

**BOLETÍN**  
de la  
**SOCIEDAD CASTELLONENSE  
DE CVLTVRA**

**TOMO LXXIX**  
**2003**





# **Art i manifestacions artístiques**

a cura de Antoni José Pitarch i Ferran Olucha Montins

# **Arte y manifestaciones artísticas**

edición de Antoni José Pitarch y Ferran Olucha Montins

## Pròleg

El 4 de juny de 1965, la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles de València concedia a la Societat Castellonenca de Cultura la Medalla d'Honor, tot atenent a «*su densa trayectoria cultural en defensa de los intereses del patrimonio arqueológico e histórico-artístico valenciano, reflejado especialmente en sus numerosas actividades, conferencias, ediciones y de modo singular y constante en las páginas de su prestigioso Boletín*».

I és que més de set-cents articles i un total de cinquanta sis llibres conformen l'aportació bibliogràfica de la S.C.C. en el camp de les manifestacions artístiques, d'ençà la seu fundació en 1919. Una aportació fonamental per a conèixer no sols la trajectòria artística de les comarques castellonenques, sinó també la de les terres valencianes i encara de més enllà.

D'ací que, encetada per la Societat en 1998 la iniciativa, –ja practicada ocasionalment abans–, de dedicar un número monogràfic del *B.S.C.C.* a les diferents branques de la cultura humanística i ciències socials, no podia mancar-ne un, esperonats per la bona acollida que han tingut els volums anteriors, sobre *Art i manifestacions artísticas*.

Un volum en el qual han col·laborat distingits especialistes de diferents branques i que s'enceta amb dos treballs de caire filològic de remarcat interès. En el primer el Dr. Germà Colom Domènech clarifica el terme arquitectònic «claraboia» (provinent del francès), el sentit del qual és prou més ampli del que els historiadors de l'art li han atorgat fins ara, mentre en el segon, la Dra. Maria Pilar Perea, ofereix una mostra de les anomenades «notes arqueològiques» que Antoni M<sup>º</sup> Alcover va redactar entre 1900-1902, entre les quals hi ha unes descripcions de la seu de Tarragona i del monestir de Sant Creu.

## Prólogo

El 4 de junio de 1965, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia concedía a la Sociedad Castellonense de Cultura la Medalla de Honor, atendiendo a «*su densa trayectoria cultural en defensa de los intereses del patrimonio arqueológico e histórico-artístico valenciano, reflejado especialmente en sus numerosas actividades, conferencias, ediciones y de modo singular y constante en las páginas de su prestigioso Boletín*

Y es que más de setecientos artículos y un total de cincuenta y seis libros conforman la aportación bibliográfica de la *S.C.C.* en el campo de las manifestaciones artísticas, desde su fundación en 1919. Una aportación fundamental para conocer no solo la trayectoria artística de las comarcas castellonenses, sino también la de las tierras valencianas y aun de mas allá.

De ahí que, iniciada por la Sociedad en 1998 la iniciativa, –ya practicada ocasionalmente antes–, de dedicar un número monográfico del *B.S.C.C.* a las diferentes ramas de la cultura humanística y ciencias sociales, no podía faltar uno, animados por la buena acogida que han tenido los volúmenes anteriores, sobre *Arte y manifestaciones artísticas*.

Un volumen en el que han colaborado distinguidos especialistas de diferentes ramas y que se inicia con dos trabajos de caire filológico de remarcado interés. En el primero el Dr. Germà Colom Domènech clarifica el término arquitectónico «claraboia» (proviniente del francés), cuyo sentido es mucho más amplio del que los historiadores del arte le han otorgado hasta ahora, mientras en el segundo, la Dra. Maria Pilar Perea, ofrece una muestra de las conocidas «notes arqueològiques» que Antoni M<sup>a</sup> Alcover redactó entre 1900-1902, entre las que hay unas descripciones de la Seo de Tarragona y del monasterio de Sant Creu.

L'aparició de les primeres mostres d'escultura dintre del marc arquitectònic en terres del nord de la província de Castelló al tombant dels Segles XIII-XIV en Benifassà i Morella, deuteurs dels principals repertoris que s'observen a Catalunya i Aragó durant el transcurs del segle XIII, són analitzades i estudiades per Laura Bartolomé Roviras. Mentre David Montolio Toran i Miquel Àngel Fumanal Pages, presenten un estat de la qüestió de l'escultura monumental a Aragó i València, centrant-se en la figura de Pere Moragues i el seu obrador, al qual apropen uns retaules de pedra del S. XIV descoberts recentment a Rubielos de Mora i Mosqueruela. Per la seu part la Dra. Victoria Almuni documenta la presència de l'escultor Bartomeu Santalínea treballant en la seu de Tortosa en 1439, al qual li atribueix, després d'una anàlisi detinguda, un grup important de relleus arquitectònics de l'ab- sis datats entre 1439 i 1440.

La creu processional de Sant Mateu, obra donada en 1371 per Ramon Comi, i sorgida probablement d'obradors locals, es detingudament analitzada per la Dra. Nuria Dalmases, qui realitza un estat de la qüestió de la seu història artística i la integra dins de la seqüència de les obres més destacades dels obradors de València, Barcelona, Morella i Mallorca. Lourdes de San José, per la seu part, estudia les creus processinals majors de Vilafranca i Coratxà i la custòdia processional de Tronchón, tres obres sortides dels tallers d'orfebreria de Morella entre la segona meitat del segle XIV i la primera meitat del XV, posant l'accent en les plaques dels esmalts.

El Dr. Antoni José Pitarch publica tota la informació fins ara coneguda, afegint-ne nous documents inèdits, sobre Domènec Valls, pintor de Tortosa, actiu entre 1366 i 1402, reconstruint la seu vida professional i centrant-se en el plet del retaule de Albocàsser que enfrontà els jurats d'aquesta població amb el pintor, intervenint el propi rei Cermoniós. I per la seu part Joan-Hilari Muñoz i Sebastià ens presenta la important empremta artística que deixà el bisbe Gaspar Punter i Barreda en la Catedral de Tortosa, tant pel que fa a l'arquitectura, amb la construcció de la capella de Sant Esteve, com a la decoració de l'edifici, –reixes de l'Altar Major i del cor–, així com les seues donacions de tapissos, –les sèries dels Dotze Mesos o la de la Història de Tobies–.

La formació de la galeria de prelats del bisbat de Sogorb per a la Sala Capitular, per iniciativa de fra Josep Sánchez cap a finals de la dècada de 1670, amb obres de Josep Camarón, Manuel Camarón i Vicente López entre altres, és estudiada per la Dra. Immaculada Rodríguez Moya. Essent la pintura de miracles en els santuaris castellonenques, amb especial esment en la representació del lloc concret on es produeix la troballa de la imatge i que esdevenen autèntics documents que testimonien la veritat de l'aparició, l'objecte del treball de la Dra. Yolanda Gil Saura.

La aparición de las primeras muestras de escultura dentro del marco arquitectónico en tierras del norte de la provincia de Castelló en la encrucijada de los siglos XIII-XIV en Benifassà y Morella, deudoras de los principales repertorios que se observan en Cataluña y Aragón durante el transcurso del siglo XIII, son analizadas y estudiadas por Laura Bartolomé Roviras. Mientras David Montolio Toran y Miquel Àngel Fumanal Pages, presentan un estado de la cuestión de la escultura monumental en Aragón i Valencia, centrándose en la figura de Pere Moragues y su obrador, al que aproximan unos retablos de piedra del S. XIV descubiertos recientemente en Rubielos de Mora y Mosqueruela. Por su parte la Dra. Victoria Almuni documenta la presencia del escultor Bartomeu Santalínea trabajando en la Catedral de Tortosa en 1439 y le atribuye, después de un análisis detenido , un grupo importante de relieves arquitectónicos del ábside datados entre 1439 y 1440.

La cruz procesional de Sant Mateu, obra donada en 1371 por Ramón Comí, y surgida probablemente de obradores locales, es detenidamente analizada por la Dra. Nuria Dalmases, quien realiza un estado de la cuestión de su historia artística y la integra dentro de la secuencia de las obras más destacadas de los obradores de Valencia, Barcelona, Morella y Mallorca. Lourdes de San José, por su parte, estudia las cruces procesionales mayores de Vilafranca y Coratxà y la custodia procesional de Tronchón, tres obras salidas de los talleres de orfebrería de Morella entre la segunda mitad del S. XIV y la primera mitad del XV, poniendo el acento en las placas de esmaltes.

El Dr. Antoni José Pitarch publica toda la información hasta ahora conocida, añadiendo nuevos documentos inéditos, sobre Domingo Valls, pintor de Tortosa, activo entre 1366 y 1402, reconstruyendo su vida profesional y centrándose en el pleito del retablo de Albocàsser que enfrentó a los jurados de esta población con el pintor, interviniendo el propio rey Ceremonioso. Y por su parte Joan-Hilari Muñoz i Sebastià nos presenta la importante impronta artística que dejó el obispo Gaspar Punter i Barreda en la Catedral de Tortosa, tanto por lo que respecta a la arquitectura, con la construcción de la capilla de Sant Esteve, como a la decoración del edificio, –rejas del altar mayor y del coro–, así como sus donaciones de tapices, –las series de los Doce Meses o la de la Historia de Tobias–.

La formación de la galería de prelados del obispado de Segorbe para la Sala Capitular, por iniciativa de fray Jose Sánchis hacia finales de la década de 1670, con obras de José Camarón, Manuel Camarón y Vicente López entre otras, es estudiada por la Dra. Inmaculada Rodríguez Moya. Siendo la pintura de milagros en los santuarios castellonenses, con especial hincapié en la representación del lugar concreto donde se produce el hallazgo de la imagen y que devienen auténticos documentos que testimonian la veracidad de la aparición, el objeto del trabajo de la Dra. Yolanda Gil Saura.

El Dr. David Gimilio presenta un estudi sobre la metodologia que el pintor José Vergara Gimeno empra per dur endavant les seues pintures, incidint en alguns esborranyis inèdits i en la manera de utilitzar-los. Mentre la Dra. Ana Buchon, centra el seu estudi en els conflictes sorgits entre els escultors acadèmics i el gremi de fusters de València, els quals donaren pas a llargs processos, que requeriren la intervenció de la justícia local i fins i tot, en alguns casos, la de la Corona, a través de l'Acadèmia de San Fernando.

Per últim, en un article redactat en 1968 pel desaparegut Dr. Ramón Rodríguez Culebras, es presenta una aproximació biogràfica al pintor sogorbí José Camarón Bonanat i a la seua família, incident en la formació del pintor, la seua relació amb l'Acadèmia de San Fernando i la de Sant Carles, analitzant detalladament el seu paper com a professor i director d'aquesta darrera.

No volem acabar aquestes ratlles sense agrair llur valuosa col·laboració a tots els estudiosos que han acudit amatents a la nostra invitació i esperem que la comunitat científica dispense a la nostra comesa una bona acollida.

ANTONI JOSÉ PITARCH - FERRAN OLUCHA MONTINS  
BARCELONA - CASTELLÓ DE LA PLANA

El Dr. David Gimilio presenta un estudio sobre la metodología empleada por el pintor José Vergara Gimeno para llevar adelante sus pinturas, incidiendo en algunos bocetos inéditos y en la manera de utilizarlos. Mientras la Dra. Ana Buchón, centra su estudio en los conflictos surgidos entre los escultores académicos y el gremio de carpinteros de Valencia, que dieron lugar a largos procesos que requirieron la intervención de la justicia local y hasta , en algunos casos, la de la Corona, a través de la Academia de San Fernando.

Por último, en un artículo redactado en 1968 por el desaparecido Dr. Ramón Rodríguez Culebras, se presenta una aproximación biográfica al pintor segorbino José Camarón Bonanat y a su familia, incidiendo en la formación del pintor, su relación con la Academia de San Fernando y la de San Carlos, analizándose detalladamente su papel como profesor y director de esta ultima.

No queremos acabar estas líneas sin agradecer su valiosa colaboración a todos los estudiados que amablemente acudieron a nuestra invitación y esperamos que la comunidad científica dispense a nuestro cometido una buena acogida.

ANTONI JOSÉ PITARCH - FERRAN OLUCHA MONTINS  
BARCELONA - CASTELLÓ DE LA PLANA





# BOLETIN

DE LA

SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CULTURA

Tomo LXXIX • Enero-Junio 2003 • Cuad. I-II

## El terme arquitectònic *claraboia*

### § 1. Claraboia en la lexicografia

Sempre he tingut la impressió, durant les lectures i despullaments de textos catalans medievals, que els manlleus al francès en el camp de l'arquitectura i de la decoració són prou considerables a la darrera del segle XIV i al llarg del XV. En el llibre *El léxico catalán en la Romania* vaig assenyalar com a gal·licismes, entre altres termes, *bocell* (1412), *pinacle* (1366), *xamfrà* (1492), *xambrana* (1366; 1397), *ximeneia* (1341), *maçoneria* (1519), els quals després, i probablement a través d'Aragó, passen al castellà.<sup>1</sup> Aquesta llengua presenta en tals casos una documentació posterior.<sup>2</sup>

També hi citava el mot *claraboia* (1397) i m'ha sobtat que tant important terme d'arquitectura gòtica,<sup>3</sup> que després passà a la llengua corrent, hagi estat considerat ben superficialment pels nostres diccionaris més importants.<sup>4</sup> No hi ha comunicació entre filòlegs i historiadors (alguns dels quals transcriuen documents de manera poc adequada per l'estudi filològic) i això és de doldre.

Joan Coromines en el seu *DECat* escriu el següent:

*Claraboia* (-voia, doc. mall. de 1396, *AlcM*; «a la part subirana de dit vidrial, dejús la clarevoya», doc. ross. de 1470, *InvLC*, que troba variants *claravohia*, *clerevoyes*), pres del fr. *clare-voie* (*FEW* 741b; *Bloch*, s.v.) format amb *voie*, en el sentit de 'via de claror; claraboiat.

No podem dir que la redacció d'aquest article sigui gaire curosa ni completa. En primer lloc, el *DCVB* dóna una referència, treta del *«Diccionari Aguiló»*, sobre

1. Madrid, Gredos, 1976, pp. 173-174.

2. Vegeu ací la nota 20.

3. Algunes revistes modernes d'arquitectura porten el nom de *Claraboya*, *Claire-voie*. Fins i tot revistes de música i cant francesos han pres aquest nom jugant amb la coincidència fonètica de *voie* i *voix*.

4. Els altres termes ací citats tampoc no han fruit d'una consideració excessiva.

*claraboia*, que ací ha estat desestimada. Afegeim que aquest document mallorquí de 1396 (en realitat 1397) no és la *claraboia* amb el sentit d'obertura feta a la part alta d'una paret, ans bé un sentit translatici, del qual ara parlarem.

Els repertoris de Balari i d'Aguiló no recullen el terme *claraboia*,<sup>5</sup> només el derivat *claraboiat*, autoritzat amb texts moderns. El primer amb un text de *La Papallona* de Narcís Oller, i el «Diccionari Aguiló» amb un text del 1893, tret del diari *La Veu de Catalunya*.

El diccionari d'Alcover-Moll, més complet en tot, disposa el corpus documental de *claraboia* en tres sentits:

a. ‘Obertura feta a la part alta d’una paret, o bé al mateix sostre, per recollir la llum del cel’.

Aquest significat és autoritzat pel DCVB amb un passatge de la *Passi en cobles* de Bernat Fenollar, que ara copio ací amb un context major:

«Entràν lo pretori lavòs sens tardança  
per fer altr-examen del just innocent,  
e ja de justícia torcent la balança,  
perdé la prudència, perdé la temprança,  
ab la fortalea, virtut preminent.  
Les quals són finestres e grans claravoyes  
que molt il-luminen del jutge-l palau,  
y essent tornat pobre de molt riques joyes,  
de flaques demandes fermant grans monjoyes  
dix prest a Jesús ab veu molt suau:».<sup>6</sup>

Remarquem que no es tracta d’una claraboia normal, ans bé d’una de metafòrica: les virtuts cardinals de justícia, fortalesa i temprança són com obertures («finestres e grans claravoyes») que deixen passar la llum que il·lumina el jutge qui ha de dictar sentència. Aquí és Herodes que canvia de parer en jutjar Jesús.

b. ‘En l’arquitectura ogival, cúpula prismàtica destinada a la il·luminació del creuer d’una església’. D’ací parteix una significació secundària, de la que suara ens ocuparem.

c. pl. ‘Núvols estranys, primis, que formant figures irregulars, quasi sempre de color vermella, apareixen al temps de sortir o pondre’s el sol’.

Aital significat de ‘núvols primis’ és tret d’un diccionari mallorquí del segle XIX.

5. El «Diccionari Aguiló» sí que addueix un exemple de *claravolles*, que tractem al § 3.

6. Ed. de Marinela García Sempere, tesi doctoral de la Universitat d’Alacant, encara inèdita.

## § 2. Documentació

Vet ací per ordre cronològic la documentació que he pogut recollir sobre el nostre mot.

[1] 1397, «Per VI fulles de xembrand les quals aportan *claravoya*, a raó de VIII sous la pessa: levan dues qui van á raó de VIII. XVI sous; les altres IIII pessas van raó de VI sous VI diners, etc. Item per III pessas de *claraboya* les quals començá de picar e acabar a raó de I lliura X sous cascuna, etc.» (*Baleares*, p. 922).<sup>7</sup>

[2] 1402, «Item siam tenguts de fer huna ymatge de Sent Miquel sobre lo punxo davayl la ho e una creu sobra la *claravoya* e lo sobra pus segons la mostra e forma e siam tenguts fer axi matex dos seyals reials e dos del Regna e ferem en sobre la creu... Item hagen los spandiments de la *claravoya* dalt quinsa palms de Montpasler. Item promatem a fer hun creuer sobre lo portal qui ara entra en la sgleya...» (*Llucmajor*, II, p. 460).<sup>8</sup>

[3] 1416, «Com aiam vist esser molt necessari que la paret e portal forans del ort de la casa on exercim lo offici de la nostra deputació, la qual paret e portal per llur antiquitat e vellesa menassaven ja cahiment e ruine fossen enderrocats e deguen feta (sic) altre paret o portal per cloure lo dit ort [...] salariis de maestres qui faran la dita paret o portal e dels imaginaires qui faran les ymatges, bestions, babuhins (les besties y gargoies), *claravoyes* e la ymatge de Sent Jordi a cavall qui stara sobre el dit portal...» (*Palau de la Diputació*, AIEC, III, pp. 396-397).<sup>9</sup>

[4] 1419, «...la obra que de ordinacio nostra es stada feta en la casa on exercim l'offici de nostra dita deputacio es a saber en dictar et ordenar aquella et los mollos de les *claravoyes* e membradures quis son fetes en la dita obra et en furnir de draps encerats algunes de les finestres de la dita casa...» (*Palau de la Diputació*, AIEC, III, p. 398, n.19).

[5] 1421, «... axi matex que en lodit reretaule jo hage afer bencal de images aqueles que als dits promes e obres sera plesent aximatex que los hage hafer tabernacle sollema e bell e nores menys quen hage afer redortes dobles e basses e quapitell e rempanes e pinyades e espigues axi matex los hage hafer... e en la taule del mig arxet doble axi matex los hage afer *clerevoyes* devant sobre lo bencal e tot aço ben entretelat que noy falegue res» (*Art gòtic a Girona*, p. 195-196, doc. núm XLIV).<sup>10</sup>

7. Pablo Piferrer y José M. Quadrado, *España sus monumentos y artes – Su naturaleza e historia: Islas Baleares*, Barcelona: Daniel Cortezo y C.º, 1888. Vegeu també p. 748. Aquesta no és la primera aparició del mot. Recorde bé haver-lo vist, datat el 1380, en un treball del P. Agustí Altisent. Desgraciadament, malgrat els meus esforços, no puc localitzar-lo ara.

8. Bartolomé Font Obrador, *Historia de Llucmajor*, Mallorca, 1974.

9. J. Puig i Cadafalch i J. Miret i Sans, «El Palau de la Diputació General de Catalunya», Institut d'Estudis Catalans, *Anuari*, volum III, Barcelona, 1909-1910.

10. Pere Freixas i Camps, *L'art gòtic a Girona. Segles XIII-XV*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1983.

[6] 1424, la «claraboya hi spiga (sc.del Micalet) e del retaule de la seu» (*Catedral Valencia*, p. 563).<sup>11</sup>

[7] 1427, «... ultra les vidrieres qui son stades meses en les *claravoyes* de la finestra de dues colones de la Cambra del Consell de la Casa on nosaltres exercim loffici de la dita deputacio en la dita present Ciutat de Barchinona...» (*Palau de la Diputació*, AIEC, III, p. 410, n 33).

[8] 1437, «Primerament es concordat que lo dit mestre Anthoni hage a fer en la dita vadriera dotze grans ymagens de apostols ben proporcionades [...] E aximatex hage afer dotze tabernacles [...] Los dits tabernacles sein esmortits almenys los pus alts a volentat del dit capitol. En aquells hage dues tubes o tres ben plobats de pil·llas e de xambranes e darchs botans e *claravoyes* e guardolles be esmortits<sup>12</sup> rahonablement» (*Art gòtic a Girona*, p. 292, doc. núm XC).

[9] 1438, «Item comprí quatre mans de paper de la forma major pera fer les *claravoyes* alt del campanar forrades apart dins totes de paper untat ab oli per tal que ab lo foch que era de part de dins se mostrassen totes belles apart de fora, costa lo dit paper a rao de ii solds. la mà fan... VIII solds. [...] Item compri VI liures de oli comu pera untar los papers sobredits de les *claravoyes* que costaren... II solds.» (*Catedral Valencia*, p.106).

[10] 1461, «... obrar sia tengut les dites rexes de bon ferra obrades ab VIII panells ab los caps *claravoyes* e flors segons la mostra trasse e patro per lo dit Pere Cervia donat e liurat deboxat en hun full de paper...» (*Art gòtic a Girona*, p. 289, doc. núm. XXXVIII).

[11] 1467, «Item mes en les velles (sc. vidrieres) ha mester en cascuna fer una penya tant quant requerra la finestra que son quatre peanyes e los dos capitells e les *claravoyes* de sobre les dos finestres tot ab son compliment segons se pertany refent se la obra vella» (*Catedral Valencia*, p. 280, n. 1).

[12] 1482, «Item lo banqual las tubas dor fi e los pilarets dor fi, e les *claravohes* e quoronas bax dor fi, e lo quumper detras las tubas de fin vermello, los uberts de la formaria qui van antorn lo banqual detzur, los bosels antorn lo banqual dor fi» (*Art gòtic a Girona*, p. 208, doc. núm. LXI).

[13] 1517, «per adobar la *claraboya* de la capella de Sent Pere e Sent Pau» (*Catedral Valencia*, p. 268, n. 3).

[14] 1638, «Dimats, a 29 de juny 1638, suceí una desgràcia en lo campanar de la Seu de València. Y fonch que, muntant a dit campanar Lorenç Fuster, de edat de sis anys, fill de Joseph Fuster, campaner de la Seu, y volent per una *claraboya*, de la escala alcançar la corda de la campaneta ab què es fa señal als campaners, lo vencé

11. José Sanchis Sivera, *La Catedral de Valencia. Guía histórica y artística*, Valencia, 1909. L'editor es limita a consignar que «LOBET (Martín), dibuja y hace en 1424 la *claraboya hi spiga* del Miguelete e del retaule de la seu» (*Catedral Valencia*, p. 563).

12. En l'obra col·lectiva *Vitralls de la Catedral de Girona*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1987 («Corpus Vitrearum Medii Aevi»), es transcriu el mateix document i aquest mot hi és *smortits* (p. 39).

lo balanç del cors y caygué allí avall, obrint-se-li lo cap com una magrana, y saltant-li los servells» (*Libre de Antiquitats*, p. 324, § 284.1)<sup>13</sup>

[15] 1665, «Més, en lo puesto que donara sobre la escala de baixar a pendrer ayqua se fara una *claraboya* per donar llum a dita escala. Y dalt, en lo suelo del claustro, se formara de pedra picada de Fogarolas. Y se te de posar rexa, ben espessa y emplomada, que vinga a la superficie de la lluna, y dita (sic) se li donara de llum tres palms de llarch y dos de ample» (*Ausà*, 1974, p. 279).<sup>14</sup>

[16] 1634, El retaule de fusta «La tabla (sic, per taula?) al menys tindrà de relleu mig quart de gruixa, els capitells *claraboia*s. Les columnes tindran traspilastra, ...» (*Madurell, Maresme*, p.76).<sup>15</sup>

### § 3. Variants formals

El «Diccionari Aguiló» reporta, sota *claravolles*, el text següent: «feren traure la bandera de la ciutat e aquella posaren demunt lo portal de la case de la dita ciutat alt a les *claravolles*», tret dels *Ardits*, II, 407.<sup>16</sup> S. v. *claravola*, el «Diccionari Aguiló», atribueix aquest text al *Llibre de coses assenyalades*, 216, i el mot *claravolles* (sic) es transforma en *claveroles*. També addueix el passatge següent «la barana, *claveroles*, pinyades e gárgoles, exceptat un pinacle dels que staven a la part de la plaça, ne vengueren en terra» *Ardits*, III, 167.<sup>17</sup>

### § 4. Comentari

Per comprendre el diferents sentits i matisos que presenta el terme artístic *claraboya* hem de pensar en el seu origen immediat. El francès *claire-voie* és un compost de CLARUS i VIA i la construcció primitiva era à *claire-voie* ‘per la via de la claror’, amb referència a una barrera, una paret, una tanca, etc. que presenta buits a través dels quals es veu la claror, passa la llum; encara avui en dia és la construcció més estesa: *une porte à claire-voie*, *une palissade faite à claire-voie* o *une toile à*

13. J. Martí Mestre, *El «Libre de Antiquitats» de la Seu de València*, València/Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994.

14. Josep M. Madurell i Marimon, «Obres arquitectòniques antigues», *Ausà*, Vich, 1974, Núm. 78, p. 279.

15. Josep M. Madurell i Marimon, *L'art antic al Maresme*, Mataró, Edició de la Caixa d'Estalvis Laietana, 1970.

16. *Manual de novells ardits vulgarment apellat Dietari del Antich Consell Barceloni*, volum II, Barcelona, 1893, p. 407. És el 29 d'abril de 1462.

17. En l'inèdit *Glossari de Faraudo*, que ara per encàrrec de l'Institut d'Estudis Catalans estic preparant per a la publicació, he ensopagat amb aquest doble esment del nostre mot, diversament grafiat: «en la vora de la dita copa dobla ab *claravolles* per lo mig [...] e-l entorn del dit peu ha una corona ab una *claraboya* deius la corona en fi del dit peu», *Inventari d'Alfons el Magnànim* (ed. R. Alós-Moner), 246, any 1417.

*claire-voie*.<sup>18</sup> D'aquí que el nostre substantiu s'aplica generalment no sols a aquesta mena de finestra o obertura en la part alta d'una paret o al sostre, ans també a tota mena d'objectes que tenen calat. El terme aludeix els ornamentals que fan pensar, per exemple, en la decoració de les finestres en esglésies i edificis sumptuosos.

En el nostre corpus (§ 2.) el núm. 1 és un ornament d'una xambrana o motllura i el mateix es pot dir dels núms. 3, 4, 5, 8, 10, 11, 12, bé que el suport és diferent en un o altre cas, per exemple fusta, ferro, guix, etc. El text del núm. 2 resulta difícil d'interpretar; és un acord entre mestres d'obra i els jurats, i possiblement ací la claraboia és la llanterna o cúpula prismàtica destinada a il·luminar el creuer. De l'exemple núm. 6, a causa del poc context, no podem deduir res; el fet que vagi al costat del mot *espiga* o pinacle fa pensar que es pot tractar d'una obertura per a il·luminació de l'edifici (en aquest cas el Miquelet de València). En els dos exemples valencians del núm. 9 es veu que aqueixes claraboies són fetes simplement de papers untats d'oli que deixen passar la claror del foc, una mena de fanalets que es posaven al Miquelet durant les festes de sant Dionís o Donís, igual que a Catalunya en les festes de sant Jordi il·luminaven la nit amb *llanternes de paper*.<sup>19</sup> Els documents núms. 13, 14 i 15, ja d'època tardana, tenen la significació que ha esdevingut corrent 'obertura feta a la part alta d'una paret, o bé al mateix sostre, per recollir la llum del cel'.

L'adjectiu *claraboiat*, que, com hem vist, es datava força tard, ja apareix al segle XVII (núm. 16) i fa referència als capitells pintats en un retaule de fusta, els quals porten aquesta mena d'ornaments.

L'estrany *claravolles* o *claravoles* (§ 3.) del *Llibre de coses assenyalades* pot significar filera o andana de finestres que formen el pis més alt d'un edifici, de la nau d'una església. L'altre esment entra dins del sentit, tan freqüent aleshores, d'ornament, etc.

### § 5. Corol·lari

La documentació adduïda ja fa veure que *claraboia* arriba al català en època prou reculada<sup>20</sup> i té al llarg del temps diversos significats artístics, que els diccionaris actuals (sia el *DGLC* de Fabra, *DLIC* de l'Institut de 1995 o bé la

18. Cf. *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, II, 741b, s.v. *clarus*.

19. Palau de la Diputació, op. cit., p. 433.

20. Si comparem amb el castellà. Així el *DECH* de Corominas creu que *claraboya* pot haver entrat ja el 1495 (pensa potser en el *Vocabulario de Nebríja* de vers 1495? Aquí no hi és) i que ja hi ha una data segura en Góngora (1585). El CORDE de la Real Academia Española només ofereix documentació a partir del segle XVII i tota té la significació avui corrent d'obertura feta a la part alta d'una paret, o bé al mateix sostre, per recollir la llum del cel, mentre que Fernando García Salinero, *Léxico de alarifes de los siglos de oro*, Madrid, Real Academia Española, 1968, ja troba el 1520, en documentació procedent de Salamanca, aquest text: «En el hastial e muro de fuera todo bien acabado con todas sus gárgolas e remates e claraboyas» (p. 80b; s.v.).

GEC)<sup>21</sup> no recullen i que haurien de tenir-se en compte almenys com a significats antiquats. I no tan antiquats, car ara donaré en Apèndix unes descripcions que Mn. Antoni M. Alcover féu d'esglésies tarragonines durant una eixida que realitzà el 1902. És un text fins ara inèdit i l'he conegit gràcies a l'amabilitat de Maria Pilar Perea (Universitat de Barcelona). És admirable com Mn. Alcover descriu amb un estil i una llengua llampants la Seu i altres esglésies de la contrada. I allà trobem aquestes *claraboies* les quals no entren fàcilment en les definicions de la nostra lexicografia moderna. Els historiadors de l'art sens dubte agrairien que es tinguessin en compte en major mesura llurs interessos.

GERMÀ COLÓN DOMÈNECH  
UNIVERSITAT DE BASILEA  
IEC

## Apèndix alcoverià<sup>22</sup>

La llinda de la portalada endreta presenta presenta [sic] la part superior tota obratjada d'un bax relleu de nou compartiments. A n-el del mig hi ha la Mare de Déu amb lo Minyonet dalt la falda; a n-els de cada costat Sant Josep, pastors, un àngel y els Reis d'Orient que adoren y a un recò l'àngel anunciant a pastors el Naxament, y a l'altre recò els cavalls dels Reis. Part demunt aquexes portalades s'obri una *claraboia* molt esplendida. El conjunt d'aquests cossos laterals es una delicia. [...]

Clou les arquivoltes una capsalera (frontó) rònega, molt axancalat que a morir derrera'ls pinacles en que acaben els pilars que flanquetjen la portalada y derrera ells se'n pujen uns altres que'ls-e falta'l pinacle y que tanquen a cada banda la paret frontera, llisa, aont s'obri la grandiosa *claraboia* d'un calat ben enginyós [...].

Anem ara a la nau transversal o creuer. Com s'allarga molt mes que l'amplaria de les naus menors, fa a la banda de l'Evangeli tres trasts, y a la de l'Epístola dos, com mes va, mes estrets, amb una columneta a n-els recons, y alguns finestralets a n-els costats, y una gran *claraboia* a cada cap cada cap major fa com una capella y una absidiola. [...]

La frontera es llisa, de capsalera escapsada. S'obri al mig una gran *claraboia* y abax el portal major, redó, d'enquadrament barroch: fa dues columnes a cada banda amb arquitrau, fris y gornisa y un àtic. [...]

21. La GEC, ultra la definició corrent, addueix aquesta de l'ària de l'heràldica: «cadascun dels espais buits que deixen veure el camper produït pel fredat, el trellissat i el papallonat» (s.v. *claraboia*). També apareix idèntica al *Gran Diccionari de la llengua catalana* de la mateixa Encyclopédia Catalana. No he trobat mai en la documentació manejava aquest sentit heràldic.

22. Extret del document manuscrit que duu el títol d'«Impressions de viatge, 1902. València, Suceca, Ontinyent, Benigànim, Xàtiva, Llíria, Castelló de la Plana, Vinaròs, Tortosa, Tarragona, Reus, Falset, Alcover, Valls, Sant Joan de les Abadesses, [ratllat: Poblet]», i en concret del capítol «VI. Tarragona. La Seu. – Reus. – Salou. – Falset. – Alcover. – Valls. – Vilarodona. – Sant Joan de les Abadesses. – Montblanc».

Els archs torals no cualquen dalt pilars. Hi ha finestralets part demunt les capelles a un trast sí y a un trast no. A l'abside n'hi ha dos amb vidrieres antigues, lo metex que la *claraboia*, bones ferm. La *claraboia* fa vintiquatre compartiments radiats, y s'hi representen els dotze Apòstols. [...]

Del mig del creuer s'alsa un cimbori abarrocat de vuit caires y amb llenterna, y al cap del bras esquerre s'alsa el campanar, quadrat, llis, de tres daus, el primer altíssim sense finestres, els dos superiors amb una finestra a cada cara; y acaba pla, sense piràmide. L'abside, que, com hem dit, es plana [sic] una gran rosa o *claraboia*, de tres arquivoltes lleugerament aboxellades y amb calat de roda de Santa Catalina, de vuit compartiments, deliciosíssim y abax de la rosa s'obren tres finestrals de mig punt, avui tapiats. [...]

Ara'n falta parlar de la parroquia principal, Santa Maria la Major. Es ogival, de cinch trasts, amb columnes adossades amb capitells historiats y de fullam, y archs torals aboxellats, primis. El segon trast es el doble dels altres, y fa dues capelles per banda. Dins les capelles y part demunt elles hi ha finestralets, amb vidrieres de colors modernes, lo metex que la *claraboia* de la frontera. L'abside es de cinch cares, amb una capella i finstral a cada cara.

## Sigles

*Balari*=Diccionario *Balari*. *Inventario lexicográfico de la lengua catalana*, compilado por José *Balari* y *Jovany* y dispuesto para su publicación por Manuel de *Montoliu*, [comprende las letras A-G], 2 vols., Universidad de Barcelona, s. f.

*DECat*= Joan Coromines, *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, 9 vols., Curial, Barcelona, 1980-1991.

*DECH*= Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, con la colaboración de José A. Pascual, Gredos, Madrid, 1980.

*DGLC*= Pompeu Fabra, *Diccionari General de la llengua catalana*, Barcelona, 1932.

«Diccionari Aguiló» = «Diccionari Aguiló». *Materials lexicogràfics aplegats per M. Aguiló i Fuster, revisats i publicats sota la cura de Pompeu Fabra i Manuel de Montoliu*, 8 vols., Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1918-1934.

*DLIC*= Institut d'Estudis Catalans, *Diccionari de la Llengua Catalana*, Barcelona/Palma de Mallorca/València, 1995.

*GEC*= *Gran Encyclopédia Catalana*, Barcelona, 1970 ss.



# BOLETIN

DE LA

SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CULTURA

Tomo LXXIX • Enero-Junio 2003 • Cuad. I-II

## Les «notes arqueològiques» d'Antoni M. Alcover

### 0. Introducció

S'ha fet referència en diverses ocasions a la faceta arquitectònica d'Antoni M. Alcover. Moll (1962: 133-135), en la biografia que li dedica, inclou un subcapítol –*Arqueòleg i arquitecte*–, on explica que les afeccions històriques del seu mestre es complementaven amb un interès viu per l'art, l'arquitectura i l'arqueologia. En aquests àmbits cal destacar, respectivament, la passió del canonge per la simplicitat de l'art romànic, en oposició amb l'enfarfegament del barroc –estil que abomina–, el disseny d'un bon nombre d'esglésies –a Mallorca: Son Carrió, Mendaro, Calonge, Son Negre, Sant Salvador, la capella romànica de la Pedra Sagrada de Santa Ponça o l'església de la Sagrada Família de Manacor–, i les tasques que desenvolupà com a president del Patronat del Museu Arqueològic Diocesà, com també les conferències que hi féu,<sup>1</sup> juntament amb la publicació de diversos articles sobre aquest tema.<sup>2</sup> Altres informacions de primera mà en relació amb alguns d'aquests aspectes, especialment pel que fa a la projecció i la direcció de Sant Miquel de Son Carrió, es troben en el *Dietari* que Alcover (2003) va redactar en els primers anys (1898-1902) del seu vicariat general.

Aquest interès per l'art i per l'arquitectura s'inicia molt probablement en l'adolescència del canonge. En efecte, a més de la seva sensibilitat artística innata, la seva facilitat per al dibuix va ser encarrilada de manera convenient mitjançant unes lliçons que li van ser molt útils quan va voler plasmar en paper l'estructura i les dimensions de edificis arquitectònics que volia reproduir –especialment esglésies– o va dissenyar els plànols de les esglésies i oratoris que volia edificar.<sup>3</sup>

1. Vegeu el *Discurs que l'Il·lm. Sr. Vicari Capitular pronuncià en l'inauguració oficial del Museu Arqueològic Diocesà*, (*Boletín de la Sociedad Arqueológica Lul·liana*) BSAL, XVI, juliol 1916, 31-33 o les *Conferencias an el Museu Arqueològic Diocesà*. BSAL, XVI, gener-març 1917, 235-237.

2. Vegeu, per exemple, *La Santa iglesia Catedral de Mallorca II. Capillas. Sepulcros. retablos. Tesoro de la Sacristia. Archivo. Biblioteca*. BSAL, XVI, juliol 1916, 17-25.

3. Vegeu també, en relació amb els drets artístics d'Alcover, la comunicació de Gabriel Barceló, «El caire artístic no literari de mossèn Alcover», presentada al *Congrés Internacional Antoni M. Alcover* (2003: 220-238).

I, encara, i relacionant els vessants esmentats amb un altre –el periodístic–, la conjunció dels quals dóna lloc al tema que es desenvoluparà en aquest treball, cal fer referència a la producció periodística d'Alcover, als seus drets de publicista ferotge i temible, que, en les pàgines de diaris integristes,<sup>4</sup> primer, i de *La Aurora*, més endavant, en el període comprès entre 1910 i 1916, no dubtava de *donar ventim*, sense pietat, a tots els que s'oposaven a les seves idees religioses i polítiques.

Si és ben coneguda aquesta faceta, especialment des del punt de vista productiu,<sup>5</sup> cal donar a conèixer-ne una altra, lligada amb aquest àmbit, que Alcover va desenvolupar durant el primer decenni del segle xx. És una tasca que ha quedat parcialment encoberta, atès que els resultats s'han publicat conjuntament amb els seus dietaris de viatges. Es tracta del seu rol de periodista-corresponsal, que va exercitar mitjançant la publicació de les anomenades «Impressions de viatge». Aquestes cròniques –quaranta en total– van ser publicades en el *Diario de Mallorca*. El canonge les va redactar entre els anys 1901 i 1902, per donar a conèixer als lectors del periòdic<sup>6</sup> els monuments que visitava en els seus viatges per terres de parla catalana i de parla castellana. Més endavant, el 1907, reprengué la tasca, aquest cop per donar compte, mitjançant vint-i-dos articles en castellà i en les pàgines de la *Gaceta de Mallorca*, de la seva primera eixida a l'estrange. Aquests escrits –com s'esdevé avui amb els llibres de viatges– tingueren una gran acceptació entre un públic que, en aquell moment, tenia ben poques possibilitats de poder viatjar de manera efectiva, però que no coneixia límits quan feia volar la imaginació.

L'objectiu d'aquest article és, prenent en consideració el rol d'Alcover com a periodista-corresponsal de les impressions que li produïen els indrets que visitava, oferir una mostra de les notes arqueològiques que el canonge va redactar durant les seves visites a Catalunya, València i el Rosselló, els anys 1900, 1901 i 1902. El treball s'estructura en cinc parts: en la primera, s'indiquen els quaderns de notes que contenen anotacions de tipus artístic i arquitectònic; en la segona, es defineix el terme “notes arqueològiques” i se'n descriu les característiques, la tipologia i l'abast; en la tercera part, extraient-los dels *Dietaris de viatges (1900-1902)*, es reproduïxen dos fragments, un de 1901 i l'altre de 1902, de les impressions que la visita a Castelló de la Plana va produir a Alcover, tant des d'un punt de vista artístic com

4. Vegeu-ne les referències autobiogràfiques en el segon volum de les *Obres completes* d'Alcover, corresponent a la *Biografia de Sardà i Salvany*.

5. La seva bibliografia extensa, però no absolutament exhaustiva, recull uns 780 articles de caràcter periodístic; vegeu Perea (2001b: 54-71).

6. Els articles van dirigits al director del *Diario de Mallorca*. La introducció del primer article, escrit a Gandesa el 8 d'abril de 1901, està redactada en aquests termes: «Senyor director del DIARIO DE MALLORCA. Amich benvolgut: li vaig prometre enviarli qualche nova de lo que veuria, si me quedava lleguda, durant aqueixa excursió filològica que comens per l'antich reyne de València comensant per la diocesi de Tortosa. Vaig ara a atenyer lo que li vaig prometre. Si li agrada'l frit, el trega a-n els lectors del *Diari*, y, si no, que'el tir dalt la teulada, com les rondayes xereques».

des d'un punt de vista lingüístic. En la quarta part, es donen a conèixer dos fragments inèdits, corresponents a la descripció de la seu de Tarragona i del monestir de Santes Creus, que formen part d'unes «Impressions de viatge», manuscrites i incomplites, que haurien d'haver aparegut el 1902, com a darrer lliurament del *Folletí del Diario de Mallorca*, però que –i se'n desconeix el motiu– van romandre inèdites. En darrer lloc, unes conclusions tanquen aquest article.

## 1. Els quaderns que apleguen informacions artístiques i arquitectòniques

Ja s'ha fet al·lusió en altres ocasions<sup>7</sup> als nombrosos quaderns que Alcover ha deixat com a llegat i a les diverses classificacions que se'n poden fer. Com a conjunt, aquests materials poden rebre el nom genèric de "quaderns de notes", i apleguen, entre altres, anotacions de caràcter històric, l'esbós o la transcripció de rondalles, el vocabulari provinent del buidatge de texts antics, els apunts de les lliçons de les classes de llengua i literatura catalanes que el canonge va impartir en el Seminari de Mallorca,<sup>8</sup> anotacions religioses i de pietat, informacions dialectals –en aquest cas, els quaderns s'anomenarien "quaderns de camp"–, dietaris de viatges o il·lustracions de tipus arquitectònic. Sembla que d'aquest darrer tipus només se n'han conservat dos, que corresponen a l'eixida de 1900, i que contenen, respectivament, 106 i 87 dibuixos.<sup>9</sup>

L'any 1901 Alcover continua les seves eixides, en les quals, de mica en mica, va guanyant preponderància l'objectiu d'aplegar i d'estudiar el llenguatge de les localitats que visitava –de fet, Alcover ja qualifica en aquells moments els seus viatges com a "excursions filològiques".<sup>10</sup> Aquest any i el 1902, però, el canonge no ometà, en les seves excursions les descripcions d'esglésies; i en fa difusió en forma d'articles, o més ben dit, de cartes adreçades al director, publicades en el *Diario de Mallorca*.<sup>11</sup>

Durant l'interval comprès entre 1900 i 1902, el canonge de Manacor visità tres cops les terres rosselloneses, dos cops diversos indrets del País Valencià, de la Catalunya oriental i de la Catalunya occidental, una vegada les illes de Menorca i d'Eivissa, i, a més, mogut per l'afany de fer una descripció detallada de les esglési-

7. Vegeu Perea (2001a).

8. Vegeu Perea (2001e).

9. Aquestes il·lustracions s'han inclòs en el CD-ROM *Quaderns de camp*.

10. Cf. nota 6.

11. De 1901 «Aplech d'articles publicats demunt *Diario de Mallorca* (Abril-Agost de 1901), de l'eixida feta per Catalunya, Reyne de València, Madrid, Toledo, l'Escorial, Saragossa y el Rosselló. – Palma de Mallorca. –1901. –51 plana de 320 x 225 mm.», en trenta-cinc lliuraments; i 1902: *Impressions de Viatge* per Mossen Antoni M. Alcover, Pvre. Vicari General de Mallorca. Palma de Mallorca. Estampa de Sanjuan, germans, 1902. –181 plana de 164 x 100 mm., en cinc apartats.

es i dels monuments més destacables d'aquells indrets, recorregué Madrid, l'Escurial, Toledo i Saragossa. El resultat van ser quaranta articles on Alcover retrata indrets del Rosselló, de la Catalunya oriental i occidental, de València i del centre d'Espanya. El punt de partida d'aquests escrits, però, són diversos quaderns de notes –bàsicament dietaris o texts estructurats en forma d'«Impressions de viatge»–, en els quals el canonge compila totes les informacions, tant de tipus artístic com de tipus vivencial.

Els quaderns de notes, però, no són l'única font d'informació arquitectònica. Cal fer constar, pel que fa al contingut, com ho mostra l'edició informatitzada,<sup>12</sup> que alguns quaderns de camp, a més d'aplegar dades lingüístiques, contenen informacions complementàries en format documental o gràfic. A grans trets, i per valorar els tresors amagats que aquests materials poden aplegar, les informacions de tipus documental, que en ocasions ocupen una part important del quadern, poden ser de sis tipus:<sup>13</sup>

a) Fragments de dietaris.

b) Discursos: apleguen les notes que servien de base per a l'elaboració dels discursos o de les conferències que Alcover pronunciava al llarg de les seves eixides filològiques, de les quals es fa ressò en els texts dels seus dietaris i en les «Impressions de viatge».

c) Qüestionaris: constitueixen, en general, llistes de registres, especialment de tipus fonètic, però també morfològic i lèxic, que van ser enquestats, en diversos períodes, en efectuar el treball de camp.

d) Texts antics: per bé que hi ha quaderns específics que registren aquesta mena d'informació, algun quadern de camp escadusser recull mots i expressions procedents de les obres següents: *Instituciones dels furs i privilegis del Regne de València*, *Història de la Medicina Espanola*, *Liber Privilegiorum Valentiae*, *Fori Regni Valentia*, *Génesis de Derecho Foral de Valencia*, *Regiment de Príncep, Llibre de*

12. Vegeu Perea (2002).

13. I encara altres quaderns contenen, de manera complementària, informacions documentals addicionals –vegeu-ne l'edició electrònica–, com ara, entre altres aspectes, alguns comentaris relacionats amb les localitats visitades, informacions diverses i citacions extretes de periòdics i revistes –la *Revue des Langues Romanes*, *La Veu de Catalunya i Canigó*–, o d'obres antigues, com ara el *Tirant lo Blanc*, la «Consueta de la Seu de València», del segle XVI, la *Vida de Sant Vicenç Ferrer*, de 1510, els *Sermmons de Sant Vicenç Ferrer*, del *Ritual de Solsona*, de 1864 i altres texts antics, que serveixen per il·lustrar determinats aspectes de la gramàtica, especialment de la sintaxi i de la morfologia. S'hi inclouen també llistes de topònims i d'antropònims, llistes de fenòmens que s'havien d'estudiar a Eivissa, observacions generals de Mallorca de tipus gramatical i referències a alguns subscriptors del *Bolletí del Diccionari de la llengua catalana* i de col·laboradors de l'*Obra del Diccionari*. Del 1921 ençà, algunes llibretes de 1921 incorporen el lèxic específic de diversos oficis –fusters, picapedrers, basters, sabaters, ferrers, llauners, confiters, formers, manyans, espardenyers, paletes, etc.–, que es basa en els gravats que apareixen en el *Diccionari de la llengua catalana ab la correspondencia castellana*, una edició enciclopèdica il·lustrada editada per Salvat previsiblement de l'any 1911.

*Macer, Llibre apellat crestià, Lo del Canonge Francesc de Pertusa, Los furs de València, Llibre dels animals de caçar, Tirant lo Blanc, Estudio Sermones S. Vicente Ferrer i Liber Elegantiarum.*

e) Llistes de llinatges catalans: mostren l'interès d'Alcover per aquest tema. Només cal recordar el treball *Llinatges de les Balears y reyne de València que's troben a Catalunya*,<sup>14</sup> i la sèrie d'*Observacions sobre els noms acabats en -ach*,<sup>15</sup> publicats en el *Bulleti del Diccionari de la Llengua Catalana*.

f) Descripcions més o menys breus d'esglésies o d'altres conjunts arquitectònics, que complementen les dades que apareixen en els dietaris i en les "Impressions de viatge". Com es pot comprovar en la relació següent, aquestes anotacions apareixen solament en els quaderns corresponents a 1901 i a 1902, que és el període en el qual Alcover compaginava la descripció d'esglésies i l'estudi del llenguatge. Com s'ha comentat, però, progressivament el segon objectiu va sobreposar-se al primer.

Hi ha dos quaderns de camp de l'any 1901 que contenen informació artística: –en el Quadern IV (1901) es descriuen algunes esglésies de Ciutadella, Maó, Múrcia, Alacant, Xàtiva, Gandia, Dénia, Cocentaina, Benifallim i Alcoi; –el Quadern V (1901) conté la descripció d'algunes esglésies del Voló, Salses, Sant Genís les Fonts i Sant Andreu de Sureda. I nou quaderns de camp de l'any 1902: –el Quadern VI (1902) inclou la descripció d'algunes esglésies d'Eivissa, Oriola, Elx, Santa Pola, Novelda, Monòver, Villena, Biar, Ibi, Xixona, la Vila Joiosa, Benidorm, Benissa, Callosa i Bolulla, –en el Quadern VII (1902) es fa constar la descripció de diverses esglésies de Benissa, Verger, Beniopa, Benirredrà, Oliva, Gandia, Simat de Valldigna, Carcaixent, Sueca, Ontinyent, Xàtiva, Benigànim, Llíria i Tarragona;<sup>16</sup> –en el Quadern VIII (1902) es descriuen algunes esglésies de Reus, Falset, Alcover, Valls, Vila-rodona, Santes Creus, Montblanc, Poblet, l'Espluga de Francolí, Barberà de la Conca, la Real, Santa Coloma de Queralt, Igualada, Martorell, Vilafranca del Penedès, Sant Martí Sarroca i el Vendrell; –el Quadern IX (1902) conté la descripció d'algunes esglésies del Vendrell, Vilanova i la Geltrú, Sitges, Mataró, Canet de Mar, Blanes i les Planes d'Hostoles; –el Quadern X (1902) inclou notes sobre algunes esglésies de Sant Feliu de Guíxols, Palamós, Palafrugell, Begur, la Bisbal, Figueres, Agullana i la Jonquera; –el Quadern XI (1902) descriu diverses esglésies de Calce i Claira; –el Quadern XV (1902) conté la descripció d'algunes esglésies d'Olost, Prats de Lluçanès, Gironella, Berga, Manresa, Cardona i Solsona; –el Quadern XVI (1902) incorpora la descripció d'algunes esglésies de Cerve-

14. BDLC, II, 1904-1905, 269-287.

15. BDLC, III, 1906-1907, 94-95. Completeu la sèrie amb les referències bibliogràfiques que apareixen a Perea (2001b: 103-104).

16. El contingut arquitectònic dels quaderns VII i VIII complementa les notes arqueològiques que s'editaràn en aquest treball sobre la seu Tarragona i el monestir de Santes Creus.

ra, Tàrrega, Lleida, Balaguer, Tremp, la Pobla de Segur i Algerri; i finalment, —el Quadern XVII (1902) incorpora diverses notes sobre les esglésies de Sort, Vilamur, Llagunes, Pallerols, Avellanet, la Seu d'Urgell, Organyà, Ponts, Gualter, Calaf, Terrassa i Sabadell.

Molt sovint, aquests quaderns incorporen diversos dibuixos que il·lustren les informacions de tipus arquitectònic. Cal fer constar, però, quant al contingut textual, que aquestes descripcions són més aviat anotacions esparses amb un grau més o menys elevat de coherència interna, que tenien la finalitat de servir de recordatori i de base per a la redacció —com Alcover va fer del 1900 al 1902— dels dietaris de les eixides i, en concret, de les impressions de viatge aparegudes al *Diario de Mallorca*.

## 2. Les «notes arqueològiques» i les descripcions d'esglésies

L'any 1900 és un any clau per a la projecció d'Alcover en territoris peninsulars, tant de parla catalana com de parla castellana. Aquest any, en efecte, el canonge manacorí va fer la primera de les seves eixides —la darrera es clouria el 1928—,<sup>17</sup> per terres catalanes i rosselloneses. La finalitat primera del viatge —per bé que no deixava de banda l'estudi de la llengua d'aquelles regions, com ho demostra un quadern de camp, farcit de notes lingüístiques, redactat aquell any— era la recollida d'informació arquitectònica; és a dir, l'elaboració d'una relació prou completa de les esglésies romàniques d'aquell territori.<sup>18</sup> Aquesta relació consistia en la descripció dels edificis, tant de l'exterior com de l'interior, i en l'ús, quan convenia, de dibuixos de caràcter general o de detalls artístics que el canonge considerava rellevants. Aquestes informacions tenen un valor considerable —i haurien de ser preses en consideració pels historiadors— com a documentació de primera mà relacionada amb l'art i amb l'arquitectura de començament del segle xx.

El Dietari —o *Excursió per Catalunya y el Rosselló*—, de l'any 1900, el contingut del qual havia romès inèdit fins a la seva publicació, l'any 2001, integrat en els *Dietaris de les eixides (1900-1902)*, estava dividit en tres parts, corresponents a les informacions recollides en tres petits quaderns —o toms, com Alcover els anomena. En aquest dietari, el canonge fa constar les incidències de la seva eixida per diverses localitats de la plana de Vic, del Ripollès, del Berguedà, de l'Alt Empordà, de la Garrotxa, de la Cerdanya i del Rosselló.

Des del punt de vista estrictament informatiu, són molt entretinguts els comentaris que Alcover fa constar en el dietari en relació amb la preparació de l'eixida o

17. Cf. les informacions de *La flexió verbal en els dialectes catalans*, en relació amb les enquestes efectuades a Palma de Mallorca.

18. En la primera carta que el bisbe Carsalade remet a Alcover (vegeu Moll 1983: 167-168), del 10 de setembre de 1900, hi ha referències a la primera excursió que el canonge efectuà per terres rosselloneses arran del seu interès per l'art romànic.

quan feia dibuixos de les esglésies. Vegem-ne una petita mostra en les citacions següents: «Die 25. Preparatius per l'escursió: he comprades unes espadenyes negres, una gorra negra ab ventaya per si hem d'anar de seglar, y una cartera d'anar a escola els noys, perque no n'hi ha hagudes de viatge. Ja ho crech que me serví ben be. Cridava l'atenció veure un capellá ab aquella cartera a la banda, y els atlots d'enfora ho deyen: —Aquell capellá que porta una cartera d'estudi (d'escola). Feya la meva planta.» (Alcover 2001: 109) o el relat d'un incident que va patir mentre dibuixava: «Com dibuxava la fatxada me'n succeí una: m'enrevoltaren una partida d'atlots, y comensaren a sempentetjar se, y me ferien. Les vatx dir. Se decantaren tot d'una, però aviat los vaig tornar tenir demunt. Los avis de bell nou; y vatx notar que ja feyen burla de mi. Al punt vaig sentir: —¡bacallá! La cosa se repetí, y un me digué d'un tros enfora: —¡bacallá sech! Justament allà devant hi havia un cuarter de Guardies Civils, y un guardia qui guaytava. Vaig creure que convenia parlar un poch fort y en castellá; y li vaig dir que demanava el seu aussili contra aquells malcriats, que m'insultaven, allà ont jo no m'era aficat ab ells, y que feya mes d'un mes que viatjava, dibuxant per dins plasses y carrers d'Espanya y France, y que en lloch havia trobat qui me fes allò. El guardia ab la mà feu senya a-n els atlots que se decantassen; se decantaren, gracies a Deu, y no se tornaren acostar» (Alcover 2001: 131).

Complementàriament, Alcover registra també, en dues llibretes, que incorporen gairebé exclusivament il·lustracions de tipus arquitectonicoarqueològic, un conjunt de dibuixos i d'observacions relacionats amb diverses esglésies romàniques que es trobaven en els indrets visitats, que complementen les informacions del dietari que registra les incidències de l'eixida i subsidiàriament de l'únic quadern de notes lingüístiques que el canonge va emplenar aquell any.

Cal indicar, però, que els quaderns registren tant dibuixos detallats i precisos com esbossos fets amb més o menys presses. L'annex final d'aquest article recull una mostra de les il·lustracions més ben fetes i de més qualitat. Cal tenir en compte que Alcover feia els dibuixos al natural, no sempre en una posició còmoda, i a llapis.

El dibuixos de la primera llibreta ressegueixen amb precisió l'itinerari indicat en el dietari «Excursió per Catalunya y el Rosselló. Tom I (1900)»;<sup>19</sup> i els dibuixos de la segona llibreta il·lustren i complementen les informacions del dietari «Excursió per Catalunya y el Rosselló. Tom II (1900)».<sup>20</sup>

El primer quadern s'inicia amb una fórmula que Alcover fa servir habitualment —de vegades amb petites variacions— com a preludi de molts dels seus quaderns: «En nom de Deu nostre Senyor y de la Benaventurada Verge Maria y Sants y angles del cel, comensa aquest llibre de notes d'arquitectura religiosa, preses durant l'exida a Catalunya, que comensa avuy, 20 de Juriol de 1900». Malgrat que la primera pà-

19. Vegeu Alcover (2001: 41-86).

20. Vegeu Alcover (2001: 87-127).

gina també inclou el comentari «Die 20. Barcelona. Catedral y claustre», no hi ha cap il·lustració d'aquest edifici en les pàgines posteriors.

Els cent sis dibuixos del primer quadern reproduïxen l'interior i l'exterior de diverses esglésies, com també alguns detalls més o menys elaborats de les naus, de la façana, de les finestres, dels capitells, de les columnes, de l'àbsida o d'altres parts dels edificis: Santa Eugènia de Berga; Sant Jaume de Vic, el Museu Diocesà de Vic (el retaule plateresc de la sala 1a, sala 9); Sant Pere de Savassona; Sant Pere de Casserres; Sant Esteve de Tavèrnoles; Sant Joan de les Abadesses; Sant Joan de les Abadesses (Església de Sant Pol); Sant Pere de Camprodon; Nostra Senyora de Núria; Sant Jaume de Queralbs; Santa Maria de Montgrony; Sant Pere de Gombrèn; Monestir (Santa Maria) de la Pobla de Lillet; Sant Miquel, «devora el monestir»; Sant Jaume de Frontanyà; Sant Pere de la Portella; Borredà; l'església d'Ix; Santa Cecília de Bolvir; la capella «(iglesieta) de l'esperansa»; Santa Eugènia de Saga, Santa Coloma de Ger; All; Urr; Assumpció de Mosoll; Alp; Sant Martí d'Urtx; Caixàs; Santa Maria de Planès; Odelló; Vià; Santa Maria de Cornellà; l'església de Vilafranca de Conflent; Sant Miquel de Cuixà; Codale; Prada. A més, la llibreta inclou detalls d'altres edificis, com ara el dibuix de la finestra d'una casa de Vic.

El segon quadern té les mateixes característiques formals que l'anterior, però el nombre de dibuixos és més reduït, vuitanta-set, i corresponen, segons les indicacions, a «Santa Eularia y Julie de Elna»; Sant Pere de Riuferrer; Costoja; Elna; Sant Pere de Rodes; Vilabertran; Sant Miquel de Fluvia; la seu de Vic; Santa Maria de Besalú; Sant Vicenç; Sant Pere de Galligants; Sant Nicolau de Galligants i el Museu de Girona; Sant Pere de Besalú.

Com es pot comprovar en observar les imatges d'aquest quadern, sovint els dibuixos inclouen comentaris més o menys extensos de tipus arquitectònic. A diferència de la llibreta anterior, en la primera pàgina es pot llegir «Caseponce Estebe, Pre. Rector de Arles-sur-Tech», però no se'n pot atribuir l'autoria, atès que els dibuixos i la lletra són indubtablement d'Alcover. A més, aquesta pàgina contenia un text més llarg, que ha estat esborrat i, per tant, ara resulta il·legible.

Ocasionalment, s'esmunyen, en aquests quaderns, barrejats amb els dibuixos i amb les observacions arquitectòniques, comentaris de tipus lingüístic, com ara les indicacions incloses en la primera llibreta «Ja rebrás (te pegaran)» d'Urtx; «Sempre l'heu parlada», de Vià; «Quulcom: Villefranche». També en la segona llibreta es troben observacions escadusseres de tipus lingüístic, com ara l'ús i l'abast del verb «Espiar: mirar. Tot Rosselló», l'expressió «Quin brant d'aygua qui puja», registrada a Besalú.

La voluntat d'Alcover, com ho indica en el dietari de 1900, corresponent a l'«Excursió per Catalunya y el Rosselló», era de publicar les seves notes en forma de llibre —«Com duch idea de fer un llibre de aquexes excursions arqueologiques, y no'l poré publicar fins l'any qui ve perque me falta recórrer Tarragona y Lleida y part de Barcelona, y com per concell de mos amichs he de contar les peripecies del

viatje y les impressions de paratges y gents que vaig veure, y si ho dexava el consignar ho per l'any qui ve, moltes coses me serien fuytes, per tot axò, en aquest tres que me queda d'aquest tomet en blanch, hi posaré ab quatre grapades sobre dites impressions allò que me bast per quant siga l'hora porer escriure'l llibre axí com pertoca» (Alcover 2001: 107)–. Aquesta intenció justifica la precisió en el recull d'impressions de viatge i en les descripcions que fa de les esglésies, als dibuixos de les quals incorpora molt sovint les dimensions i els detalls de determinades estructures o construccions. El cert, però, és que aquest desig no es va arribar a fer efectiu.

La plataforma definitiva de difusió dels seus escrits de viatges, i, de retruc, de totes les informacions arquitectòniques què hi aplegava, van ser les notícies que van aparèixer en el *Diario de Mallorca*, el 1901, sota l'epígraf d'«Impresiones de viaje», i el 1902, aquest cop com a «Impressions de viatge», editades en forma de *Folletí* també en aquest mateix diari. Aquests articles estan pensats sens dubte, tant pel que fa a l'estil, a l'estructura i al contingut, com a notícies periòdiques, a diferència de les anotacions de l'any 1900, en forma de dietari, on són molt presents els components personals i les anècdotes.

Les descripcions d'esglésies i d'altres monuments i de detalls artístics i arquitectònics, complementats amb les llibretes de dibuixos, i amb no poques opinions personals sobre la impressió –favorable o desfavorable– que produeix a Alcover un determinat estil, monument o pintura,<sup>21</sup> és el que cal entendre per «notes arqueològiques». En un primer moment, es tracta de descripcions d'esglésies romàniques. Més endavant, al llarg de 1901 i 1902, el canonge descriu totes les esglésies –siguin de l'estil artístic que siguin– que visita.

Alcover al·ludeix al terme «notes arqueològiques» de manera explícita en la part final de les «Impressions de viatge» inèdites: «Veent aquexes iglesies, replegant notes arqueològiques y omplint planes de notes de llenguatge, sempre al vol, axí nos passárem aquell dia, quedant concordada per lo endemà l'exida a la celebèrrima abadía de Poblet».

En altres dietaris, el canonge al·ludeix a aquest terme de manera indirecta, vinculant-lo amb excursions arqueològiques, com ara: «He sabut que'l Bisbe de Vic, venint de Montgrony, passava per Ripoll cap a la capital del bisbat. Nos som vists a la fi a l'estació del Ferrocarril, y, ab conversa agradabilíssima mos ne som venguts cap a-n aquesta ciutat de Vic, aont avuy, die 26 d'Agost del any del Senyor MCM, acap de escriure aquixa desmanyotada y croxida relació de la meva passejada arqueologica» (Alcover 2001: 107) o «Y per això díe 20 de Maig me tornava a tro-

21. Vegeu, per posar un exemple, el comentari incisiu i pejoratiu que Alcover fa en relació amb les naus de les capelles de la seu de Tarragona: «A les naus menors s'hi obriren capelles, algunes fondes, casi totes ogivals de tercera època, aont se veuren retaules barrochs y gotichs moderns, que no's perdiria gaire si se cremassen».

bar dins el Bisbat perpinyanès, devant Monsenyor Carsalade, tot entusiasmado son cor jovenívol, amb lo pelegrinatge arqueològich qu'anàvem a emprendre, a pesar dels seus cincuenta tres anys y de les moltes y gravíssimes ocupacions, maldecaps y quefers del govern de la Diòcesi, dels quals es esclau y que constitueixen tota la seua preocupació» (Alcover 2002: 39).

### 3. Les notes arqueològiques sobre Castelló de la Plana

Les notes arqueològiques –o descripcions d'esglésies– més extenses són indubtablement del 1900, atès que aquest any es conjumina la redacció dels dietaris i dels quaderns que contenen imatges o il·lustracions artístiques o arquitectòniques. No s'ha trobat cal altre quadern de dibuixos d'anys posteriors –i es dubta que n'hi hagi cap, si es té present que el propòsit artístic d'Alcover va desembocar, per la força dels objectius que es va proposar, en una recerca lingüística.

Els anys 1901 i 1902, però, l'afany de descripció artística no s'ha perdut, i la plataforma de difusió d'aquests informacions és, com s'ha dit més amunt, el *Diario de Mallorca*.

El 1901, Alcover redacta unes anotacions breus sobre l'«Eixida de 1901. De Tortosa a Alacant» (Alcover 2001: 141-145). Aquestes notes són completades pels trenta-cinc articles publicats, aquell mateix any, amb el títol d'«Impresiones de Viaje» en el *Diario de Mallorca*. Aquesta sèrie d'escrits amplia les notes esmentades i conté les referències a les visites que el canonge va fer a diverses localitats de Catalunya, de la Ribera d'Ebre i del País Valencià –concretament Tortosa, Xerta, Gandesa, Batea, Calaceit, Vinaròs, Morella, Forcall, Benicarló, Alcalà de Xivert, Vila-real, Castelló de la Plana, Onda, Borriana, València, Vixola (Alcoi)–, i incorporen un conjunt d'anotacions alegades per terres castellanes –Múrcia, Madrid, El Escorial, Toledo, Saragossa. Les «Impresiones de Viaje» es tanquen amb les notes preses en terres rosselloneses –Serrabona, Perpinyà, Prada, Vilafranca del Conflent, Vernet, Sant Martí del Canigó, Santa Maria de Cornellà, Salses, Espira, Voló i Sant Llorenç de Salanca. En aquesta excursió, que s'estén del 2 d'abril al 31 d'agost, Alcover combina la descripció d'esglésies, l'estudi lingüístic i la campanya propagandística per difondre l'*Obra del Diccionari*.

La tria dels dos texts de Castelló de la Plana que es presentaran a continuació, com a mostra de l'estil que Alcover adoptava per redactar les seves «Impresiones de viaje», s'ha fet pensant en el lector castellonenc, el qual s'identificarà amb més facilitat amb les descripcions arquitectòniques retrospectives de més d'un segle enrere d'un indret que ja coneix, com també dels personatges locals amb els quals el canonge va establir contacte, com ara Salvador Guinot, a qui anomena secretari de l'*Obra del Diccionari*.

Les notes preses sobre Castelló de la Plana van ser redactades el 19 d'abril de 1901, per bé que van aparèixer en les pàgines del *Diario de Mallorca*, integrant el lliurament número VI, el dissabte 4 de maig. Alcover havia iniciat l'eixida el 8 d'abril, passant per Gandesa, Batea, Calaceit, Morella, Benicarló i Alcalà de Xivert. El dia 22 continua el seu itinerari cap a València passant per Vila-real i Onda. El canonge fa a Castelló una «conferència filològica», la qual, més que el que el títol pot suggerir, es tracta d'una enquesta dialectal<sup>22</sup> que té com a subjectes uns quants residents de les Germanetes dels Pobres.

Avuy dematí a les quatre y busques, he pres el tren correu cap aquí, aont me trop, sa y fort, gracies a Deu. Castelló es una població moderna: carrers amples y drets, cases noves o renovades; poquissimes conserven la trassa antiga. Una en vaig veure de portal redó, ample y baixet, amb tres ordes concèntrichs de flors de lis, de baix relleu, molt grosses, a l'arquivolta. A les rebranques té uns fullatges y brançatges, de baix relleu també, d'aire romànic, lo mateix que uns escuts per l'estil que hi ha a la llinda d'una finestra a cada costat del portal. Hi ha passeys prou ben adesats y amb molts d'arbres d'ombra. Vaja, es una població moderna sense caràcter local, cosmopolita.

Demanant demanant, trop la parroquia major. Es una iglesia notable. Per defora no té caràcter definit. El campanar es vuytovat, acabant amb una corona de vuyt finestrals de mitx punt, un a cada cara, una gornisa y una balconada. Està separat de l'iglesia, y per això l'Ajuntament pretén qu'es seu. La frontera de l'iglesia no té estil, fora la portada, qui es ogival, y en degradació, y de molta profunditat, amb una serie gentilíssima de arquivoltes y rebranques aboxellades y uns capitellets historials. Cada frontera lateral té una portada, ogival, ben tallada, però mes senzilla que la major. M'en entr dedins, y me trop una iglesia tota policromada. Es de una sola nau, molt ample y baixa; les voltes son de tres claus a cada dau, lo qual multiplica ayrosament els nirvis y entrepanys y dona mes joch per el policromat, qu'es obra moderna y prou acceptable. Les capelles se comuniquen per uns portalets de pura trassa ogival, y son prou baixes per deixar lloch, entre l'arcada y el finestral que té cadascuna part demunt, a una arqueria figurada qui encuadra una serie de figures de sants pintades, de molt bon efecte. Els entrepanys superiors de la volta també rumbetjen uns àngels pintats, qui fan goig de ver. Los finestrals tenen vidrieres de colors modernes, ben sentides. Lo àbside es de cinc cares: les foranes tenen una capella mes alta que les demés capelles, les seves veynades no'n tenen, y la del fondo en té una mes profunda, a manera d'absidiola, aont hi ha el chor a pis de terra, amb un cadirat y faristol nous, magnífichs. L'altar major y retaule estan a la entrada d'aqueixa absidiola. Es ogival amb peu de romànic, y no diu malament, si no fos que es massa alt, de manera que tapa casi tota l'arcada de dita absidiola. Es una llastima que l'artista que concebè tal obra, per les proporcions tenués massa presents els retaulets disforjos del barroquisme. Los retaules de les capelles casi tots son ogivals y tots prou acceptables y nous. Me cridá l'atenció una restauració y decoració tan suau, y l'escolà me va dir qu'era qu'un senyor d'assf, riquíssim, un tal Cardona, se morí, y ho deixà tot per iglesies i obres de piedat, y d'assò han arretglada la parroquia major y fan dues iglesies mes, y feren la casa del Centre Catòlic, qu'es grandiosa y magnífica. Ademés de la parroquia major, hi ha dues o tres ajudes de parroquia y altres iglesies mes.

22. Vegeu per a la informació lingüística, el contingut del Quadern I (1900), editat a Perea (2002).

Vaig fer de veure'l Director de la revista catòlica Mossen Martínez, jove desxondit y simpàtich, qui m'acompanyá y dirigí, per lo qual li quet agrait de tot cor.

Sabent que assí hi havia *Germanetes dels pobres*, m'en hi vaig, y celebr una conferencia filològica amb un quatre o cinc pobrets d'allá, de Castelló meteix. Així he pogut estudiar el llenguatge local, qui està molt mes apropi de Vinaròs y Tortosa que del de València. La sintaxis, com a tots els pobles qu'he visitats, està malmenada ferm.

El bibliotecari de l'Istitut Provincial, persona distinguida y entesa en historia regional, a n'e qui me presentà Mossen Martínez, m'ha parlat d'un jove d'assí, molt aficionat a la llengua del poble, o llemosina, que diuen per aquí, sense sebre perque, com se suposa un tal D. Salvador Guinot. M'han donades les senyes de ca-seva, y m'en hi vaig, y me trop un senyor d'uns coranta cinc anys, distingidíssim, simpàtich ferm, enamorat, etsitat de la llengua materna, això es, del catalanench y de totes les coses de la seva terra, es el dir, regionalista, llicenciat en Filosofia y Lletres, de vasta y escullida cultura, autor de diferents traballs literaris molt apreciables, sobre tot, un tomet de contarelles o *contalles* de costums castelloneses, plenes d'encant y de perfum, aont cap lleva gallarda la imaginació de l'autor y corre gentil y abundant la seva ploma ben trempada, y hi vibra galana encara y polent y dolsa la llengua catalanesca. D'aquest llibret no mes n'ha fets vint y cinc exemplars, que té repartits ja entre's amichs. No li dich res si tot d'una que nos som explicats, som quedats amichs corals. Li he lletgit el projecte de Diccionari; m'hi ha fetes algunes observacions ben agudes, y ha acceptat el carrech de Secretari de dita obra en aqueixa regió, y amb ell nos entendrem y ell replegarà gent per treballar en l'empresa magna. Fins tart de tot no nos som deixats, y m'ha promès que vendrà a veure Mallorca.

L'any 1902 Alcover torna a donar notícia de Castelló de la Plana, aquest cop integrada, com a «Impressions de viatge», en el capítol cinc del *Follerí del Diario de Mallorca*. Aquest text inclou també descripcions d'altres terres valencianes –en alguns casos molt més succinctes que les efectuades un any enrere–, concretament de València, Sueca, Ontinyent, Benigànim, Xàtiva, Llíria, Vinaròs i Tortosa.

La visita a Castelló i als territoris valentins en general està inclosa en el que Alcover anomena la «gran excursió», que s'inicià el dia 9 d'abril a Eivissa. Aquesta excursió per diverses localitats valencianes –des d'Oriola fins a Tortosa– es va desenvolupar en dues etapes, si es pren com a referència la partició que apareix al volum I del *Bulletí del Diccionari*. En la primera, corresponent a les pàgines 92 a 96 de l'article «Excursió filològica de Mossén Alcover», que s'estén del 9 d'abril al 22 de maig de 1902, el canonge manacorí va visitar Eivissa, Sant Antoni i diverses localitats del País Valencià (Oriola, Alacant, Elx, Santa Pola, Novelda, Monòver, Villena, Biar, Ibi, Xixona, Sant Joan, Callosa, Bolulla, Benidorm, Tàrbena, Benissa, Gandia, Beniopa, Simat de Valldigna, Verger, Oliva, Carcaixent, Sueca, Ontinyent, Benigànim, Xàtiva, Llíria, València, Castelló de la Plana i Vinaròs). En la segona, corresponent a les pàgines 97 a 112 de l'article que duu també el nom d'«Excursió filològica de Mossén Alcover», que comença el 23 de maig i acaba el 15 de juliol de 1902, Alcover va visitar Tortosa, Tarragona, Falset i Reus, Santes Creus, Valls, Vila-rodona, l'Espluga de Francolí, Poblet, Valls, Santa Coloma de Queralt,

Martorell, Vilafranca del Penedès, el Vendrell, Vilanova i la Geltrú, Sitges, Canet de Mar, Blanes, Girona, Olot, Besalú, Banyoles, Sant Feliu de Guíxols, Palamós, Palafrugell, Flaçà, Agullana, la Jonquera, Ceret, Arles, Elna, Perpinyà, Prada, Puigcerdà, Ripoll, Vic, Prats de Lluçanès, Gironella, Manresa, Cardona, Solsona, Cervera, Tàrrega, Balaguer, Artesa de Segre, Tremp, la Pobla de Segur, Sort, la Seu d'Urgell, Ponts, Terrassa i Barcelona.

En aquesta ocasió, afés que no era el primer cop que visitava alguns dels indrets esmentats, Alcover va aprofitar, a més de fer recerca dialectal, per posar-se en contacte amb els col·laboradors antics, nomenar nous corresponsals i pronunciar conferències de propaganda. A Castelló va arribar el dia 12 de maig i s'hi va estar fins l'endemà a les deu de la nit, moment en què va prendre el tren cap a Vinaròs. La visita, doncs, és breu, com consta en les anotacions alcoverianes.

Devers mig dia prench el tren de bell nou cap a València, y l' hora baixa cap a Castelló de la Plana, aont aplegárem devers les deu de la nit.

Lo endemà dia 13 vaig veure l'iglésia de la parròquia major, ogival, modernament policromada amb prou gust, que no descrich perque ja ho vaig fer entany. Per la meteixa raó no parlaré de l'altra iglésia parroquial, ni de les dues noves que fan y que son ben necesàries, perque la ciutat ha crescut molt y estava ben mancada de *cases del Senyor*. Per via de sis o set capellans que foren amables amb mí una cosa fora mida, vaig poder estudiar de bell nou el llenguatge de Castelló; y, com sentiren l'esposició del projecte de Diccionari, me prometeren col·laborarhi. Vaig celebrar una llarga entrevista amb lo correspolsonal que tenim allá, D. Salvador Guinot, escriptor y erudit de lo més notable y escullit de tot el reyne de València, persona agradabilissima, que no professa l'error, tan estés en tot aquell reyne, de que la llengua valenciana s'hage d'anomenar llemosina, nom que no té cap fonament històrich ni lingüístich, sino que l'anomena catalana, qu'es el nom que l'història y la filologia li donen. M'esposá el Sr. Guinot els treballs de propaganda lecsicogràfica que havia fets, y les dificultats y ostacles que li oposen l'indolència y ensopiment dels esperits d'aquella regió envers de les qüestions lingüísticas y conreu de la nostra llengua, que es tenguda casi com a no res, mal de qu'está ferit tot el reyne de València. El Sr. Guinot está ben determinat a no afluxar en la seua propaganda per allò de que qui no se cansa, alcansa, y ja'u crech que jo encara li vaig donar una bona sempenta per tan bon carreranch.

A les deu de la nit (dia 13) prench el tren cap a Vinaròs, y va caure que dins el meteix wagó, de segona, a un departament veynat hi venien cinc o sis valencians qui jugaven a interès tall tirat, y cridaven y meulaven y movien un alguer fora mida, insultant a les estacions tothom qui veyen. No havia vista may cosa semblant. Ells fent tal avalot y consentintlosho els qui hu porien aturar, donaven una trista però eczacta idea de la cultura del país.

A Vinaròs, i amb les referències als estudis sobre el llenguatge d'aquesta zona, i amb algunes breus al·lusions a Tortosa, es tanca la primera part d'aquesta gran eixida, i, al seu torn, les «Impressions de viatge» del *Folletí del Diario de Mallorca*.

La segona part de l'eixida s'inicia el 23 de maig a Tortosa i acaba a Barcelona el dia 15 de juliol. Fins fa poc l'únic registre que es tenia d'aquesta part de l'eixi-

da, com també una visió general, però molt succinta del conjunt –en forma d'annotation diària–, eren les pàgines del volum I (1902-1903)<sup>23</sup> del *Bulletí del Diccionari de la Llengua Catalana*. El descobriment recent d'un manuscrit inèdit ha aportat nova llum al desenvolupament d'aquesta segona part de l'eixida.

#### **4. Les “notes arqueològiques” sobre la seu de Tarragona i sobre el monestir de Santes Creus**

Un any després de la publicació dels *Dietaris de les eixides* (1900-1902), es van localitzar a l'Arxiu del Regne de Mallorca, on està instal·lat actualment el llegat Alcover, dos plecs de fulls manuscrits. El primer duia per títol «Impressions de viatge 1901. Forcall, Benicarló, Alcalà de Xivert», i el contingut corresponia a la versió original de dos articles que es van publicar en el *Diario de Mallorca* –concretament les «Impresiones de viaje XIII. Benicarló, 17 d'abril, 901», i les «Impresiones de viaje XVI. Alcalà de Xivert, 18 d'abril». Tots dos texts van aparèixer en el periòdic, respectivament, el divendres 21 de juny i el dijous 27 de juny d'aquell mateix any. Formalment les discrepàncies són mínimes; solament, quant al contingut, hi ha un paràgraf que fou omès en fer-ne la publicació en el *Diario de Mallorca*.<sup>24</sup>

El segon plec manuscrit es titulava «Impressions de viatge, 1902. València, Sueca, Ontinyent, Benigànim, Xàtiva, Llíria, Castelló de la Plana, Vinaròs, Tortosa, Tarragona, Reus, Falset, Alcover, Valls, Santes Creus, [ratllat: Poblet]». Aquest títol suggeria que havia de tractar-se de les notes que Alcover prengué en la gran eixida de 1902, o almenys una part, i que van aparèixer, en cinc lliuraments, com a *Folletí* en el *Diario de Mallorca*.

L'examen detingut dels papers –un total de cinquanta-vuit pàgines, on s'intercalen les pàgines dobles amb les úniques, les descripcions incompltes, tant al començament com al final de l'escript, com els fulls mal numerades, amb numeracions repetides– aporta una sorpresa. D'una banda, de la pàgina 1 a la 18 es desenvolupa una part de l'apartat V (hi falta la pàgina inicial, però), que tanca el *Folletí*, corresponent a les localitats de València, Sueca, Ontinyent, Benigànim, Xàtiva, Llíria, Castelló de la Plana, Vinaròs i Tortosa. Com s'ha esdevingut en els plecs anteriors, hi ha una coincidència gairebé absoluta amb la versió publicada. D'una altra banda, de la pàgina 18 a la 50 s'estén una narració, que hauria correspost a l'apartat VI, i que abraça la descripció de les localitats següents: Tarragona (La Seu), Reus, Salou, Falset, Alcover, Valls, Vilarodona, Santes Creus, Montblanc, i que ha romàs

23. Les pàgines 92-96 i 97-112 esmentades, com també la introducció que hi ha a la pàgina 79.

24. L'edició de les *Obres completes* d'Alcover reunirà totes aquestes informacions, com també la resta de l'escript que ha romàs inèdita.

a hores d'ara inèdita. Es tracta d'un text molt extens –39 pàgines, la majoria dobles, encara que algunes són simples, i força desiguals quant a mida– i incomplet, que abraça la descripció de la seu de Tarragona, seguint l'ordre exposat més amunt, fins a arribar a Montblanc. El relat, que s'inicia el dia 25 de maig, havia de registrar també el viatge i la descripció del monestir de Poblet, però en la darrera pàgina que s'ha conservat només en recull cinc línies, i deixa la darrera frase incompleta: «El dia 25, festa de la Santíssima Trinitat, ens llevárem ben dematinet, y cap a dir missa. Berenats, partírem cap a l'Espluga de Francolí, quatre o cinch tartanes plenes d'amichs, plens de delit y d'entusiasme; n'hi havia tres o quatre de Reus, qu'eren venguts...».

Es desconeix el motiu pel qual aquestes notes van romandre inèdites, com també la incompleció del text. De fet, Alcover ratlla el mot Poblet de la pàgina de presentació, la descripció del qual s'iniciava en el darrer full.

La versió completa de l'eixida, molt escarida, que recull les referències als indrets esmentats, ometent, tanmateix, la part més extensa, on es descriuen algunes esglésies, es troba en la pàgina 97 del BDLC. Ja s'ha dit més amunt que entre les pàgines 97 a 112 es desenvolupa la segona part de l'eixida, que en la crònica de *Bulletí* acaba el 14 de juliol.

Per raó de l'interès artístic i arquitectònic d'aquestes pàgines, però tenint en compte les limitacions d'espai que imposa un article de revista, s'ha cregut convenient d'incloure en aquest treball dues de les descripcions més extenses i més completes que integren aquests materials inèdits: *a) la descripció de la seu de Tarragona;* *b) la descripció del monestir de Santes Creus.*

En les transcripcions dels texts que es presentaran a continuació, com en els anteriors, s'ha mantingut en tots els casos l'ortografia original, i s'han fet constar, per tal de tenir constància de les vacil·lacions de l'autor en el procés de redacció, els mots i els fragments que apareixen ratllats. En aquesta edició les seqüències ratllades s'han inclòs, per facilitar la lectura del text, en forma de nota al peu de pàgina.

#### *4.a. Les notes arqueològiques sobre la seu de Tarragona*

La descripció de la seu de Tarragona, que Alcover duu a terme entre els dies 16 i 18 de maig, és encapçalada per un fragment preliminar que relata la rebuda que li fan, en l'estació de Salou, alguns dels col·laboradors tarragonins, i es tanca amb l'al·lusió a una conferència de propaganda que el canonge va fer sobre l'Obra del Diccionari. L'epígraf que encapçala aquesta descripció, i també els altres fragments omesos, és el següent: «VI. Tarragona. La Seu. – Reus. – Salou. – Falset. – Alcover. – Valls. – Vilarodona. – Santes Creus. – Montblanc».

Dia 16 (Maig), hora baxa, prench el tren cap a Tarragona, y vaig tenir la sort de toparme dins el metex wagó amb lo Rt. P. Arcàngel, Prior del convent de Carmelites descalsos

d'aquella ciutat, molt pla y simpàtich y entusiaste de la nostra llengua, y que m'oferí, y jo vaig acceptar de bon cor, la seva cooperació y la de sos súbdits en l'obra del Diccionari.

A l'estació de Salou me donaren una sorpresa ben agradable mos amichs estimadíssims y entusiastes propagandistes de l'obra del Diccionari, Mossen Jaume Bofarull, Vicari de Barberà, y D. Joan Poblet, advocat de Montblanc. Moltes cartes ens havíem escrites y be'n conexíem d'esperit, però no nos érem vists mai.

Amb una ecalació fórem a Tarragona, y me trop amb una altra partida d'amichs que m'esperaven, que tampoch no'ns érem vists mai; entre ells, lo M. I. D. Antoni Balcells, Canonge Magistral, D. Agustí M. Gibert, metge, y D. Joan Ruiz Porta, Corresponsals de la nostra obra a Tarragona, y Mossen Arrufat, Director del Col·legi Provincial y els directors dels periodichs *Lo Camp de Tarragona*, y *La Cruz* y casi tots els altres col·laboradors. Fonch una topada ben coral. El Sr. Gibert, el patriarca dels catalanistes tarragonins, me volgué a casa seva, aont vaig estar dos dies y mig tractat com un rei.

Ja era<sup>25</sup> fosca negre, y no sortírem fins lo endemà. ¿Y aont havíem d'anar lo endemà mes que a La Seu cap dret? ¡La Seu Tarragonina! ¡El monument capdalt de l'art romànic del segle XII a Catalunya! Allá la tenim a la cuculla de l'antiga acrópolis romana, alsantse solemne, imponent, augusta.

Per un dels carrers que hi desemboquen devant, preniu les escales, y vos trobau a n-el gran replà de la plassa<sup>26</sup> cara a cara amb la frontera o frontis, de tres cossos, corresponents a les tres naus. Els dos costats son romànichs; el centre es ogival.

Els cossos laterals, de creta plana y llisa y flanquetjats per uns pilars escairats y ressortits fan una gentil portaladeta en degradació, de dues rebranques per banda amb una columna a n-el recó y una mes prima adossada a la rebranca exterior, sostenint les arquivoltes,<sup>27</sup> airosament aboxellades, clos l'ull de l'inferior amb una llinda que jau dalt l'imposta. Las basses son sobries; els capitells de la portalada esquerra son historiats, representants hi passatges de la vida de Cristo; els de l'altra portalada son de fullaca.<sup>28</sup> Les impostes fan una ampla copada, reblerta de palmetes<sup>29</sup> y d'uns entrunyellats ben fins. La llinda de la portalada esquerra es llisa, però part demunt les arquivoltes<sup>30</sup> buidaren dins la paret un bax relleu de forma<sup>31</sup> apaisada aont se veu la curació del paralítich, l'entrada del<sup>32</sup> Bon Jesú dins Jerusalem y un altre passatge evangèlich amb una figura agenollada devant el Salvador rodetjat dels apòstols. La llinda de la portalada endreta presenta [sic] la part superior tota obratjada d'un bax relleu de nou compartiments.<sup>33</sup> A n-el del mig<sup>34</sup> hi ha la Mare de Déu amb lo Minyonet dalt la falda; a n-els de cada costat Sant Josep, pastors, un àngel y els Reis d'Orient que adoren y<sup>35</sup> a un recó l'àngel anunciant a pastors el Naxament, y a l'altre recó

25. Ratllat: vespre.

26. Ratllat: que s'hi obri, vos trobau devant.

27. Ratllat: gentilmen.

28. Ratllat: Una l'imposta d'una y altra, fa una ampla copada.

29. Ratllat: ben fines.

30. Ratllat: presenta una.

31. Ratllat: de faxa.

32. Ratllat: Cristo.

33. Ratllat: El del mig.

34. Ratllat: se veu.

35. Ratllat: a n-els recon.

els cavalls dels Reis. Part demunt aquexes portalades s'obri una claraboia molt esplendida. El conjunt d'aquests cossos laterals es una delicia.

Vegeu<sup>36</sup> ara<sup>37</sup> centre. Es tot ogival: fa un cos avensat<sup>38</sup> amb un rabassut pilar a cada banda y al mig<sup>39</sup> s'obri la gran portalada en degradació, de cinc arquivoltes molt<sup>40</sup> puntarrudes y severament aboxellades, cualcant demunt les grans rebranques corregudes, que fan un socle aont hi ha rebaxada una galeria d'arquets, y acaba amb talús, d'ont brollen les represes d'una serie d'estatues de tamany natural, soplujades d'afrosos dossierets, rabassa de les arquivoltes. Aquest socle y serie d'estatues segueix per cada costat doblant el rabassut pilar dels costats, fins a trobar els contraforts qui flanquetjen mes enrera la nau major. Aquestes estatues son dels<sup>41</sup> apòstols y profetes. N'hi falten sis o set, y diu la gent d'allà qu'es que cada cent anys en fuig un. Y prou que tenien conte l'any 1900 a veure qui seríal fogisser, y encara no n'hi ha hagut cap, gracies a Deu. Corre la llinda a l'altura dels dossierets de les estatues, sostenguda per un pilar<sup>42</sup> aont va adossada dalt un<sup>43</sup> pedestal preciosíssim y bax d'un dossieret ben agut la figura de la Mare de Deu amb lo Minyonet Jesús, a n-el bras. Ficsemnos a n-el<sup>44</sup> pedestal: presenta cinc cares:<sup>45</sup> comensa un socle llis, llavò se restreny y fa uns bordonet a les arestes; ve un tercer cos mes restret y molt allenguït<sup>46</sup> amb uns rebaxats a cada cara d'uns<sup>47</sup> finestralets figurats lo mes gentils, y ve llavó<sup>48</sup> un altre cos, ab uns baxos relleus a cada cara representant la creació d'Adam, la de Eva, ells dos bax de l'arbre y menjant de la fruita prohibida, Deu que crida Adam y ell y ella estan amagat[s] bax d'un arbre y l'àngel que los treu del paradís. Corona aquex cos una capsana de animals simbòlichs de pel y de ploma envitricollats, demunt els quals està la Mare de Deu. La llinda fa dues zones estretes horizontals de baxos relleus, aont se veuen<sup>49</sup> abax dimonis y condemnats a forfollons, y, mes amunt,<sup>50</sup> àngels sonant la trompa del Judici y<sup>51</sup> una filera de morts que ressussiten sortint dels sepulcres en actitud suplicant, girats a n-el Bon Jesús qui seu a un compartiment mes amunt y bax de dossier, al mig de dos àngels, judicant los vius y los morts. Tot axò no mes umpl un poch mes de la mitat de l'altura de la llinda. Lo de mes amunt es un airós calat en forma de rosa.<sup>52</sup>

36. Ratllat: Aneu.

37. Ratllat: central.

38. Ratllat: aont.

39. Ratllat: ont.

40. Ratllat: afuades.

41. Ratllat: dotze.

42. Ratllat: que.

43. Ratllat: socle.

44. Ratllat: socle: presenta cinc.

45. Ratllat: primer fa un.

46. Ratllat: y.

47. Ratllat: arquets lo mes.

48. Ratllat: una especie de ca.

49. Ratllat: resurrecció dels morts, els angles que sonen la trompa, rebolichs de dimonis y condemnats.

50. Ratllat: del Judici els.

51. Ratllat: la.

52. Ratllat: Resulta un conjunt imponent, magestuós.

Clou les arquivoltes una capsalera (frontó) rònega, molt axancalat que a morir derrera's pinacles<sup>53</sup> en que acaben<sup>54</sup> els pilars que flanquetjen la portalada y derrera ells se'n pujen uns altres que'ls-e falta'l pinacle y que tanquen a cada banda la<sup>55</sup> paret frontera, llisa, aont s'obri la grandiosa claraboia d'un calat ben enginyós, y que mes amunt,<sup>56</sup> comensant els dos vessants de la capsalera, guarnits de frondes, fa un cordó, y part demunt<sup>57</sup> s'en pujen al mig les rebranques boxellades d'un gran finestral sense arquivoltes, perque... no les hi posaren,<sup>58</sup> per motiu de que dexaren la capsalera casi a la mitat de l'altura que li pertocava, y ara resulten dues parets en forma triangular escapsada aont s'obrin unes finestres bessones, y per ont veuen el cel, ja que la teulada ve a l'endret del cordó d'ont mouen aquestes finestres. Sospit que aquexa dissonancia entre la capsalera y la teulada deu provenir de que'l qui projectá el frontispici se devía retgir per la costum dels països del nort que donen un gran rost a la teulada per que no s'hi atur la neu, y no tengué en conte que per aquí no us dona cap mal de cap axò perque no es terra de neu. Y succeí que quant foren a fer la gran capsalera, tot d'una que la tengueren més alta que lo que demanava la teulada,<sup>59</sup> disposta amb lo rost que solen tenir les de per aquí, la dexaren en banda, y axí està encara, y no dixa d'esser un problema l'acabarla si s'ha d'acabar be.

Els costats de les naus menors estan tot[s] tapats per les capelles que hi obriren, ogivals casi totes y qualcuna de barroqua. La nau major y el creuer amb la cupula y el campanar y l'àbside si que sobresurten severs, sobris[,] plens de magestat. Flanquetjen la nau major, marcant els trasts interiors uns pilars<sup>60</sup> escairats sense pinacle y entre y entre s'obrin uns finestrals esplendits y lleugerament apuntats, y corona murs y pilars una airosa faxa d'arquets llobats sostinent una ample copada y una llistó volats, y el metex coronament corre p'els dos brassos del creuer que rumbetjen alguns finestrals a n-els costats y a n-el cap una gran claraboia. La cúpula es vuitevada,<sup>61</sup> baxeta, amb un pilar a cada cantell y un finestral a cada cara, coronantla també una faxa d'arquets. Lo campanar s'alsa,<sup>62</sup> rabassut a n-el recó que fa'l cap del creuer amb lo bras esquerre. Els de tres daus: el primer, de l'altura de la nau, es quadrat, amb alguns finestrals a les dues cares visibles; el segón, molt mes<sup>63</sup> curt, es vuitevat, amb<sup>64</sup> pilars adossats<sup>65</sup> pujant dels quatre<sup>66</sup> recons que resulten de la vuitevació; el terc dau, vuitevat també, fa un finestral apuntat a cada caire, y allà hi ha les campanes. Corona una crestería aquell conjunt, y acaba el campanar. L'adside major presenta la seu magestuosa

53. Ratllat: amb.

54. Ratllat: del.

55. Ratllat: frontera central.

56. Ratllat: fa un cordó capsalera.

57. Ratllat: comens.

58. Ratllat: D'aquí resulta que la capsalera acaba en dues parets triangulars, cada una amb unes finestres bessones.

59. Ratllat: fet.

60. Ratllat: quadrats.

61. Ratllat: amb.

62. Ratllat: quadrat, rabassut, cuadrat de les tres naus: el primer.

63. Ratllat: bax.

64. Ratllat: un.

65. Ratllat: envoltant de.

66. Ratllat: trianguls.

curvatura cilíndrica, llisa, amb dos ordes de finestrals, els d'abax esplendits y amb guardapols, els de dalt llosos<sup>67</sup> coronen aquella gran rodona uns permòdols ben obratjats, abax amb cap[s] humans y d'animals, aguantant uns arquets,<sup>68</sup> cenyits d'una diadema de dents de serra de pla y llevò una copada y un cordó. Ensà y enllà un parell de tals permòdols avansen un poch mes en forma de matecans.

Ja es hora de que entrem dins l'escelsa basílica. Tot d'una qu'un hi es dedins; ¡quin cop de vista mes imponent, mes ecsisadora! ¡quina impressió més fonda, mes dolsa, mes plaent! Es de tres naus, creuer amb cúpula y tres absides visibles.

Les naus son de cinch trasts, de volta apuntada y d'aresta. Els archs torals y formerets (entre nau y nau) son escairats, y els diagonals son cilíndrichs, amb una clau molt menuda a l'encreuament. Cualquen aquestes arcades dalt uns pilars robustíssims, en forma de creu, amb dues columnes adossades a n-els quatre caps y una a cada recó, resultant dotze columnes: una per cada arch diagonal y dues per cada cama dels torals y formerets que hi<sup>69</sup> fan fort. Els socles dels pilars son llosos; les bases, romàniques, ben sobries; els capitells, de fullam, pinyes y<sup>70</sup> trenats lo mes gentils y d'animals simbòlics, envitricollats amb gran enginy. A<sup>71</sup> l'altura del partiment de les arcades y per dalt els capitells corre un cordó d'una simplicitat encantadora, fent uns llistons<sup>72</sup> volats o escalonats. Part demunt els formerets, que fan doble arquivolta, s'obri una filera de finestrals apuntats. A les naus menors s'hi obren capelles, algunes fordes, casi totes ogivals de tercera època, aont se veuren retaules barrochs y<sup>73</sup> gotichs moderns, que no's perdria gaire si se cremassen.<sup>74</sup> Constitueixen una excepció les capelles de la Puríssima y de Santa Tecla, barroques totes dues. La de la Puríssima es quadrada; fa una cupula amb petxines, tambor y llenterna,<sup>75</sup> tot pintat y daurat. El retaule, barroch també, lo metex que dos sepulcres dels costats,<sup>76</sup> son de primera.

La<sup>77</sup> de Santa Tecla fa un creuer y cúpula; es tota de jasps tarragonins, vermellenchs. Els quatre pilars de la cúpula rumbetjen dins capelletes estatues de les quatre virtuts cardinals. El retaule se compón de tres compartiments, axò es, tres preciosos baxos-relleus en marbre blanch del martiri de Santa Tecla, y a n-els brassos del creuer també hi ha altres baxos relleus de la vida de la heroïna cristiana.

Anem ara a<sup>78</sup> la nau transversal o creuer. Com s'allarga molt mes que l'amplaria de les naus menors, fa a la banda de l'Evangeli tres trasts, y a la de l'Epistola dos, com<sup>79</sup> mes va, mes estrets, amb una columneta a n-els recons, y alguns finestralets a n-els costats, y una gran

67. Ratllat: de finestrals ben sobris, y coronada d'.

68. Ratllat: y dalt aques.

69. Ratllat: fiteren.

70. Ratllat: entrunyellats y trenats.

71. Ratllat: n-el.

72. Ratllat: volant.

73. Ratllat: ogivals moderns.

74. Ratllat: Constitueix una excepció la capella de la Puríssima, barroca, quadrada, que fa, amb cúpula amb de.

75. Ratllat: coronada amb molt de gust.

76. Ratllat: son notabilíssims.

77. Ratllat: Ara anem a n-el creuer.

78. Ratllat: n-el creuer.

79. Ratllat: com mes va, mes estrets, amb fa a cada cap tres trasts, un mes estret.

claraboia a<sup>80</sup> cada cap. A l'endret de les naus menors y a n-el costat de l'adside major fa com una capella y una absidiola. La de la banda de l'Evangeli era la capella dels sastres,<sup>81</sup> ogival, de tercera època, esplèndida de tot. Fa cinch caires amb finestrals. A la rabassa de cada nirvi hi ha dues estatues dalt una represa y bax de dosseret, y mes avall corre una balconada de gran pompa. El retaule es una preciositat, de tres compartiments: el central l'ocupa la Mare de Deu, y els laterals fan quatre sostres de baxos relleus, magníficament encuadrats, representant els misteris de la Vida del Bon Jesús.

A l'altre cap del creuer m'hi clavaren un estumbori de tres capelles ogivals de tercera època, que no hi fan mes que nosa, tapant en part una preciosa absidiola romànica del costat. La cúpula ja hem vist qu'es vuitavada: s'empuja demunt els quatre grandiosos torals y quatre petxines, amb un finestral a cada caire; y els vuit nirvis, escairats, amb un bordonet a cada aresta, s'apleguen demunt de tot, sense clau penjant. Bax dels finestrals corre una zona d'arquets llobats. El conjunt es una vertadera bellesa.

Ja es hora d'entrar a n-el cap de la creu, de dos trasts, per l'estil de la nau major, amb finestralets a cada banda. L'abside es cilíndrich, com se suposa, però està desftradot perque hi plantaren devant el maravellós retaule<sup>82</sup> major, que li tapa casi tota la vista y allá derrera hi feren lo que'n diuen sacrari, o estancia per guardar<sup>83</sup> el Santíssim, y hu feren barroch, de poca sustancia ferm. Encara s'hi veu un magnífich finestral romànic en degradació, de quatre rebranques y tres columnetes a n-els recons. El retaule major es una vertadera meravella, sens dupte lo mes notable d'Espanya. Es ogival,<sup>84</sup> de l'època florida; fa cinch compartiments que s'alsen demunt un socle amb figures simbòliques y un bancal preciosíssim, reblert de pilarets, dosserets y capsalaretes, encuadrant baxos relleus prodigiosos. El compartiment central l'ocupa una gran figura de la Mare de Deu y els forans Sant Pau y Santa Tecla: els intermedis fan tres sostres de baxos relleus de la Vida del Bon Jesús: tot axò encuadrat d'una manera estupenda per fexos de pilarets prodigis d'enginy y dosserets correguts tot afiligranats, sobressortint atrevits y gallardíssims els<sup>85</sup> dossers de les tres gran figures, de diferents cossos, figurant cimboris y cupules, reblijades de contraforts, capseleretes y pinacles, coronats de fletxes piramidals, tot calat y brodat, y ple de gracia y galanía. Un s'hi queda vertaderament amb un peu alt, tot embabaiat devant aquella maravella de l'escultura<sup>86</sup> mig-eval.

El chor ocupa desgraciadament dos trasts de la nau. El cadirat es bo, però no té gaire de particular. Abax fa un portal ogival en degradació, y a n-el costat dret hi ha el sepulcre, trasladat de Poblet l'any 1835, del gran, de l'heroich, de l'admirable, del dolcíssim, de l'inmortat Rei En Jaume lo Conqueridor... Tot d'una que vaig veure aquell sepulcre, vaig caure de genolls en terra, y, tot conmogut, vaig dir un pare nostre amb tota la meva ànima per l'ànima d'aquell gran Rei, per si encara<sup>87</sup> hu hagués de mester, cosa que no creim, però que poria esser.<sup>88</sup> El sepulcre no es del segle XIII, ni del XVI ni del XV: es entre plateresch y

80. Ratllat: n-el.

81. Ratllat: dedicada a la Mare de Deu, amb un retaule ogival.

82. Ratllat: ogival, sens dupte el millor d'Espanya en la seva classe.

83. Ratllat: la Reserva.

84. Ratllat: de la bona època.

85. Ratllat: tres.

86. Ratllat: mit.

87. Ratllat: estigui entretenguda a n-el purgatori.

88. Ratllat: El Bon Jesús.

grech-romà.<sup>89</sup> sobri,<sup>90</sup> sever, imponent. Allá dins reposen les cendres d'aquell hèroe, d'aquell pare dels seus pobles, d'aquell fibló p'els infeels, d'aquell bras de l'Iglesia, d'aquell restaurador de la casa de Deu... ¿Ahont n'hi ha un altre de Rei En Jaume dins tota l'història?... ¡Ah si ell s'alsava d'aquex sepulcre y ves la nostra Patria axí com se troba...!

A<sup>91</sup> la banda de l'Evangeli desplega el<sup>92</sup> magnífich claustre son gràndios quadrat, amb ses quatre superbes galeries,<sup>93</sup> cubertes de volta ogival, de arcades y nirvis cilíndrichs, de claus ben petites y gens penjants.<sup>94</sup> Les arcades y nirvis partexen d'una mènsula a la parets laterals, y a n-els costats que miren dins el pati partexen d'uns pilars<sup>95</sup> amb reculats y cinch columnes adossades, de bases y capitells romànichs ben gentils. A cada trast hi ha tres arcadetes romaniques d'arquivoltes ben obratjades, amb les corresponents columnes. Part demunt les grans arcades dins el pati<sup>96</sup> la paret acaba amb una zona d'arquets llobats<sup>97</sup> volant demunt uns permòdols de caps humans y d'aninals. Els capitells de les columnes son de fullam,<sup>98</sup> brancatges, trenats, cintes perlades (amb un enfilall de perles), auells, animals de ploma y de pel envitricollats, alguns<sup>99</sup> parells amb un sol cap. També n'hi ha d'historiats, amb escenes bíbliques. A un dels quatre ànguls hi ha esculpida tota Passió y mort del Bon Jesús. Les impostes van enriquides amb preciosos obratges y n'hi ha qualcuna de primorosament histriodiada. Crida l'atenció sobre tot una que mostra una processó de rates que duen a enterrar el moix, y cop en sech el moix pega revinglada, y les rates ho donen a les cames les que porem, fentne'l moix una gran destrossa. Les mensules simetriques a n-els pilars, d'ont partexen les<sup>100</sup> torals y nirvis,<sup>101</sup> unes son llises y<sup>102</sup> altres mostren esculpits animals o busts humans. Es molt notable el portal<sup>103</sup> que posa en comunicació la seu y el claustre: es romanich, en degradació, de cinch rebranques y tres columnes a n-els recons per banda y les corresponents arquivoltes cilíndriques. Les bases de les columnes son llises, y els capitells de fullam y<sup>104</sup> historiats: un mostra'ls Reis d'Orient adorant lo Minyonet Jesús; un altre els meteis Reis colgats y un angel que los diu per ont se'n han de tornar a ca-seva; y un altre dues àguiles amb llebres y cunills dins les arpes. Aquest portal fa una llinda, sostenguda per una columna amb un capitell molt alt y tot historiat: mostra esculpit el Naxament del Bon Jesús y la Mare de Deu dins el llit y l'arribada y adoració dels Reis. A la llinda hi ha Cristo assegut a un trono y els símbols dels

89. Ratllat: es.

90. Ratllat: simple magestuós.

91. Ratllat: Dexem anar aquest cap de fil, que'ns duria massa enfora.

92. Ratllat: gràndios.

93. Ratllat: de voltes ogivals.

94. Ratllat: Vista la Seu, ara toca veure el claustre, que es una altre maravella de l'arquitectura cristiana.

95. Ratllat: que venen a esser son dos adossats el de devant mes estret que'l de darrera y té una columna aferrada y una altre a cada.

96. Ratllat: clou.

97. Ratllat: com la nau major y el creuer.

98. Ratllat: y historiats.

99. Ratllat: que.

100. Ratllat: arcades.

101. Ratllat: n'hi ha.

102. Ratllat: altres mostren esculpides cariàtides.

103. Ratllat: que d'un recó del claustre.

104. Ratllat: historiats veents'hi a un els Reis d'Orient.

quatre Evangelistes a son entorn. A un altre recó del claustre s'obri<sup>105</sup> un ample portal romanich amb dos finestrals bessons a cada banda, gentilment ezcornats. es l'entrada a<sup>106</sup> l'antiga aula Capitular, quadrada, de volta apuntada,<sup>107</sup> y fa un áside ogival de set cares y cinch finestrals. Hi ha un retaule barroch enginyós. Per les parets surten deu repeses, aguantant altres tantes estatues ogivals. Dins aquexa aula se celebren els antichs concilis provincials de Tarragona, tan famosos dins l'història del dret canonich, y s'hi celebrá<sup>108</sup> aquell que per comissió del papa Clement V sustanciá y fallá la causa dels Templers espanyols, dictant sentència absolutoria. D'aquesta sala se passa dins l'actual sala capitular aont se guarda el grandíos pany tumular dels duchs de Cardona, pertanyent a Poblet, de vellut vert fosch, quadrangular, rodat d'una gran cenefa, una grega maravillosa, brodada d'or, amb unes grans reconeres d'escuts d'armes, competjant al mig el gran escut de la Casa de Cardona, rodat de les banderes guanyades a batalles per els Cardones, tot axò brodat d'or y sedes y de mà mestre. Es una cosa estupenda. Just devant la Seu hi ha la casa del bon amich lo M. I. D. Antoni Barcell, Canonge, Magistral, entusiaste de la nostra llengua, Corresponsal del Diccionari. Aquesta casa conserva tot l'aire<sup>109</sup> dels antichs casals, y se conserva la tradició de que hi va<sup>110</sup> habitar el celebérrim antipapa Pere de Luna. Entorn del claustre de la Seu hi han fetes algunes cases de molt bon aspecte monumental p'els canonges, y mes amunt hi ha'l palau arquebisbal y llavò el Seminari, nou de trinca y molt plantós. Dins un dels patis del seminari se conserva la capella de Sant Pau que conserva<sup>111</sup> per defora'l caracter románich. Allá dins se guarda la pedra aont segons tradició pujava per predicar el sublim Apostol de les gents, que creuen que desembarcà a Tarragona quant vengué a Espanya.

Altres iglesies hi ha [a] Tarragona, ja que<sup>112</sup> se contien quatre parroquies y una filial, alguns convents de monjes, y un de frares carmelites, pero son de gust modern y de poca importància segons me digueren. Amb lo poch temps de que vaig dispondre no me va lleure<sup>113</sup> veureles axí com jo hauria volgut, per axò les pas per alt. També hi pas la multitud de monuments romans que queden a Tarragona perque no entren propiament dins l'objecte cartes.<sup>114</sup>

Entre veure la Seu axí com desitjava veurela y la partida d'amichs, corresponssals, y colaboradors del Diccionari que me tapaven d'atencions y me feien mil preguntes sobre la gran tasca lecsicografica y llavò la conferència que vaig donar dins una de les sales del gran museu arqueologich, no me'n quedá gens de temps buit els dos dies y mig que vaig esser a Tarragona. A la conferència, que va esser, com se suposa, del Diccionari, hi vengué molta de gent. Me digueren que hi havia la flor de la ciutat en materia de Lletres y instrucció. Jo tenia ansia de que no me sentissem perque desde'l cop d'aire que me pegà a n-el Seminari de València y que'l vaig agravar el dia sigüent amb l'exida a Sueca, aont no vaig<sup>115</sup> fer mes que

105. Ratllat: la gran.

106. Ratllat: la gran sala.

107. Ratllat: amb finestralet romanich.

108. Ratllat: el de la.

109. Ratllat: les cases.

110. Ratllat: quedar.

111. Ratllat: en lo seu.

112. Ratllat: hi ha.

113. Ratllat: veure'n cap.

114. Deu fer referència a les cartes al director del *Diario de Mallorca*, el remitent a qui Alcover adreça les «Impressions de viatge».

115. Ratllat: parar.

rallar, per orde del metge prenia unes tauletes y feia garagolins d'aigua bòrica y m'havia d'estalviar la gargamella, y ja me creia no poter donar les conferencias que veia que me demanarien a molts de punt[s] de Catalunya. Axí es qu'estava retgirat; però, gràcies a Déu, la de Tarragona, que fou la primera que'm demanaren, amb tot y haver durat prop d'una hora, la vaig poter acabar sense gens d'esforç ni<sup>116</sup> cansament. Vos assegur que'n vaig cobrar de coratge.

Acabada<sup>117</sup> la conferència, el Director o Conservador del Museu Arqueològich, amb gran amabilitat y amb tota la seva il·lustració y competència, que son grans, me mostrà totes les sales y objectes de dit Museu, aont hi ha vertaderes maravelles y preciosidats, que no descriuré per falta de temps. Aquest Museu no mes val be un viatge a Tarragona.

Se doná'l cas de que les dues primeres autoritats d'allà civil y Militar les ecxercien dos il·lustres mallorquins amics meus, D. Bernat Amer, Governador Civil, y lo Excm. D. Ignasi Muntaner, General Governador.<sup>118</sup> Me reberen amb tota la amabilitat que'ls es característica, y vaig estar contentíssim de veure que estaven allà molt ben conceptuats. Del Governador Civil no vaig sentir mes qu'alabances, no sols dins Tarragona, sino dins tota la Província, y axò que per la gent que jo<sup>119</sup> ordinariament sentia bastava que'l Governador fos un representant de Madrid per<sup>120</sup> mirarlo amb mal ull. Axò diu molt mes a favor de D. Bernat Amer.

El vespre de la conferència una dotzena d'amichs sopàrem plegats<sup>121</sup> y vos assegur que reinà l'alegria y la gaubansa, y que'n tiràrem de plans per conseguir el triomf de la nostra llengua y dels demés articles del credo regionalista.

#### *4.b. Les notes arqueològiques sobre el monestir de Sant Creu*

Després de l'estada a Tarragona, Alcover, el dia 19 de maig, es dirigeix cap a Reus, on descriu el Santuari de la Mare de Déu de la Misericòrdia. El dia 20 fa una visita curta a Salou i torna a Reus, des d'on parteix per anar a Falset, on s'està, entre excursions i conferències, fins al dia 22. Aquest dia visita, sempre en companyia d'amics i col·laboradors, en primer lloc, el poble d'Alcover i, a continuació, Valls, on fa un recorregut per diverses esglésies. El dia 23 el passa a Sant Creu, on redacta el text següent, que inclou també la descripció de l'església de Vilarodona, i el dia 24 es dirigeix cap a Montblanc.

Lo endemà, dia 23; de bon matí, amb Moss. Bofarull, D. Fidel de Moragas y D. Joaquim Freixas, amb les senyores d'aquests dos, distingides y digníssimes, nos espitxàrem cap a la famosa abadía de Sant Creu. Tot passant per Vilarodona, que conta unes 1500 ànimes, ens hi aturàrem, y vèrem l'iglesia. Es barroca, de quatre trasts, volta de mig punt amb llunets, y creuer y cúpula sense tambor y<sup>122</sup> de volta allunetada.

116. Ratllat: violència.

117. Ratllat: Els amics el vespre de la.

118. Ratllat: Vaig tenir una gran alegria.

119. Ratllat: tractava ordinariament.

120. Ratllat: tenirli.

121. Ratllat: per ferme.

122. Ratllat: amb.

Els brassos del creuer afecten la forma absidal. Les capelles s'atravessen, y com les travesses son amples, fa l'efecte de tres naus. Els retaules son barrochs y poca cosa, fora un de Sant Antoni de Padua, plateresch, de tres compartiments, amb lo sant al mig y als costats sis cares (recuadros) amb baxos relleus, de miracles del gran taumaturch. Lo que hi ha ben notable aquí es una casulla y una capa pluvial, texides d'or y sedes, de lo bo, de lo bo. La casulla du a l'escapulari de devant Sant Pere y Sant Pau, y a n-el de derrera la Mare de Deu, Sant Llorenç y Santa Anna. La capa pluvial a n-el fris de cada banda du el Pare Etern, Sant Roc, Sant Antoni Abat, els Sants Metges, Sant Esteve y un altre; y a la capeta la coronació de Maria Santíssima. L'encuadrament de totes aquéxes imatges es del Renaixament, ara les imatges conserven l'aire ogival ben marcat. Les dalmatiques son mes modernes: fan uns frisos brodats d'or dalt satí vert, amb fullam y brancatges barrochs, bons ferm. Lo demés de la casulla, capa pluvial y dalmàtiques es de vellut vermel·l. El Sr. Rector, sumament simpàtic, ens ho mostrá tot, y s'aplegá amb nosaltres cap a Santes Creus. En tot lo camí no me vaig aturar de prendre notes sobre el llenguatge de Valls y de Vilarodonona y demés pobles veinats, y aquells companys benvolguts se prestaven de lo millor a la meva curolla de sempre.

Ja feia estona que bordetjávem el riu Gaià que devalla devora Santa Coloma de Queralt.<sup>123</sup> Sempre riu amunt dins unes dues hores forem a Santes Creus,<sup>124</sup> la gran abadia del Cistell (Cister), tan famosa dins l'història catalana fundada dels Montcades, de tan bones recordanses p'els mallorquins, y<sup>125</sup> de l'escels comte de Barcelona Berenguer IV *el Sant*, tan estimada y favorida de Papes y Reis, aont tenien les seues complacencies En Pere III el gran y el bondadosíssim Jaume II y tants d'altres dels seus antecessors, y successors. S'alsa la venerable abadía al mig d'un pla amplíssim, retxat de tarutes y turonetes y lleugeres endinzades, dominant bellament tot el panorama. Passa ran ran el Gaià,<sup>126</sup> prou fondo a n-aquell endret, criant un estol de poll-sabes frondosíssims, que'ns servíren, y servexen admirablement a tot hom per espassar la calor y cansament del camí, y arribar freschs y confortats a la famosa abadía,<sup>127</sup> qu'avui forma un poblet aont s'apleguen les gents d'aquells contorns a cumplir els seus devers religiosos y arretclar les seues coses temporals, ja que allá tenen la Parroquia y el Municipi.

Com l'abadía estava tota rodada de murades, passau tot d'una [una] porta, ampla y baxeta, que no té res de particular. Allá hi havia, en temps dels Monjos el porter qui guardava l'entrada. Ara<sup>128</sup> la vos dexen franca, y vos trobau dins una plassa llarguera. A l'enfront, cap a migjorn hi ha l'<sup>129</sup> iglesieta de Santa Llúcia, antiga parroquia d'Aiguamúrcia, aont un monjo<sup>130</sup> eczerçia la cura d'ànimes d'aquella comarca en nom de L'Abat.

A mà esquerra, aferrada amb aquixa iglesieta s'alsi<sup>131</sup> la segona porta, barroca, flanquetjada de columnes y amb capsalera ondulada. Tot d'una que l'heu passada vos trobau dins

123. Ratllat: Seguirem.

124. Rafllat: famosa.

125. Ratllat: del gran.

126. Ratllat: molt.

127. Ratllat: axò es, a lo que hu fou fins que vengueren els paladins de la llibertat a privar els monjos de fer la vida que hi feien y que havien escullida precisament usant de la mes sagrada de les llibertats.

128. Ratllat: passau.

129. Ratllat: oratori.

130. Ratllat: feia.

131. Ratllat: la segona porta per on entren a n-el segón recinte aont vivien L'Abat, el Monjo Vicari, el Monjo Bossor o Administrador y els Monjos Jubilats. Aquest.

una plassa llarguera grandiosa amb dues fileres d'arbres. A l'esquerra hi ha lo qu'eren habitacions de [frase inacabada. Continua, sense lligam, però, amb la darrera frase a la pàgina següent].<sup>132</sup> y a voltes de la mes alta categoria, y fins y tot los havien<sup>133</sup> de donar hostatge y per axò hi havia la corresponent hosteria, veinat de la casa del Monjo Bosser, a una segona plassa que fa devant el claustre principal. Per axò L'Abat, el Vicari y el Bosser estaven just a l'entrada, y separats de la Comunitat que vivia completament retreta del comers del mon y entregada de tot a l'oració y la penitencia que alternava amb los treballs de mans y feina del camp. A l'altre cap d'aquesta gran plassa s'axeca majestuosa, imponent, veneranda, la gran iglesia abacial de Santes Creus. Està casi be orientada, y tant de dins com defora du ben impresa la severitat y sobriedat que eczigia a les iglesies de la seu congregació el gran<sup>134</sup> Bernat de Claraval. Es de tres naus amb creuer y absida plana. Les parets son llises de dalt abax, amb robustes pilastres escairades a les divisions dels trasts y un finestrall de mig punt y esplendit a cada entrepany, acabant els grandiosos murs amb una corona de permòdols de caps de persona, animals y geomètrichs, sostenint un cordó volat y una serie de rabassuts marlets.<sup>135</sup> Del mig del creuer s'alsa un cimbori abarrocat de vuit caires y amb llenterna, y al cap del bras esquerre s'alsa el campanar, quadrat, llis, de tres daus, el primer altíssim sense finestres, els<sup>136</sup> dos superiors amb una finestra a cada cara; y acaba pla, sense piràmide. L'absida, que, com hem dit, es plana [sic] una gran rosa o claraboia, de tres arquivoltes lleugerament aboxellades y amb calat de roda de Santa Catalina, de vuit compartiments, deliciosíssim y abax de la rosa s'obrien tres finestrals de mig punt, avui tapiats. El frontis o frontera es d'una sobrietat sobirana y plena d'elegancia. Fa tres compartiments que corresponen a les tres naus: els laterals, llisos, amb un finestralet al mig, esplendit, rònec, y acaben amb la cresta de marlets; el compartiment cent[r]al, llis també, molt mes alt, coronat d'una faxa de columnetes romàniques adossades, sostenint una altre faxa y un cordó y llavò la cresta de marlets, cada un amb un trau vertical o sia setgetera y amb caps humans o d'anims a n-els cornalons superiors. Bax d'aquel gallart coronament s'obri un grandios finestrall, apuntat, majestuosament esplendit, amb calat de trèbols y quadrifolis sostengut per tres jorquetis o columnetes. L'esplendit es llis y just fa tres regates o estríes angulars de dalt abax, y fa l'efecte de quatre arquivoltes y altres tantes rebranques per banda. Bax d'aquel magnific finestrall s'obri la preciosa portalada romànica, ampla, baxa, en degradació, de quatre<sup>137</sup> arquivoltes y altres tantes rebranques a cada costat. L'arquivolta inferior y les rebranques que la sostenen son molt mes amples que les altres. Totes tenen tret un bordonet a l'aresta, y a n-els recons fan uns fexets de tres columnetes, amb uns capitellets de fullam elegantíssims y un[s] bassaments que's accompanyen. L'arquivolta esterior va closa per un

132. Hi ha un paper enganxat en la part inferior del full, que no permet de veure la continuació del text. Damunt el paper enganxat apareixen escrits els noms següents: 121. D. Miquel Binimelis. Missió, 4. 122. D. Jacint Morell. S. Cayetano, que corresponen a dos dels noms que consten, amb la mateixa numeració, en la «Llista de col·laboradors del Diccionari per orde cronològich» al *Bulletí del Diccionari de la Llengua Catalana I*, 25-29. En aquesta llista, el nom de fonts de Morell no és Jacint sinó Faust).

133. Ratllat: d'alotjar y no de qualsevol manera.

134. Ratllat: fundador.

135. Ratllat: A -els.

136. Ratllat: altres.

137. Ratllat: rebranques.

guardapols cilíndrich, llis, amb un reculat a cada rabassa, sostengut per uns arquets bessons,<sup>138</sup> llobats y de bax-relleu.

Per aquesta magestuosa portalada entrem dins l'iglesia, per gaudir de bon de veres<sup>139</sup> allà dins. Se troba un dins aquelles tres naus y devant el creuer y les cinch absides, axò es, la major amb dues a cada banda, a n-els brassos del creuer. Les naus son de sis trasts, y de dos els brassos de la creu. Les voltes son<sup>140</sup> d'aresta, de la transició del romanich a l'ogival, d'archs torals robustíssims y escairats y lo metex son els archs diagonals, amb una mica de clau a l'encreuament. Els pilars que sostenen aquexes voltes també son escairats, y afecten la forma de fexos de quatre pilastres. No hi ha mes mol-lures qu'un cordó<sup>141</sup> a n-el partiment de les arcades y un altre cordó demunt el socle, que no es mes qu'un regruk que fan les parets per tot lo redó fins a uns deu pams d'alt y tenen aquexes parets uns quinze pams de gruxa. A cada trast de les naus s'obrin finestrals de mig punt, severament esplandits, y amb una esquexada d'uns deu pams.<sup>142</sup> A n-els brassos del creuer hi ha's meteis finestrals a cada banda y a n-els caps n'hi ha dos. No hi ha mes capelles que<sup>143</sup> les cinch àbsides. Les quatre menors s'obrin dins la gruxa espantosa de la paret fent dues arquivoltes y dues rebranques amb un finestralet a n-el fondo, que'l barroquisme tapiá, per<sup>144</sup> clavarhi un retaulot dels seus, lo metex que també tapiá els tres finestrals<sup>145</sup> de fondo de l'àbside major, bax de la rosa, per clavarhi un grandiós retaule, que dins una iglesia barroca porfa passar, però<sup>146</sup> que allà dins es una heregia per diferents conceptes. El chor ocupava tres trasts de la nau major, y adossats a les parets esteriors que'l clovien, posaren altars y retaules per falta de capelles. El creuer no fa cúpula, sino que va cubert per un dau de volta d'aresta. De manera que'l cimbori que hi ha partdemunt, hi es perque le<sup>147</sup> hi posaren, per fer planta de defora. Al mig del creuer, y atracats a n-els dos pilars mestres hi ha els sepulcres<sup>148</sup> d'En Pere III el gran y d'En Jaume II, son fill, soplujats per uns templets ogivals elegantíssims, tot calats y admirablement sentits. Al peu del sepulcre d'En Pere III hi ha'l de son fidelíssim<sup>149</sup> e incontrastable almirall En Roger de Llúria, aquell que digué y feu tenir ver que ni'ls pexos<sup>150</sup> porfen anar per mar si duien estampades les barres d'Aragó, l'escut de Catalunya, que tanta por fa a n-els ximples d'enllà de l'Ebre, y<sup>151</sup> amb molt de motiu. ;Ja hu crech que devant aquells sepulcres mos companys y jo caiguérem de genolls en terra y resárem per l'etern descans d'aquells héroes mai vists, y per que Deu ens fasse la gracia de que'l nom de la rassa catalana qu'ells tant y tant enaltiren, no venga en mans nostres a parar a no-res, sino que'l fassem brillar cada dia mes viu y mes fort,<sup>152</sup> reivindicant tots els nostres drets de poble lliure y honrat. Amen.

138. Ratllat: figurats y llobats.

139. Ratllat: contemplant.

140. Ratllat: ogivals primitives, de torals y.

141. Ratllat: cilindri.

142. Ratllat: No hi ha mes.

143. Ratllat: els.

144. Ratllat: enflocar.

145. Ratllat: de l'àbside.

146. Ratllat: allò.

147. Ratllat: feren.

148. Ratllat: de.

149. Ratllat: y estupent.

150. Ratllat: de la mar.

151. Ratllat: prou motiu que tenen.

152. Ratllat: Anem.

Al costat de migjorn y aferrat amb l'iglesia hi ha el grandiós claustre ogival. Hi entren de la gran plassa de l'Hostería y Bossería per un magnífich portal romanich en degradació, ample, bax, de tres arquivoltes y altres tantes rebranques aboxellades. L'arquivolta inferior y les rebranques aont cualca, son molt mes amples que les altres dues, y els boxells a n-el partiment de<sup>153</sup> les arcades fan uns capitellets historiats y de fullam deliciosos. Pugen les rebranques d'un socle doble: la part baxa es un pedrís per seure; la superior fa una galerieta figurada, de tres arquets, amb escuts de les barres catalanes y altres divides. Les portes tenen un corretjam preciós y unes baules molt amunt, per porer hi tocar de dalt el cavall. El claustre quadrangular, de deu daus els costats llarchs y nou els curts. Descontant els quatre dels cornalons, resulten trenta arcades que miren dins el pati, admirablement aboxellades, sostengudes per uns pilars de fexos de columnetes y guarnides totes d'uns calats de creus, trèbols y quadrifolis lo mes enginyós, gallart y senyorívol, sostenguts per dues columnetes, tot, lo metex que les voltes, de l'ogival mes pur y mes entonat. Per les parets hi ha una partida de tombes de gent grossa, entre altres la dels Montcades morts a la conquesta de Mallorca. Afecten la forma de caxa de cuberta aiguavessada o en forma de cresta, y están dins archssolis o capelletes ubertes dins les parets.

A n-el costat de llevant, o sía, a continuació del bras esquerra del creuer de l'iglesia, s'obi la estupenda sala capitular, romànica. Hi entren per un portal en degradació, de<sup>154</sup> dues arquivoltes, flanquetjat per dos finestrals, també en degradació y de<sup>155</sup> dues arquivoltes<sup>156</sup> bipartits per unes columnetes bessones que sostenen un calat lo mes primitiu: dues arcadetes amb un forat quadrat demunt. Lo metex hi ha a n-el portal, sense columnetes al mig, a l'aire. La sala es quadrada, de nou daus de volta d'aresta de mig punt, qui cualca demunt quatre columnes. A l'enfront hi ha tres finestrals molt esplendits. Per tot lo redó corren uns pedrissos per seure; a n-el trispol si [sic per s'hi] veuen una partida de lloses tombals d'abats célebres.

Demunt la sala capitular, dues dependencies veinades y el celler hi ha lo qu'era dormidor dels monjos joves y Biblioteca. El dormidor es una sala quadrangular d'onze metres d'ample per coranta cinch de llarch, com qui no diu res: fa<sup>157</sup> onze archs torals apuntats que sostenen el bigam y teulada. La biblioteca era mes petita, de set metres d'ample per onze de llarch: el paladar es un entexitat arabesch de guix ben enginyós y vistós. Hi havia una magnifica biblioteca, lo mes ben arreglada y ordenada. En passà'l fribol de la barbarie lliberal, y se'n anà tot en orris... ¡Glories del sige XIX!

Dins el pati, a un costat s'alsa un templet romanich, vuitevat, amb arcades apuntades, bipartides per columnetes a cada cara y columnes embegudes a n-els ànguls. Es la font dels monjos, que hi solia haver a n-els claustres dels monestirs. A n-el costat de migjorn<sup>158</sup> hi havia les dependencies del Priorat, y llavò els cups y veinat el celler, per quant per allá hi havia gran cullita de reims.<sup>159</sup> Son dues estancies immenses, com iglesies: la dels cups, cuberta de nou archs torals, que aguanten les bigades, té vint y quatre metres de llarch per onze d'ample;

153. Ratllat: l'arcada.

154. Ratllat: tres.

155. Ratllat: tres.

156. Ratllat: biparti la inferior del portal y dels finestrals.

157. Ratllat: dotze.

158. Ratllat: tenia'l seu departament.

159. Ratllat: Tant.

y el celler, cubert de volta d'aresta, fent dues naus, amb dues columnes al mig, té la metixa amplaria y vuit metres manco de llargaria. Ja hi ha moltes grans sales<sup>160</sup> modernes fetes amb totes les pretencions de l'art y de l'opulencia que no tenen la majestat ni l'aire monumental d'aquest celler. A n-el cap d'ell s'alsà la torre qu'era l'atalaya de l'abadia, y els seus baxos servien de presó p'els súbdits de l'Abat que n'havien mester.

Per entre'l celler y la sala capitular passen a n-el claustre antich,<sup>161</sup> llarguer, de cinch arcades a n-els costats curts y de nou a n-els llarchs. Les arcades son apuntades, de tall rectangular, de rebranques ben baxes. Del costat aont desemboca el passadís d'entrada y de devant el portal del celler, que'n té un dins aquest corredor, passant a n-el corredor llarch de man dreta, trobau primer la cuina y les seues dependencies y llavò el refector, quadrangular, grandiós, y mes enuant el palau<sup>162</sup> que's reis En Pere III y En Jaume II s'hi construiren per passarhi temporades: es d'estil ogival, y la part mes important es el pati d'entrada, l'escala que du a n-el pis principal y les galeries d'aquest pis,<sup>163</sup> que donen pas a les diferents estancies reals, aont predomina l'ogival de tercera epoca, y son ben modestes y reduïdes y un bon argument de la sobriedat y modestia de vida<sup>164</sup> d'aquells reis qu'engrandiren y alsaren tan amunt la nostra Patria.

A l'altre costat<sup>165</sup> llarch del claustre vell hi havia lo que eren habitacions y departements dels monjos malalts; y derrera y a l'altre costat del claustre hi ha les ruïnes de l'edifici primitiu de Santes Creus, aont s'establiren tot d'una els monjos, y hi tenien, y se conserva encara, l'iglesieta de la Santíssima Trinitat, aont feien les funcions religioses. Derrera axò hi havia uns horts y derrera l'iglesia actual el cementeri dels monjos, y totes aquestes construccions y dependencies<sup>166</sup> estaven voltades y tancades de murada perque axí ho demanava la manera d'esser<sup>167</sup> dels temps mig-evals, que, si tenien moltes ben [sic] coses bones, també en tenien de dolentes ferm.

Verem totes aquestes coses de correguda perque no hi havia altra manera de veureles. Erem arribats devers les onze, y posta de sol havíem de tornar esser a Valls. Ens cridaren a dinar, y vos assegur que'l trobárem bo ferm: amb tant de mirar y traüller havíem aplegada talent. Forem obsequiats amb un café de primera que'n doná D. Josep Benet,<sup>168</sup> un bon amich propietari d'allà, que havia conegit a Mallorca l'estiu del nou cents, y que'l topárem sense ferne contes. Tant ell com la seva distingida senyora ens ompliren d'atencions. A la fi haguérem de tocar el corn cap a Valls, aont dins el local de l'Associació Catalanista, ple d'en gom en gom[,] vaig donar la conferència lexicogràfica, y sembla qu'agradá prou.

160. Ratllat: que's construexen.

161. Ratllat: d'arcades.

162. Ratllat: dels.

163. Ratllat: que donen aont s'obrin les estancies reals.

164. Ratllat: dels nostres.

165. Ratllat: llarguer.

166. Ratllat: anaven.

167. Ratllat: d'aquell.

168. Ratllat: y la seva distingida.

Al costat de migjorn y aferrat amb l'iglesia hi ha el grandiós claustre ogival. Hi entren de la gran plassa de l'Hosteria y Bosseria per un magnífich portal romanich en degradació, ample, bax, de tres arquivoltes y altres tantes rebranques aboxellades. L'arquivolta inferior y les rebranques aont cualca, son molt mes amples que les altres dues, y els boxells a n-el partiment de<sup>153</sup> les arcades fan uns capitellets historiats y de fullam deliciosos. Pugen les rebranques d'un socle doble: la part baxa es un pedrís per seure; la superior fa una galerieta figurada, de tres arquets, amb escuts de les barres catalanes y altres divides. Les portes tenen un corretjam preciós y unes baules molt amunt, per porer hi tocar de dalt el cavall. El claustre quadrangular, de deu daus els costats llarchs y nou els curts. Descontant els quatre dels cornalons, resulten trenta arcades que miren dins el pati, admirablement aboxellades, sostengudes per uns pilars de fexos de columnetes y guarnides totes d'uns calats de creus, trèbols y quadrifolis lo mes enginyós, gallart y senyorívol, sostenguts per dues columnetes, tot, lo metex que les voltes, de l'ogival mes pur y mes entonat. Per les parets hi ha una partida de tombes de gent grossa, entre altres la dels Montcades morts a la conquesta de Mallorca. Afecten la forma de caxa de cuberta aiguavessada o en forma de cresta, y están dins archssolis o capelletes ubertes dins les parets.

A n-el costat de llevant, o sía, a continuació del bras esquerra del creuer de l'iglesia, s'obi la estupenda sala capitular, romànica. Hi entren per un portal en degradació, de<sup>154</sup> dues arquivoltes, flanquetjat per dos finestrals, també en degradació y de<sup>155</sup> dues arquivoltes<sup>156</sup> bipartits per unes columnetes bessones que sostenen un calat lo mes primitiu: dues arcades amb un forat quadrat demunt. Lo metex hi ha a n-el portal, sense columnetes al mig, a l'aire. La sala es quadrada, de nou daus de volta d'aresta de mig punt, qui cualca demunt quatre columnes. A l'enfront hi ha tres finestrals molt esplendits. Per tot lo redó corren uns pedrissos per seure; a n-el trispol si [sic per s'hi] veuen una partida de lloses tombals d'abats célebres.

Demunt la sala capitular, dues dependencies veinades y el celler hi ha lo qu'era dormidor dels monjos joves y Biblioteca. El dormidor es una sala quadrangular d'onze metres d'ample per coranta cinch de llarch, com qui no diu res: fa<sup>157</sup> onze archs torals apuntats que sostenen el bigam y teulada. La biblioteca era mes petita, de set metres d'ample per onze de llarch: el paladar es un entexitat arabesch de guix ben enginyós y vistós. Hi havia una magnifica biblioteca, lo mes ben arreglada y ordenada. En passà'l fribol de la barbarie lliberal, y se'n anà tot en orris... ¡Glories del sigele xix!

Dins el pati, a un costat s'alsa un templet romanich, vuitevat, amb arcades apuntades, bipartides per columnetes a cada cara y columnes embegudes a n-els ànguls. Es la font dels monjos, que hi solia haver a n-els claustres dels monestirs. A n-el costat de migjorn<sup>158</sup> hi havia les dependencies del Priorat, y llavò els cups y veinat el celler, per quant per allà hi havia gran cullita de reims.<sup>159</sup> Son dues estancies immenses, com iglesies: la dels cups, cuberta de nou archs torals, que aguanten les bigades, té vint y quatre metres de llarch per onze d'ample;

153. Ratllat: l'arcada.

154. Ratllat: tres.

155. Ratllat: tres.

156. Ratllat: biparti la inferior del portal y dels finestrals.

157. Ratllat: dotze.

158. Ratllat: tenia'l seu departament.

159. Ratllat: Tant.

y el celler, cubert de volta d'aresta, fent dues naus, amb dues columnes al mig, té la metixa amplaria y vuit metres manco de llargaria. Ja hi ha moltes grans sales<sup>160</sup> modernes fetes amb totes les pretencions de l'art y de l'opulencia que no tenen la majestat ni l'aire monumental d'aquest celler. A n-el cap d'ell s'alsà la torre qu'era l'atalaya de l'abadia, y els seus baxos servien de preso p'els súbdits de l'Abat que n'havien mester.

Per entre'l celler y la sala capitular passen a n-el claustre antich,<sup>161</sup> llarguer, de cinch arcades a n-els costats curts y de nou a n-els llarchs. Les arcades son apuntades, de tall rectangular, de rebranques ben baxes. Del costat aont desemboca el passadís d'entrada y de devant el portal del celler, que'n té un dins aquest corredor, passant a n-el corredor llarch de man dreta, trobau primer la cuina y les seues dependencies y llavò el refector, quadrangular, grandiós, y mes envant el palau<sup>162</sup> que'l reis En Pere III y En Jaume II s'hi construïren per passarhi temporades: es d'estil ogival, y la part mes important es el pati d'entrada, l'escala que du a n-el pis principal y les galeries d'aquest pis,<sup>163</sup> que donen pas a les diferents estancies reals, aont predomina l'ogival de tercera epoca, y son ben modestes y reduïdes y un bon argument de la sobriedat y modestia de vida<sup>164</sup> d'aquells reis qu'engrandiren y alsaren tan amunt la nostra Patria.

A l'altre costat<sup>165</sup> llarch del claustre vell hi havia lo que eren habitacions y departements dels monjos malalts; y derrera y a l'altre costat del claustre hi ha les ruïnes de l'edifici primitiu de Santes Creus, aont s'establiren tot d'una els monjos, y hi tenien, y se conserva encara, l'iglesieta de la Santíssima Trinitat, aont feien les funcions religioses. Derrera axò hi havia uns horts y derrera l'iglesia actual el cementeri dels monjos, y totes aquestes construccions y dependencies<sup>166</sup> estaven voltades y tancades de murada perque axí ho demanava la manera d'esser<sup>167</sup> dels temps mig-evals, que, si tenien moltes ben [sic] coses bones, també en tenien de dolentes ferm.

Verem totes aquestes coses de correguda perque no hi havia altra manera de veureles. Erem arribats devers les onze, y posta de sol havíem de tornar esser a Valls. Ens cridaren a dinar, y vos assegur que'l probarem bo ferm: amb tant de mirar y traüllar havíem aplegada talent. Forem obsequiats amb un café de primera que'n doná D. Josep Benet,<sup>168</sup> un bon amich propietari d'allá, que havia conegut a Mallorca l'estiu del nou cents, y que'l topárem sense ferne contes. Tant ell com la seva distingida senyora ens ompliren d'atencions. A la fi haguérem de tocar el corn cap a Valls, aont dins el local de l'Associació Catalanista, ple d'en gom en gom[,] vaig donar la conferència lexicografica, y sembla qu'agradá prou.

160. Ratllat: que's construixen.

161. Ratllat: d'arcades.

162. Ratllat: dels.

163. Ratllat: que donen aont s'obrin les estancies reals.

164. Ratllat: dels nostres.

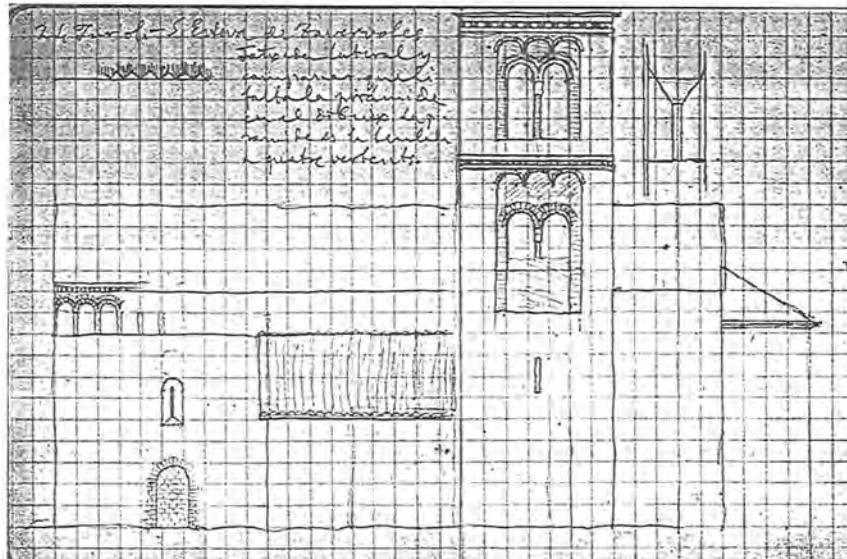
165. Ratllat: llarguer.

166. Ratllat: anaven.

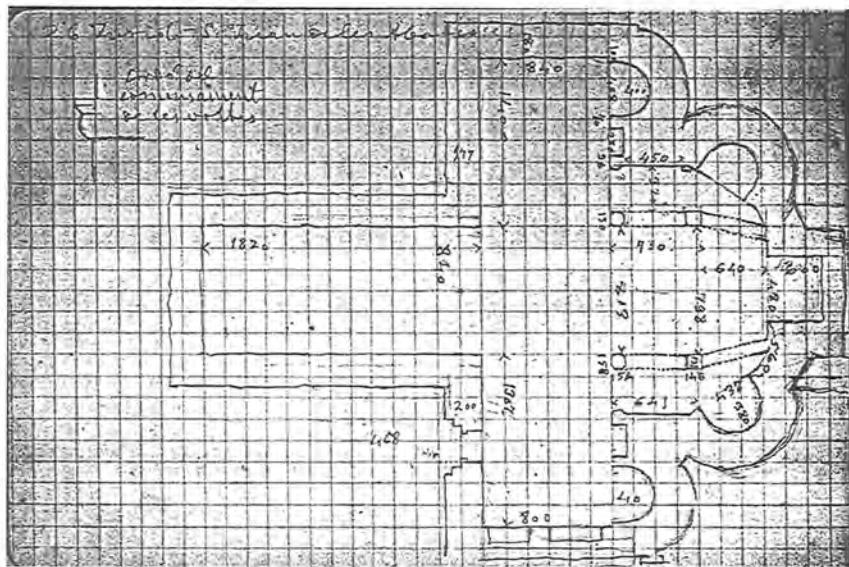
167. Ratllat: d'aquell.

168. Ratllat: y la seva distingida.

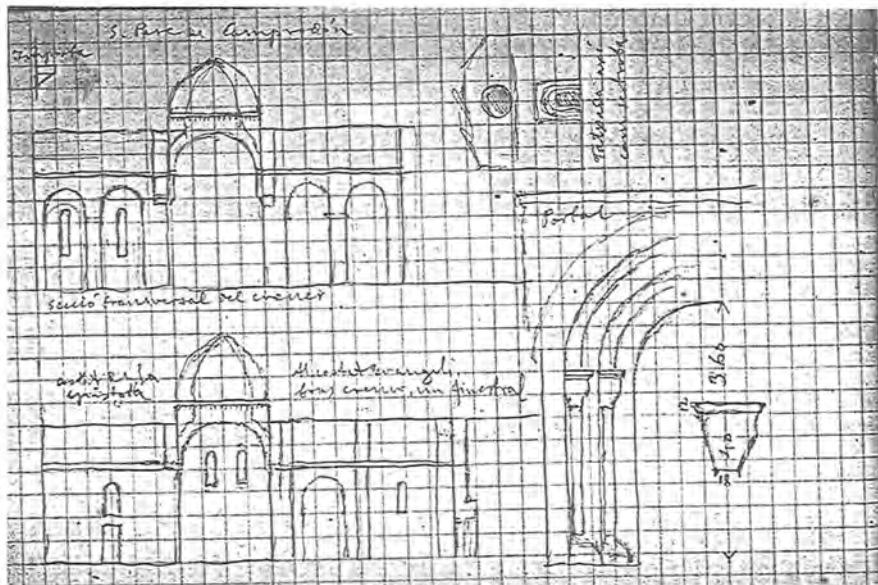
- BARCELÓ, Gabriel (2003) «El caire artístic no literari de mossèn Alcover», Congrés Internacional Antoni M. Alcover, del 17 al 21 de desembre de 2001 (en premsa).
- MOLL, Francesc de B. (1962) *Un home de combat* (Mossèn Alcover), Palma de Mallorca: Moll.
- (1983) «Epistolari del bisbe Carsalade a mossèn Alcover, dins *Aspectes marginals d'un home de combat* (Mossèn Antoni M. Alcover), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 166-180.
- PEREA, Maria Pilar (2001a) «Els quaderns d'Antoni M. Alcover: una font abundant d'informació lingüística», dins *Miscel·lània Giuseppe Tavani*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 91-139.
- (2001b) «Cap a una bibliografia d'Antoni M. Alcover», *Randa*, 47, 35-118
- (2001c) «La metodologia de l'enquesta dialectal d'A. M. Alcover i F. de B. Moll aplicada a "La flexió verbal en els dialectes catalans"», *Zeitschrift für Katalanistik*, 14, 98-127.
- (2001d) *La flexió verbal en els dialectes catalans d'A. M. Alcover i F. de B. Moll. Les dades i els mapes* (edició en CD-ROM), Palma: Conselleria d'Educació i Cultura. Govern de les Illes Balears.
- (2001e) «Les "Notes per les Llissons de Llengua y Literatura Mallorquina" d'Antoni M. Alcover», *Randa*, 46, 5-104.
- (2002) *Quaderns de camp* (edició en CD-ROM), Palma: Conselleria d'Educació i Cultura. Govern de les Illes Balears.
- ROTGER, Joan (1928) *Don Antonio María*, Palma de Mallorca: Publicación del «Círculo de Estudios».



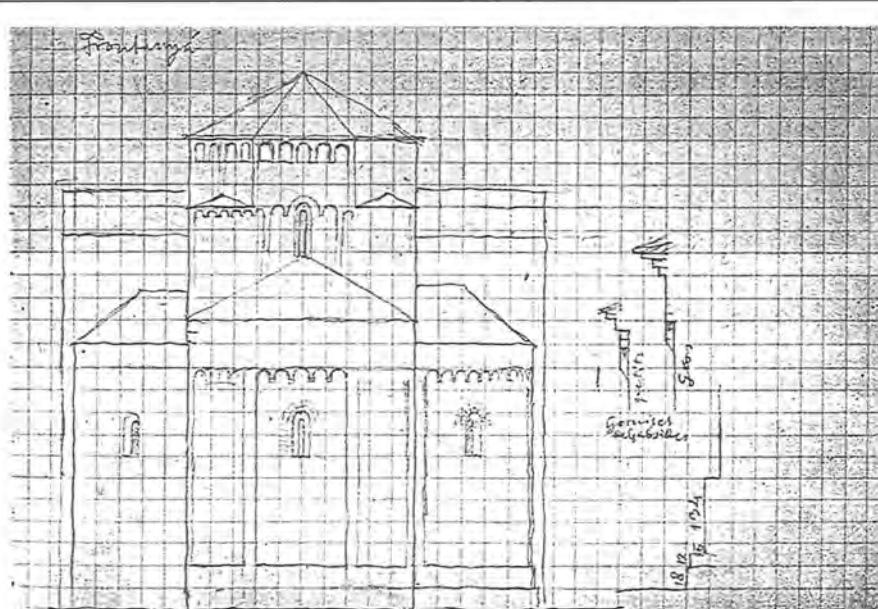
Imatge 1: Sant Esteve de Tavérnoles (Girona) (Llibreta I)



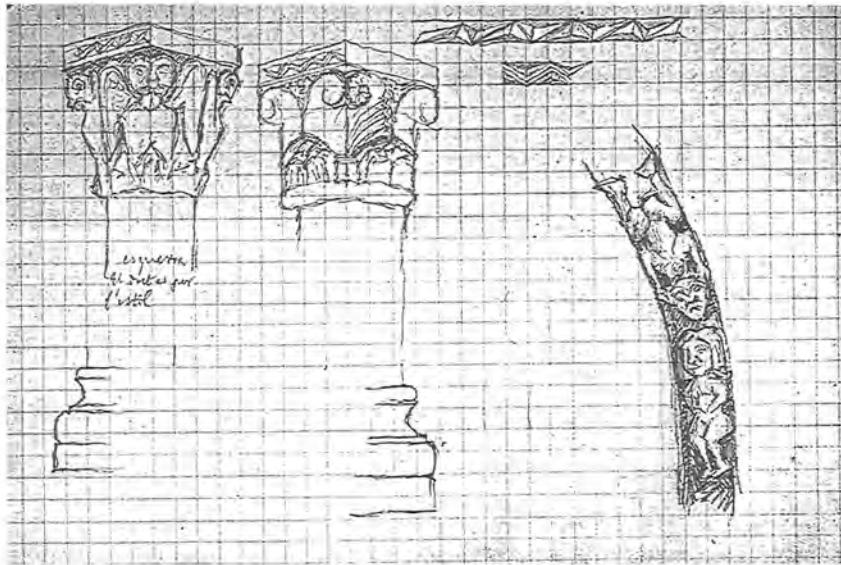
Imatge 2: Sant Joan de les Abadesses (Girona) (Llibreta I)



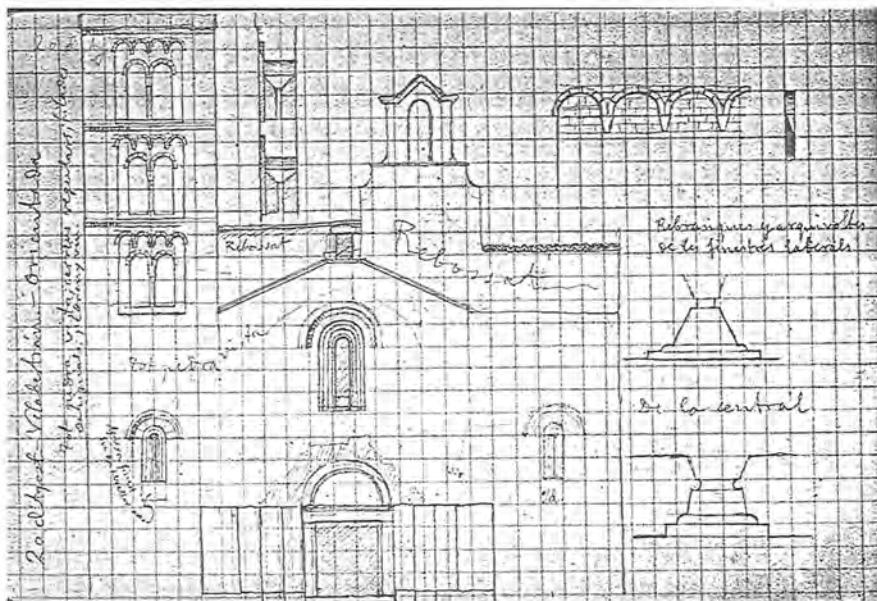
Imatge 3: Sant Pere de Camprodon (Girona) (Llibreta I)



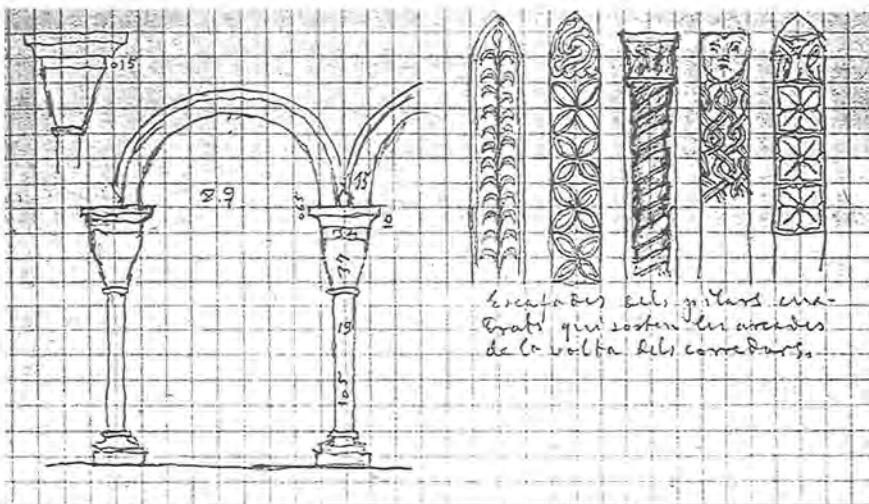
Imatge 4: Frontanyà (Girona) (Llibreta I)



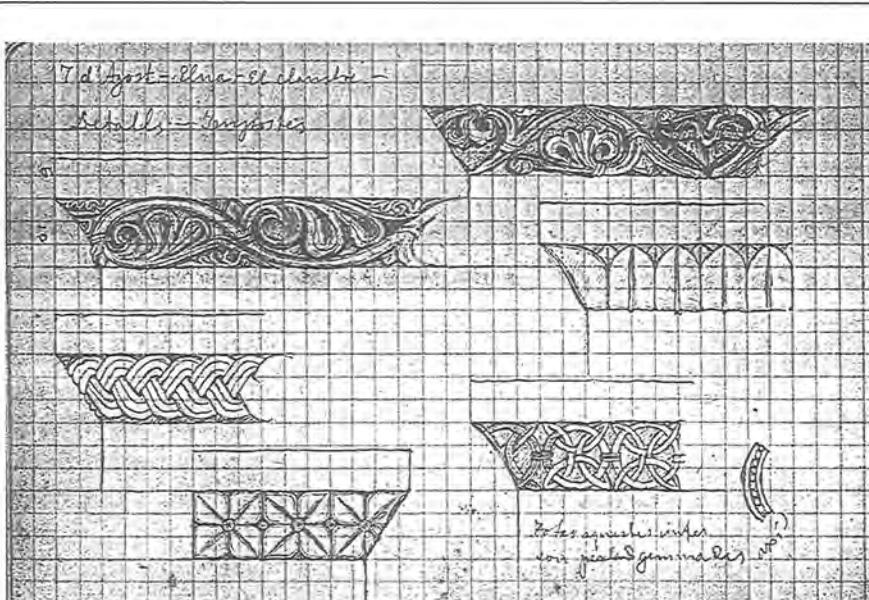
Imatge 5: Santa Eugènia de Saga (Girona) (Llibreta I)



Imatge 6: Vilabertran (Girona) (Llibreta I)



Imatge 7: Elna (Rosselló) (Llibreta II)



Imatge 8: Elna (Rosselló) (Llibreta II)





# BOLETIN

DE LA

SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CULTURA

Tomo LXXIX • Enero-Junio 2003 • Cuad. I-II

## La continuació de repertoris escultòrics «romànics» dins els programes arquitectònics de Santa Maria de Benifassà i Santa Maria de Morella

Per bé que les manifestacions més importants de la primera escultura que es desenvolupa a la zona dels Ports de Morella i el nord del Maestrat es daten, generalment, a partir de les primeres dècades del segle XIV, cal no menystenir les plasmacions que es manifesten dins el marc de l'escultura arquitectònica a partir del darrer terç del segle XIII. Coincidint amb l'inici de la construcció dels principals edificis, comencen a aparèixer uns «repertoris» o seqüències escultòriques, que si bé no es detecten amb anterioritat en aquesta zona, sí que es troben en algunes de les principals fàbriques arquitectòniques de Catalunya i Aragó.

És per aquest motiu, que abans de parlar de les primeres mostres de la nova escultura que es succeeixen en el tombant del segle XIV en l'ornamentació dels principals edificis, sobretot pel que fa referència a l'execució d'escultura monumental, cal observar un petit però important apartat dedicat a unes seqüències d'escultura arquitectònica que remeten encara als repertoris més concorreguts durant el segle XIII. I encara en alguns casos es detecta, bé que puntualment, la pervivència de determinades plasmacions iconogràfiques que es situen, encara, dins el marc de repertoris «romànics» propis del segle XII.

Aquest fet, que s'observa en primer lloc a l'església del monestir cistercenc de Santa Maria de Benifassà, es manifesta de manera molt més clara a l'església arxiprestal de Santa Maria de Morella. La construcció d'aquests dos edificis es situa *grosso modo* dins el darrer terç del segle XIII, i es tracta, en ambdós casos, d'establiments de primer ordre dintre la nova configuració eclesiàstica dels territoris del nord del Regne de València. D'una banda, Morella és la seu d'un dels arxiprestats més importants de la diòcesi de Tortosa, mentre que de l'altra, els territoris de la Tinença de Benifassà són la seu de la fundació del monestir més antic de l'orde del Cister a València. Dins aquest panorama es pot observar, doncs, com l'aparició de

les primeres mostres d'escultura arquitectònica en aquest territori es vertebrava entorn de dos nuclis on l'activitat generada esdevé de primer ordre, tant per les seves dimensions constructives com per la seva «dignitat» eclesiàstica.

Abans de l'inici i desenvolupament d'aquestes dues grans fàbriques arquitectòniques, Benifassà i Morella, el panorama constructiu que es detecta en aquesta mateixa geografia, s'inicia amb la renovació i construcció de petites esglésies en els territoris recentment integrats en el domini de la Corona d'Aragó, dins d'un esceñari encara molt primerenc pel que fa el treball i funcionament de tallers arquitectònics. Els primers plantejaments que es duen a terme en aquests primers moments prenen la solució que ofereix l'arc de diafragma, com a model per a la construcció d'esglésies i petites capelles en els territoris conquerits per al culte cristià<sup>1</sup>. Entre els exemples més importants d'aquesta arquitectura, anomenada en algunes ocasions de «reconquesta», es poden citar les esglésies parroquials de Sant Jaume de Coratxà, Vallibona, i la primitiva església d'Olocau del Rei<sup>2</sup>, edificis que coinciden en l'absència quasi absoluta de plantejaments integrals d'escultura d'ornamentació arquitectònica.

Cal esperar així la renovació dels centres més importants per apreciar l'aparició d'un nou vocabulari i uns nous plantejaments d'escultura arquitectònica. Per bé que el cas de Santa Maria de Morella sigui l'exemple més important de l'actuació d'aquests tallers escultòrics, cal tractar en primer lloc el monestir de Santa Maria de Benifassà, principalment per l'anterioritat cronològica, bé que molt petita, amb què es començà la construcció de la seva església.

El monestir de Santa Maria de Benifassà, el primer dels monestirs cistercencs que s'estableixen en el territori del Regne de València, va ser fundat l'any 1233 per monjos procedents del monestir de Poblet. Segons sembla la construcció de l'església es realitza entre 1265, moment de la col·locació de la primera pedra, i 1276, moment en què l'abat Berenguer de Concabella hi oficia la primera missa. En qualsevol cas, sembla clar que la duració de l'obra abarca *grosso modo* el tercer quart del segle XIII. La capçalera, que és la part de la construcció que remet directament a aquesta cronologia, presenta un absis principal poligonal i un transsepte on s'ubiquen quatre absidioles de planta carrada. És justament en l'ornamentació dels capitells d'aquesta zona on s'observa l'aparició de determinades seqüïències escultòriques de repertoris vegetals variats, que remeten en la major part dels casos a l'ornamentació característica de l'orde del Cister. Entre aquests destaquen, però, alguns dels capitells de les absidioles del creuer nord, tant els de l'interior de les capelles, com els de les finestres exteriors, on apareix una seqüència escultòrica configurada a partir d'elements d'ornamentació vegetal entrellaçats. Malgrat l'estat

1. Com a bibliografia de referència: MATARREDONA SALA (1989) i ESTRADA/FJARQUE/LINARES (s/d)

2. ZARAGOZÁ CATALÁN (2003), pp. 58-72

de conservació en què es mantenen, s'hi poden distingir encara petites palmetes vegetals entremig de cintes més o menys perlejades a mode d'elements entrellaçats. En la major part dels casos, es tracta d'una ornamentació vegetal bastant genèrica i poc desenvolupada a nivell de formes, que no arriba a «omplir» abastament la totalitat de la superfície del capitell.

Les escasses notícies que es tenen sobre l'inici de la construcció de l'arxiprestal de Santa Maria de Morella situen els primers indicis d'activitat vers l'any 1273, moment en què s'estableixen els acords entre els Jurats de Morella i els obrers de fàbrica<sup>3</sup> (per bé que es coneixen algunes obres d'adaptació preliminars del terreny des de l'any 1265). La duració de les obres de construcció d'aquesta església es deuen allargar fins la segona dècada del segle XIV, moment en què es té constància, l'any 1315, que Pere de Bonull era a Santa Maria com a mestre d'obres<sup>4</sup>, duent a terme els darrers trams de les naus, probablement la Capella de Sant Jaume i la Porta dels Apòstols<sup>5</sup>. Aquest fet permet aproximar una cronologia de construcció de l'església compresa entre la dècada de 1270 i 1310/15, situant l'acabament definitiu de les obres potser encara una mica més tard, dins la dècada de 1330, a jutjar per la inscripció ubicada en el pilar de la nau principal situat just davant de la capella de Sant Jaume<sup>6</sup>, on hi figuren dues dates: 1300 i 1330.

En aquest cas, l'ornamentació escultòrica de l'arquitectura del temple respon a un programa unitari en què es reproduïxen, d'una banda, algunes de les seqüïències escultòriques i representacions iconogràfiques més característiques del segle XIII, i encara en alguns casos del segle XII, tant de repertoris vegetals com d'elements figurats i escenes historiades, i de l'altra, algunes de les noves formulacions fitomòrfiques més «a l'ús» de la nova arquitectura gòtica emergent. D'entre el primer grup, cal destacar la seqüència de repertoris d'entrellaçats que s'observa en els diferents trams i alçades de l'església, que es mostren clarament deutora en quant a motius d'aquelles que s'han observat en primer lloc a Benifassà. La seqüència d'entrellaçats vegetals que es desenvolupa a Morella ocupa l'espai dels capitells de les columnes interiors de la nau principal i les dues laterals, i algunes de les capelles laterals, així com els capitells de les finestres exteriors, sobretot de l'àrea de la capçalera. La seva presència s'observa des de la capçalera fins als darrers trams de les naus, fet que demostra la intervenció d'aquest taller en la totalitat del procés constructiu, sense que pugui considerar-se en cap cas la seva presència com un element aïllat o residual.

Dintre d'aquesta seqüència es poden distingir diferents qualitats o nivells d'execució, el que en algunes ocasions també es defineix com a diferents «mans», ob-

3. SEGURA BARREDA (1868), I, p. 298

4. ALANYÀ ROIG (2000), p. 102

5. JOSÉ PITARCH (2003), pp. 101-102

6. BARTOLOMÉ (2003), p. 200 i 208

servant al costat d'elements vegetals molt ben definits i traçats, els que apareixen, sobretot, en els capitells dels pilars del primer tram de la nau principal, alguns elements més simples mancats tant d'esquema compositiu com de qualitat escultòrica, com es pot observar en el capitell que ocupa el darrer pilar de la nau principal, el situat a l'altura del cor.

Al marge de la seqüència ornamental d'elements vegetals entrellaçats i la d'elements fitomòrfics més naturalistes, que ocupen la major part de l'espai arquitectònic d'aquesta escultura, cal fer incís també en la decoració de la capella de Sant Blai, situada en l'absis de la nau de l'Evangeli. La situació que ocupa aquesta capella dins l'edifici, per tal i com es suposa que s'esdevingué l'inici de la construcció de l'església, situa la seva fàbrica dins els primers episodis constructius<sup>7</sup>. En la decoració dels capitells s'observa l'aparició, ja en aquest primer moment, dels repertoris fitomòrfics que es desenvolupen amb major intensitat en els diferents trams de les naus, a més d'un seguit de representacions historiades, les úniques que es localitzen a l'interior de l'església, a excepció d'aquelles que apareixen en un dels capitells de la part alta del cor i els que ocupen la capella de Sant Jaume. Ambtot, aquestes últimes es relacionen estretament amb l'obra escultòrica que caracteritza el treball de la Porta dels Apòstols, vinculant-se d'aquesta manera amb la renovació escultòrica «gòtica» que va suposar l'aparició de nous mestres escultors a Morella durant les dues primeres dècades del segle XIV.

Per contra, les representacions historiades i figurades que apareixen a la capella de Sant Blai es poden relacionar, tant a nivell iconogràfic com a nivell de resolució de les formes, amb algunes de les representacions que es repeteixen amb major constància des del segle XII. Cal parlar, en concret, de l'escena de Daniel a la fossa dels lleons, una altra en la que apareixen dos homes afrontats, l'escena de la Nativitat i la de l'Epifanía. Tot plegat, a més de representacions figurades de caràcter fantàstic, un griu, una au i una sirena.

L'aparició de les seqüències que s'han descrit en l'arquitectura de Benifassà i sobretot en la de Morella pot considerar-se relativament retardatàries dins el període cronològic en què es situen, entre el darrer terç del segle XIII i la primera dècada del segle XIV. Tot i això, la seva presència, concretament la de motius d'entrellaçats vegetals, no ha de considerar-se com un fet aïllat dins la projecció de l'edifici, sinó que tal i com demostra la planificació i construcció de Santa Maria de Morella, l'actuació dels artífexs especialitzats que obren aquests motius, combinen i articulen conjuntament el seu treball amb els que desenvolupen les «noves» fornades de repertoris més «naturalistes». Cal veure, a continuació, les relacions que es poden establir, a partir de l'aparició de les seqüències que s'han descrit, entre les obres de Morella i Benifassà i altres centres constructius de la Corona d'Aragó.

7. MILIÁN BOIX (1952), p. 221

D'una banda, cal apreciar la continuació de l'obra de la denominada Escola de Lleida en els repertoris d'entrellaçats que s'observen, en primer lloc, a Benifassà, i en segon lloc i de manera més clara, a Morella. Tot i tractar-se d'uns motius d'una complexitat menys rica que la que ofereixen els millors exemples que es detecten, sobretot, a la Seu Vella de Lleida, l'empremta d'aquesta «escola» és evident en l'execució d'ambdues obres. Tot i les controvèrsies que ha suscitat la cronologia amb què es daten les diferents portades de la seu lleidatana, és indiscutible que el marge cronològic d'actuació en què es situen aquestes, al mateix temps que l'obra de l'edifici, s'estén des de les primeres dècades del segle XIII fins a una data imprecisa segurament dins la segona meitat del segle. El conjunt de l'església parroquial de Santa Maria d'Agramunt, on es troba una portada que s'inclou dins la mateixa Escola de Lleida, demostra l'actuació d'aquests tallers especialitzats dins aquesta mateixa àrea geogràfica fins ben avançat el segle XIII, a jutjar per la inscripció dessota el grup escultòric de la Verge i el Nen en la què hi figura l'any 1283.

Més enllà de Lleida, però, cal observar un nucli geogràfic prou extens on es detecta la difusió d'aquests repertoris amb posterioritat a l'obra de la Seu Vella, entre els més importants la mateixa Santa Maria d'Agramunt i Santa Maria de Solsona, a Catalunya, i San Miguel de Foces i Santa Maria de Salas, a l'Aragó. I encara, un darrer exemple el proporciona la porta de Palau de la Seu de València, tant en la seva composició com en l'ornamentació de les arquivoltes. Tots aquests exemples ofereixen solucions emparentades amb l'Escola de Lleida a nivell d'esquemes compostius i ornamentació escultòrica de portalades, marc més important en què es presenta la escultura d'aquesta escola. Sense entrar a precisar la cronologia de construcció de cadascuna d'aquests obres citades, probablement cal parlar de diferents moments de la segona meitat del segle XIII, sense excepció, per a determinar el procés de la seva construcció.

Ara bé, cal trobar els casos en què aquests repertoris decoratius es plantegen en el marc de l'escultura arquitectònica, tal i com també es presenta en la Seu Vella de Lleida, en una part de l'execució dels capitells, sobretot els que es situen en els diferents trams de les naus longitudinals<sup>8</sup>.

En aquest sentit, un bon exemple el proporciona el monestir de Poblet, concretament l'obra dels dormitoris i la del claustre. La decoració de les mènsules que sustenten els arcs diafragma dels dormitoris presenta una seqüència de repertoris d'entrellaçats, sobretot els que ocupen la part inferior de la seva estructura, que es deuen a unes formes i modelats molt pròxims als que apareixen en els repertoris lleidatans. La cronologia de la construcció d'aquestes dependències, a jutjar per les notícies documentals que es coneixen de donacions a l'obra, es pot situar entre la

8. Veure sobretot els que es situen en el pilar entre les capelles de Sant Pere i Sant Miquel.

dècada de 1240 i la segona meitat del segle XIII<sup>9</sup>. Aquestes dates reflecteixen, d'una banda, la contemporaneïtat d'aquesta obra amb les més importants que es duen a terme a la Seu de Lleida a mitjan del segle XIII, moment en què amb tota probabilitat es realitzen els darrers trams longitudinals de les naus, on s'aprecien, en el marc de l'escultura arquitectònica, diferents aparicions de repertoris d'entrellaçats. D'altra banda, el programa ornamental que es desenvolupa en els capitells i mènsules del claustre de Poblet, es configura en unes seqüències de motius entrellaçats que responden, en la seva major part, a repertoris plantejats dins la mateixa Escola de Lleida. La cronologia que marca la construcció d'aquesta part del monestir és la de la segona meitat del segle XIII, i segons es desprèn de la notícia documental de la visita que es realitza al monestir l'any 1300, aquesta restava encara inacabada<sup>10</sup>.

Cal observar que la cronologia de mitjan segle XIII, moment en què es documenten la major part de donacions anteriorment citades, es situa precisament en paral·lel al desenvolupament de les obres de l'església del monestir de Santa Maria de Benifassà, que comencen a partir de 1265. És per aquest motiu que cal observar la importància que hauria exercit l'arquitectura del Cister, i concretament Poblet, en la construcció de l'església de la Tinença. Potser sigui aquesta la via que dóna sentit a l'aparició a Benifassà i Morella d'una seqüència d'ornamentació arquitectònica que no s'havia donat amb anterioritat en aquesta àrea. Els lligams entre Poblet i Benifassà són del tot evidents, en ser la primera casa mare i fundadora del monestir de la Tinença.

Les correlacions cronològiques d'execució d'obres es continuen mantenint entre Poblet-Benifassà i Morella, on l'aparició de la seqüència d'entrellaçats a l'església de Morella sembla estar clarament en relació amb aquella que s'observa a Santa Maria de Benifassà. Així, mentre les obres a Benifassà semblen esdevenir entre ca. 1265-1276, els primers episodis constructius dels que es té «constància» a Morella es situen a l'entorn de 1273, i en tot cas, essent aquesta data poc precisa per a determinar l'inici real de les obres, en la dècada de 1270. Cal destacar, a més a més, com ambdues obres no només coincideixen amb l'aparició d'una mateixa seqüència ornamental, sinó que comparteixen un plantejament arquitectònic bastant similar, sobretot a nivell de sistemes constructius i decoració de les obertures a la zona de la capçalera.

9. Es té coneixement d'un seguit de donacions realitzades entre 1243 i 1298 que recull ALTISSENT (1974), pp.163-167. Entre aquestes destaca la que realitza l'any 1247 Pere d'Albalat, essent arquebisbe de Tarragona, en què cedeix els delmes i les primícies que li pertocaven en certs indrets del monestir situats dins la seva diòcesi, per la construcció de la sagristia, la sala capitular, el locutori, el noviciat i el dormitori (p. 163).

10. ALTISSENT (1974), p. 167. Aquest autor cita la referència de la carta de visita al monestir de l'any 1300 on es prohibeix que comencin o acabin més obres dins els conjunt «excepto claustrí opere inchoato».

Tot i que l'«itinerari» concret que s'ha descrit d'aquests repertoris lleidatans sembla trobar a Morella el final del seu recorregut, cal no oblidar l'exemple d'alguns edificis, més o menys contemporanis a l'obra de Santa Maria on es presenten unes seqüències molt paregudes. En la geografia més immediata es presenta el cas de la porta de l'ermita de Sant Pere de Castellfort, la situada entre la nau i l'hostatgeria. Es tracta d'una porta de dimensions molt modestes, amb estructura d'arc de mig punt, en la que destaca un petit fris ornamental (a l'altura dels capitells) on apareix una ornamentació de motius vegetals entrellaçats, juntament amb petites palmetes, els mateixos motius, tot i que amb una complexitat molt inferior, presents als diferents episodis descrits a Morella.

Lluny de la zona dels Ports, s'ha de destacar l'ornamentació de la capçalera de l'església del Salvador de Burriana, en un grup destacat de capitells i impostes que demostra altra vegada la presència de motius vegetals d'entrellaçats, que bé es poden relacionar amb els de derivació de l'Escola de Lleida. Curiosament, la decoració de l'absis de Burriana presenta al costat d'aquesta seqüència d'entrellaçats, una altra seqüència de motius ornamentals fitomòrfics, repetint la mateixa simbiosi que es produeix a Morella, malgrat s'entén que no es tracta de la repetició de les mateixes seqüències en el sentit més estrictament iconogràfic. Cal recordar, en aquest punt, que el rector d'aquesta església fins a l'any 1274 va ser Domingo Belltall, el mateix que posteriorment apareix a Morella com a arxiprest de Santa Maria fins a l'any 1292, fet que podria acotar les coincidències apuntades a nivell d'ornamentació escultòrica<sup>11</sup>.

Un darrer exemple, però tal vegada el més important, l'ofereix la porta de Palau de la Seu de València en la decoració arquitectònica del fris que s'estén entre mig de les parelles de mènsules de caps masculins i femenins que es situen en la part superior de la porta. Més enllà de l'aparició d'aquests entrellaçats, cal destacar tant la concepció i estructuració, així com l'ornamentació de les arquivoltes d'aquesta porta, per ser com són un clar exemple de la continuïtat dels motius més característics de l'Escola de Lleida dins la geografia del Regne de València.

Així caldria entendre la transposició d'uns repertoris d'ornamentació vegetal que es desenvolupen en primer lloc i amb major força durant la primera meitat i fins més enllà de mitjan segle XIII en la construcció de la Seu Vella de Lleida, tant en l'escultura arquitectònica, com en la d'ornamentació de les seves portes. Una part d'aquests motius, certament els que ofereixen una menor complexitat i desenvolupament, haurien tingut una continuïtat en el marc de l'escultura arquitectònica, a partir de la seva aparició en una part de les obres del monestir de Poblet, en unes obres que es desenvolupen entre el darrer terç del segle XIII i la primera dècada del segle XIV: Santa Maria de Benifassà i Santa Maria de Morella. Parlant en termes de «continuïtat» de solucions plantejades des de principis del segle XIII cal

11. BARTOLOMÉ (2003), pp. 210-211

assenyalar, de fet, no només el marc de l'escultura arquitectònica sinó també de l'arquitectura en sí, per ser una gran part del sistema constructiu d'aquestes dues esglésies deutor de les solucions estructurals que es defineixen entre la Seu Vella de Lleida i la Seu de Tarragona<sup>12</sup>.

El paper que manté l'orde del Cister, concretament Poblet, en la difusió dels repertoris creats per l'Escola de Lleida, tal i com es manifesta en el marc de l'ornamentació arquitectònica a Benifassà i Morella, no es limita a l'escultura purament arquitectònica. Tot i ser objecte d'un estudi diferent al que es planteja en aquesta ocasió, es pot albirar la importància que pogué exercir el Cister durant el decurs del segle XIII en la difusió de certs repertoris escultòrics, al constatar la presència dels elements més característics de l'estruatura i ornamentació de les portes de l'Escola de Lleida en un conjunt prou important de fundacions cistercenques a l'Aragó. Entre les més importants cal apuntar l'exemple de Santa María de Piedra (fundada per monjos de Poblet l'any 1194), Santa María de Rueda i Santa María de Veruela, en les que pot apreciar-se l'aparició, amb major o menor grau, dels sistemes decoratius i esquemes compositius propis de les portes lleidatanes.

Si tal i com es descriu, Poblet va prendre una part molt important en la difusió d'aquests repertoris lleidatans en un nombre considerable d'edificacions de l'orde i també fora d'ella, cal observar atentament la decoració ornamental del claustre del monestir cistercenc català, en relació amb els repertoris que es defineixen a Santa Maria de Morella. És en aquest punt on es pot apreciar que Morella i Poblet no només tenen en comú una seqüència ornamental de motius vegetals d'entrellaçats, sinó que també comparteixen una altra seqüència de decoració ornamental fitomòrfica, caracteritzada per la representació d'elements vegetals molt més naturalistes, d'acord amb la renovació de l'escultura «gòtica». Precisament al claustre de Poblet, concretament en els capitells que ocupen l'espai de la galeria del templet del lavabo, hi apareix una primera mostra d'aquesta decoració fitomòrfica que es tradueix en la representació de petites fulles de figuera, col·locades de manera individual sobre la superfície del capitell. Amb això, no només es corroboren la continuació dels repertoris d'entrellaçats d'aquesta obra cistercenca a Benifassà i Morella, sinó que a més es constata l'aparició també a Poblet de la combinació de repertoris d'entrellaçats i fitomòrfics tal i com succeeix a Morella, essent per aquest motiu el primer un referent immediat per a l'obra del segon.

Dins l'espai més immediat de Santa Maria aquesta seqüència d'ornamentació fitomòrfica es constata al mateix temps en algunes de les primeres parts que es construeixen del convent de Sant Francesc de Morella, en la zona d'accés a l'església des del claustre<sup>13</sup>. Aquest fet que s'ha interpretat en alguna ocasió com a

12. DALMASES/JOSÉ PITARCH (1985), pp. 112-113

13. Val la pena recordar que una part d'aquests repertoris fitomòrfics es repeteixen en l'entorn de Morella, bé que d'una manera molt puntual, en la decoració de la porta lateral de l'església parroquial de Catí, i també en la de l'església parroquial de Salvassòria.

mostra del treball en paral·lel d'un mateix taller a les obres de Santa Maria i Sant Francesc de Morella, tal i com consta en algun moment l'aparició d'un mateix mestre d'obres a ambdós edificis<sup>14</sup>, podria donar a entendre l'aparició d'uns tallers actius a Morella en les obres de l'arxiprestal i del convent de Sant Francesc i el seu entorn més immediat durant el darrer quart del segle XIII d'ascendència i formació en l'entorn de Poblet.

Al marge dels repertoris d'entrellaçats vegetals, cal observar amb deteniment l'aparició de les escenes figurades i historiades que s'han descrit a la Capella de Sant Blai de Morella, que formen part d'una altra mostra d'elements escultòrics retardataris, essent les plasmacions més «arcaiques» que es localitzen dins el conjunt. La presència d'elements figuratius de caràcter fantàstic com són la sirena i el griu, recorda molt una part de la iconografia que destaca dins l'ornamentació de les portes més característiques de l'Escola de Lleida, sobretot la dels Fillols a la Seu Vella i a la d'Agramunt. Pel que fa les escenes historiades, sorprèn la representació de l'escena que s'identifica amb la de Daniel a la fossa dels lleons, passatge bíblic que es dóna amb major constància durant la iconografia del segle XII. De la mateixa manera succeeix amb les escenes de la Nativitat i l'Epifania, per bé que aquestes continuaran essent freqüents durant les representacions dels segles XIII i XIV. La continuació en la representació d'escenes historiades fortament arrelades a la tradició escultòrica del segle XII, acosta la construcció d'aquest sector de l'església dels Ports amb una part de la iconografia que es desplega amb major preponderància en el claustre de la Seu de Tarragona, havent-se de considerar, en qualsevol cas, com a un element aïllat dins la tònica general de l'edifici morellà.

L'aparició d'aquestes seqüències escultòriques, que es poden determinar, segons s'ha descrit, en les relacions entre les construccions desenvolupades en diferents centres monàstics de l'orde del Cister, poden matisar-se puntualment amb l'aparició de personatges «rellevants» en uns i altres emplaçaments. Tot i no establir un factor determinant, sí que cal apuntar la presència de Ramon Albalat en la fundació de beneficis l'any 1270 a la Capella de Sant Blai de Morella<sup>15</sup>. Tot i que no es coneixen més dades sobre aquest personatge, el seu cognom es presta a la possible relació d'aquest amb alguns dels membres de la família Albalat que ocuparen diferents càrrecs eclesiàstics de gran importància durant el segle XIII. D'una banda, cal citar Pere d'Albalat, bisbe de Lleida entre 1236 i 1237 i arquebisbe de Tarragona entre 1238 i 1251, moment en què es distribueixen les obres de principal envergadura en ambdós edificis, i concretament quan a la Seu Vella de Lleida es duen a terme gran part de les solucions adoptades per l'Escola de Lleida. Essent arquebisbe de Tarragona, Pere d'Albalat fa una donació l'any 1247 al monestir de Poblet

14. BARTOLOMÉ/FUMANAL/MONTOLIO (2003), pp. 232-233

15. Segons recull MILLÁN BOIX (1952)b, p. 63 «En este altar se fundaron varios beneficios o capellanías bajo el título de San Blas: en 1270 por Raimundo Albalat [...]»

(vid. nota núm. 8), per a la construcció de diverses parts del monestir, entre les que es mencionen els dormitoris i el claustre. La participació d'aquest personatge en la construcció de Poblet i concretament a l'obra del claustre, on s'hi despleguen tant els repertoris d'ornamentació de motius d'entrellaçats vegetals com fitomòrfics queda millor palesa arran d'una altra referència documental recollida per Guitert Fontseré que cita com Pere d'Albalat «monge de Poblet i arquebisbe de Tarragona, lo qual està enterrat prop la capella de San Bartomeu, doná de vida sua les rendes que prenie en alguns llocs de Poblet pera fer la Sacristia ab una Capella, lo capitol, parlador, la noviciaria y lo dormidor, lo any 1247 y lo mateix Abat, fra Berenguer de Castellots aturgá que lo dit archebisbe avia dexats 3500 sous y ell los avia assignat pera la obra de la claustra maior»<sup>16</sup>. En la lectura comparada dels diferents càrrecs que ocupà Pere d'Albalat, com a monjo de Poblet, bisbe de Lleida i arquebisbe de Tarragona, i la ornamentació arquitectònica que es localitza en aquests mateixos centres es pot assenyalar el paper més que rellevant que podria haver exercit aquest personatge en la transmissió dels diferents repertoris que s'han descrit.

D'altra banda, Andreu d'Albalat, fundador i bisbe de la Seu de València entre 1248-1276 (germà de Pere) que fou el propulsor de l'inici de les obres a la seu valenciana, moment en què s'estableix la construcció de la Porta de Palau, on també són molt notoris els treballs d'entrellaçats propis de l'Escola de Lleida. A nivell de curiositat, cal apuntar que Andreu d'Albalat és present també en la col·locació de la primera pedra de l'església del monestir de Santa Maria de Benifassà: «Anno Domini 1264 in die Assumptionis B. Virginis Mariae, fuit posita prima petra in Ecclesia Monasterii de Benifazano; quam sanctificavit Frater Andreas Episcopus Valentinus, et dicta Ecclesia fuit de nova fundata»<sup>17</sup>.

Sense poder determinar més dades sobre Ramon Albalat, persona que apareix en l'entorn de la construcció de Santa Maria de Morella l'any 1270, cal citar només aquesta coincidència pel fet apareguin diferents mostres dels repertoris vegetals d'entrellaçats en els centres on membres de la nissaga dels Albalat desenvolupen importants càrrecs eclesiàstics. Al mateix temps, l'aparició d'aquest Ramon en la fundació de beneficis de la Capella de Sant Blai, podria explicar si no aclarir, l'aparició de motius iconogràfics figurats i escenes historiades que remeten a una factura clarament «romànica», els mateixos que es localitzen en determinats àmbits de la Seu Vella de Lleida, i en una part de la de Tarragona. És en aquest punt que finalment cal citar la figura de Bernat d'Olivella, arquebisbe de Tarragona entre 1272 i 1287, i anteriorment bisbe de Tortosa entre 1254 i 1272. És durant el seu episcopat a Tortosa que es situen els inicis de la construcció de l'arxiprestal de Santa Maria, i és precisament a la Capella de Sant Blai on es localitza, juntament amb la representació figurada d'un bisbe, no identificat, un escut amb un arbre (que ve es

16. GUITERT FONTSERÉ (1949), p. 16

17. UBACH (1957), p. 477

podria interpretar com a una olivera), que podria respondre a l'heràldica d'aquest personatge<sup>18</sup>.

Amb tot això, els exemples de Santa Maria de Benifassà i Santa Maria de Morella perfilan un panorama arquitectònic i escultòric ja configurat durant les primeres dècades del segle XIII (sense oblidar certs elements, sobretot iconogràfics propis del segle XII) que s'allarga fins a la primera dècada del segle XIV, sobrevivint els regnats de Jaume I (1213-1276), Pere el Gran (1276-1285) i Alfons II (1285-1291). Aquest escenari sembla haver de traduir-se en termes de pervivència i continuïtat no només de les solucions constructives, sinó també dels motius ornamentals que es configuren durant la construcció de les fàbriques més importants de la Corona d'Aragó de la primera meitat del segle XIII. De la mateixa manera que succeeix a Morella, la novetat que suposa l'aparició de l'escultura gòtica sembla no deixar-se sentir als territoris del Regne de València fins la segona dècada del segle XIV, coincidint amb el regnat de Jaume II (1291-1327). Aquest mateix fet sembla constatar-se en la construcció de la Seu de València, on encara en el darrer terç del segle XIII, com s'ha apuntat anteriorment, es continuen plantejant solucions clarament de «continuació», tal i com s'observa a la Porta de Palau.

No deixa de ser curiós, d'altra banda, que els motius d'escultura arquitectònica plantejats per l'Escola de Lleida que gaudeixen d'aquesta continuïtat cronològica fins a les primeres dècades del segle XIV, siguin fonamentalment repertoris d'ornamentació vegetal. Dins de la varietat de motius que configuren els repertoris lleidatans, entre els que destaca una riquíssima iconografia d'elements figurats i ornamentals, són els més bàsics i simples els que continuen fent aparició en les principals edificacions que s'han descrit en la via de Poblet-Benifassà-Morella. Aquest fet demostra, una vegada més, la forta incidència que pogué adoptar l'orde del Cister en la difusió «selectiva» d'aquests repertoris, essent l'ornamentació de l'arquitectura d'aquesta orde més propera (d'acord amb les principals premisses que la defineixen) a l'adopció d'elements de caràcter no figuratiu, sobretot pel que fa l'àmbit de l'església monacal. Aquest fet s'observa a Benifassà i potser en conseqüència a l'arquitectura de Santa Maria de Morella, espai aquest darrer on les representacions figurades i historiades no apareixen d'una manera prou clara i definida fins a les primeres dècades del segle XIV, coincidint amb l'arribada de nous mestres escultors que participen en l'execució de la Porta dels Apòstols, i també probablement en la Capella de Sant Jaume, que configura un espai a part dins la dinàmica de l'ornamentació de l'interior de l'edifici.

Amb tot això pot semblar que la idiosincràcia de l'ornamentació arquitectònica establerta en els principals monestirs cistercencs hagués contribuït a la difusió dels repertoris lleidatans a partir de l'obra del monestir de Poblet, minorant però, en contrapartida, gran part de la seva riquesa decorativa. En aquest sentit, potser l'ex-

cepció que suposa l'aparició dels motius que es presenten a la capella de Sant Blai de Morella, constitueixi una «llicència» en la dinàmica ornamental de l'església arxiprestal que potser per una altra via, podria haver donat cabuda als millors i més apreciats motius desenvolupats per l'Escola de Lleida.

LAURA BARTOLOMÉ ROVIRAS

## BIBLIOGRAFIA

### SEGURA BARREDA (1868)

Segura Barreda, José, *Morella y sus aldeas*, 3 vols., Morella, 1868.

### GUITERT I FONTSERÉ (1949)

Guitert i Fontseré, Joaquim, *Col·lecció de manuscrits inèdits de monjos del Reial Monestir de Santa Maria de Poblet*, núm. 7, La Selva del Camp, 1949.

### MILIÁN BOIX (1952)

Milián Boix, Manuel, Pbro., *Morella y su comarca, Turismo, Historia, Arte*, Imprenta Manuel Carceller, Morella, 1952.

### MILIÁN BOIX (1952)b

Milián Boix, Manuel, Pbro., «Los Santos Patronos de Morella» a *Vallivana* (1952), pp. 218-222.

### UBACH (1957)

Ubach, Francisco, «Real Monasterio de Santa María de Benifàçar. Notas para el estudio de su historia y arquitectura», *La Zuda* (1957), pp. 473-480.

### ALTISSENT (1974)

Altissent, Agustí, *Història de Poblet*, Abadia de Montserrat, 1974.

### DALMASES/JOSÉ PITARCH (1985)

Dalmases, Núria i José Pitarch, Antoni, *L'època del Cister*, Edicions 62, Barcelona, 1985 (Història de l'Art Català II)

### MATARREDONA SALA (1989)

Matarredona Sala, Francisco, «Arquitectura y escultura religiosas del siglo XIII en el Maestrazgo: Orígenes e influencias», *Segundas Jornadas sobre arte y tradiciones populares en el Maestrazgo*, II, (1989), pp. 15-91.

**ALANYÀ ROIG (2000)**

Alanyà Roig, Josep, *Urbanisme i vida a la Morella medieval (segles XIII-XV)*, Ajuntament de Morella, 2000.

**BARTOLOMÉ (2003)**

Bartolomé Roviras, Laura, «Escultura arquitectònica de Santa María de Morella», *La Memòria Daurada. Obradors de Morella ss. XIII-XVI*, pp. 200-211 (Catàleg d'exposició)

**BARTOLOMÉ/FUMANAL/MONTOLIO (2003)**

Bartolomé Roviras, Laura; Fumanal Pagès, Miquel Àngel; Montolio Torà, David, «Escultura arquitectònica del Convento de Sant Francesc de Morella», *La Memòria Daurada. Obradors de Morella ss. XIII-XVI*, pp. 226-237 (Catàleg d'exposició)

**JOSÉ PITARCH (2003)**

José Pitarch, Antoni, «Secuencia de contexto de la escultura en Morella siglos XIII-XVI», *La Memòria Daurada. Obradors de Morella ss. XIII-XVI*, pp. 95-115 (Catàleg d'exposició)

**ZARAGOZÁ CATALÁN (2003)**

Zaragozá Catalán, Arturo, «Experimentación arquitectónica en la frontera medieval valenciana: Morella y Benifassà», *La Memòria Daurada. Obradors de Morella ss. XIII-XVI*, pp. 55-93 (Catàleg d'exposició)

**ESTRADA/FJARQUE/LINARES (s/d)**

Estrada, J. Lluís; Fjarque, Annabel; Linares, Josep C., «Arquitectura de Reconquista al nord del País Valencià: Esglésies d'arcs diafragma a les comarques de Castelló (segle XIII)» a *Jornades de Foment de la Investigació*, València, s/d.



Capitell amb ornamentació d'entrellaçats. Darrer tram de la nau principal. Santa Maria de Morella.



Capitell amb ornamentació d'entrellaçats. Nau principal. Santa Maria de Morella



Capitell amb ornamentació fitomòrfica. Capella lateral de la nau de l'Evangeli.  
Santa Maria de Morella



Capitell amb decoració d'entrellaçats. Capella lateral. Santa Maria de Benifassà.



Capitells amb motius figurats i historiats. Capella de Sant Blai. Santa Maria de Morella.



Detall de la part inferior de dues mènsules dels dormitoris. Monestir de Poblet.



Detall de la part inferior de dues mènsules dels dormitoris. Monestir de Poblet.



8. Capitells de la galeria d'accés al templet del lavabo del claustre. Monestir de Poblet.



# BOLETIN

DE LA

SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CULTURA

Tomo LXXIX • Enero-Junio 2003 • Cuad. I-II

## L'influx dels tallers reials d'escultura durant la segona meitat del segle XIV al nord del regne de València i el baix Aragó: el taller de Pere Moragues i els retaules de Rubiols i Mosquerola

Com sembla evident, la comprensió i l'estudi dels tallers d'escultura en pedra actius als territoris compresos entre nord del País Valencià i del sud d'Aragó resulta molt difícil d'abordar, donada l'enorme complexitat (en molta part desconeguda) del seu funcionament i desenvolupament al llarg de l'últim terç del segle XIV i primers anys del XV al sud del límit del riu Ebre. És per això que, per a realitzar qualsevol tipus de plantejaments, cal englobar el seu anàlisi dins del compendi general de les arts en la Corona d'Aragó, amb les citades acotacions cronològiques i desembarassant-nos de qualsevol llast excessivament local, inevitablement condemnat a priori, que pugui impedir una apreciació objectiva del fenomen escultòric.

Tal com s'ha observat recentment en els estudis dels professors José i Pitarch i Olucha Montins, en els quals s'ha realitzat un consciencios estat de la qüestió sobre l'escultura medieval al nord del país i en territoris limítrofs, fins ara la documentació arxivística sobre la presència de mestres escultors en terres valencianes és quasi sempre nul·la, si no escassa, sobretot si la comparem amb l'abundant quantitat de notícies referents a l'activitat artística de pintors i orfebrers; una dada identificadora que condueix definitivament a pensar que aquesta activitat no es va produir de manera endògena, sinó més aviat des de centres operatius exteriors, on es gestava la confecció de tot aquest tipus de treballs, que van haver d'estar, en gran mesura, connectats i relacionats amb la demanda d'obres en pedra a tots els nivells.<sup>1</sup>

1. És per això que els centres, tal com han destacat aquests autors, deuen rastrejar-se en la cort de Jaume II, a la catedral de València, o en la de Pere el Cerimoniós, a la catedral de Tortosa i a la Casa de la Ciutat de València. Tot això a part de les sorpreses que pugui aportar el monestir cistercenc de Santa Maria de Benifassà. JOSEÍ PITARCH, Antoni i OLUCHA, Ferran (2003): «Secuencia y contexto de la escultura en Morella siglos XIII-XVI», *La Memoria Daurada. Obradors de Morella segle XIII-XVI*, Morella, Diputació de Castelló, p. 95-115.

De cap manera s'ha de pensar en aquesta acotació geogràfica com una territorialitat autònoma pel que fa a l'execució d'escultura en pedra, no comptant les seves ciutats i poblacions (excepte Morella i Sant Mateu) amb edificis de gran envergadura on existís producció d'escultura monumental. No obstant això, tot i haver escausos grans mecenatges capaços de fer front a l'elevat cost d'aquest tipus d'obres, quan existien, normalment des de l'àmbit municipal o nobiliari, s'encaminaven més aviat cap a projectes constructius, de capelles i altars; o retaules de pintura. En aquest sentit semblen nombrosos els exemples, sobretot en les poblacions econòmicament i política més fortes, tant de València com d'Aragó. Tot i això, malgrat que la noblesa aragonesa era més procliu que la de regions properes, com la morellana, a utilitzar l'escultura monumental en l'erecció dels seus monuments funeraris presents, encara que desapareguts (o mutilats) en poblacions com Cantavella, Mosquerola, Alcanyís i Casp, i a Morella, on el conjunt arquitectònic de la capella de Sant Llorenç i Sant Vicent actua com a model quasi exclusiu de tota aquesta tipologia prou representada en temps passats i malauradament desapareguda en la majoria dels casos.

No obstant això, la data d'arrencada de noves intervencions artístiques, tant pictòriques i d'il·luminació com escultòriques, al Regne de València i als territoris aragonesos més propers, sembla pròxima a l'any 1348, o més exactament, durant el tercer quart del segle XIV. Un fet clarament constatable en ciutats com València i Morella, on la irrupció de la pesta negra en aquesta darrera va suposar una ruptura clara amb temps pretèrits i la consegüent assumpció de nous esquemes sorgits de la reconstrucció i la reparació dels principals edificis religiosos i civils després dels funestos incendis que van assolar la ciutat i l'església de Santa Maria a mitjan del tres-cents.

La presència d'escultors de primer ordre actius en terres del centre de la Corona d'Aragó no per ser una realitat poc estudiada o documentada cal deixar de considerar-la com quelcom essencial. D'aquesta manera, l'estudi de l'escultura en aquestes regions s'identifica clarament amb el rastre dels tallers reials al Regne de València, anant inevitablement guiats per dos eixos principals, la presència d'Aloi de Montbrai i de Jordi de Déu, que coincideix, dins el darrer terç de segle, amb la demanda que els jurats de València feren de pintors de qualitat, i que propicià l'arribada a la ciutat del taller de Llorenç Saragossà<sup>2</sup>. Per això cal recordar l'obra dels sepulcres del Puig (ca. 1344-1345), en què s'ha relacionat el taller de mestre Aloi (i amb la probable intervenció de Jaume Cascalls, amb qui ja treballava en els seucreis reials de Poblet) escultor del Pere el Cerimoniós i introductor de les noves formes escultòriques a València (on revolucionà el fenomen artístic al mateix temps que el ja citat Saragossà ho feia amb les pictòriques). Aloi pogué instal·lar-se a

2. JOSÉ i PITARCH, Antoni (1986): «Les arts plàstiques. La pintura i l'escultura als segles XIV i XV», dins *Història de l'Art al País Valencià*, València, ed. 3 i 4, p. 165-182.

València poc temps després del 9 de maig de 1368, data contemporània al retaule que se li encarregà per a l'altar de la capella dels Sastres de la catedral de Tarragona (malgrat que aquesta obra presenta molts problemes d'autoria, i hom està d'acord en atribuir-la a una subcontractació), constatant-se com a veí de la ciutat del Túria l'any 1382. Tot això suposa que el taller degué traslladar el seu obrador, o almenys desplaçar les seves obres a terres del país, cap a 1370, la qual cosa va significar l'última etapa del seu llarg i fecund periple professional, des de la primera obra documentada, ben coneguda, en la dècada dels trenta, quan el rei va manar l'enviament al mestre dels marbres per al sepulcre de la seva mare, Teresa d'Entença, el 5 de novembre de 1337. D'aquesta manera, la presència d'obres del mestre Aloï de Montbrai va suposar la primera síntesi de la influència de l'escultura catalana en terres valencianes, un reflex de les quals són les realitzacions de Pere i Joan Llobet. El treball d'ambdós en l'apostolat de la col·legiata de Gandia (Museu Nacional d'Art de Catalunya i Museu d'Arts Decoratives de Copenhage), resulta inconcebible sense el coneixement de les obres i els procediments de Montbrai i el seu entorn, a l'art dels quals es troben lligades, suposant la primera acomodació de l'escultura tressentista catalana a València.

En aquest sentit, l'execució de l'impressionant retaule major de Sant Mateu degué constituir tot un esdeveniment escultòric, suposant una de les obres qualitativament més excel·lents del seu gènere a la Corona i constituint el primer gran retaule en pedra de terres valencianes, traginant grans influències i seqüències d'obres menors directament inspirades en ell, visibles en els trets formals i compositius dels relleus de la càtedra episcopal de la Seu de Girona on, a part de les escenes de gran format, existeixen alguns detalls iconogràfics relacionables amb el denominat «Mestre de Sant Mateu», principalment en els diversos àngels i efigies representades al bancal i les rematades superiors, sospitosament semblants als de l'obra gironina. L'associació d'aquest mestre amb un extens corpus d'obres, moltes perdudes, i algunes conservades al MNAC i al Museu Marès de Barcelona, a més de la figura del Salvador de Culla<sup>3</sup> permet observar, parcialment, la magnitud de la intervenció

3. Pel seguiment sobre la qüestió del mestre de Sant Mateu, veure: DURAN i SANPERE, Agustí (1932): *Els retaules de pedra*, vol. I Barcelona, Alpha, p. 132; DURAN, Agustí i AINAUD, Joan (1956): *Escultura Gòtica*, dins *Ars Hispaniae*, Madrid, plus Ultra; JOSÉ i PITARCH (1986) p. 188; ALCOY, Rosa i BESERAN, Pere (1990): «Cascalls i les escoles de la Itàlia meridional a Catalunya: l'escultura del tressent», *Analecta Sacra Tarragonensis*, vol. 63-64, p. 153-197. ALCOY i PEDRÓS, Rosa (1991): «Mestre del retaule de sant Miquel. Sant Domènec. Compartiment del bancal del retaule de Sant Miquel», i ESPAÑOL, Francesca (1991): «Atribuïble al Mestre de Sant Mateu. *Imago Pietatis*. Compartiment d'un bancal de retaule», ambdós articles a *Catàleg d'escultura i pintura medievals. Fons del Museu Frederic Marès/I*, Barcelona, Ajuntament, p. 345-346 i 415-416 respectivament. Recentment s'ha establert una hipòtesi de reconstrucció i atribució a l'obrador del mestre Aloï per a la obra del retaule, a FUMANAL, M. A., MONTOLÍO, D. (2003): «Figuras de San Pedro y San Pablo» i «Figura del Salvador i figura de león», *La Memòria Daurada. Obradors de Morella s. XIII-XVI*, Morella, Diputació de Castelló, p. 242-247 i 248-252, respectivament.

d'aquest taller, i com el seu treball es centrà, probablement, al llarg de tota l'extensió del bisbat de Tortosa i el sud de l'arquebisbat de Tarragona. Potser una anàlisi més acurada revelaria nous referents immediats procedents de la mateixa Girona per a explicar l'origen de moltes d'aquestes obres.

Però el taller d'Aloí no fou l'únic en «fer les Valències». Cal tenir en compte l'estada a València de Bartomeu de Robio<sup>4</sup> l'any 1365, alhora que la presència paral·lela de l'escultor Jordi de Déu. L'any 1377 el Cerimonós el reclamà per tal d'acabar uns oratoris, i en el document apareix com a ciutadà de València. És a dir que el mestre, al mig de la seva seqüència creativa, era en terres del país, realitzant treballs que deuen ser comparativament relacionables amb la fàbrica del sepulcre de Ramon Serra «El Major» a la capella de Sant Martí de l'església de Santa Maria de Cervera, així com amb el retaule de la dita capella, ambdós realitzats pels volts de 1379. Una seqüència que a València necessàriament ha d'explicar-se a partir de l'estudi d'obres com la capella i el retaule de Sant Llorenç i Sant Vicent de Morella<sup>5</sup> i possiblement del retaule del Salvador de la catedral de Sogorb<sup>6</sup> (al que pot assimilar-se un fragment inèdit de pinacle conservat i exposat a les sales del Museu de la Catedral) ambdós actualment en un estat absolutament fragmentari.

La llista d'obres i mestres seria més llarga si citéssim molts dels petits conjunts sepulcrals anònims o dels exemples d'escultura arquitectònica presents en portades, finestres, claustres i capelles de canòniques, monestirs i parròquies nordvalencianes. Si al nord i centre del país els eixos catalitzadors semblen ser els tallers d'Aloí i de Jordi de Déu, sense menystenir l'activitat de Bartomeu de Robio, en les terres aragoneses més immediates l'eix principal per al desenvolupament de retaules i sepulcres podria deure's al taller de Pere Moragues. A banda de les obres que es coneixen o s'han atribuït a aquest escultor-orfebre català i el seu taller a Saragossa, Daroca i Casp, proposem la relació amb aquestes, com a mínim, de tres conjunts més, els retaules de Rubiols de Mora i Mosquerola, i el sepulcre de Cantavella, els dos dels quals han restat gairebé inèdits o escassament coneguts fins avui. De fet, el primer cas de continuació de les formes moraguianes ja el vam assenyalar en el sepulcre dels Vallterra a la capella del Salvador de la catedral de Sogorb, i en aquell

4. ESPAÑOL, Francesca (1995): *El escultor Bartomeu de Robio: eco de la plástica Toscana en Catalunya*, Lleida, Estudi General, p. 135-138 i apèndix doc. 10. L'autora relaciona, creiem que encertadament, el conjunt funerari dels Boil al convent de Sant Domènec de València amb l'obrador de Bartomeu de Robio, publicant un document de 1365 pel qual el mestre rebia permís del capítol de la Seu Vella de Lleida per viatjar a València.

5. FUMANAL, Miquel Àngel i MONTOLÍO, David (2003): «Capilla y retablo de Sant Llorenç y Sant Vicent», en *La Memòria Daurada. Obradors de Morella s. XIII-XVI*, Morella, Diputació de Castelló, p. 262-269.

6. FUMANAL, Miquel Àngel i MONTOLÍO, David (2001): «Fragmento de retablo desaparecido: cabeza de Salvador», en *La Luz de las Imágenes*, Sogorb, p. 292-293. Poc després d'aquesta exposició s'ha recuperat un fragment de pinacle que podria haver format part, precisament, del retaule del Salvador de la Catedral de Sogorb.

moment, associàrem l'escultura arquitectònica de la capella (juntament amb el cap recentment descobert) a l'entorn de Jordi de Déu. Afortunadament, la profunda restauració que es realitzà de diversos elements escultòrics de la capella, posterior a la redacció de l'article, ha demostrat que la seva execució total obedeix a un taller més o menys uniforme, en el que s'observen diverses mans, però d'un mateix nucli. Així, el sepulcre i les claus de volta constituïrien la primera identitat; l'escultura de la porta principal, amb un reflex molt evident en els relleus de les mènsules de l'arcosoli buit de la capella, la segona; i potser una tercera per a les mènsules historiades de la volta de la capella, més properes, en tot cas, al taller de la porta (queda per tant, aïllat, el cap). Ara bé: tots els casos citats comparteixen, en major o menor mesura, paral·lelismes amb obres conegudes del taller de Pere Moragues, respecte les tombes de l'arquebisbe Lope Fernández de Luna a Saragossa i Cantavella per al sepulcre, i també Cantavella per a alguns detalls de l'escultura arquitectònica de la capella.

Així doncs, com procurarem entreveure en l'estudi següent, l'obrador de Moragues esdevindria un «quart eix» a tenir en compte per a comprendre el desenvolupament de l'escultura al Regne de València i encara més als territoris aragonesos propers a aquest.

### El retaule de Rubiols de Mora

Rubiols fou conquerida, per primera vegada, l'any 1194, tornant a mans musulmanes per a ser definitivament presa l'any 1204. Després de la seva conquesta es va obrir un dur conflicte per a apropiar-se de la població, intentant-ho Pere Aznar cap a 1270 i perdent el plet a favor de la Comunitat, essent afonat el castell «principal fortalesa dels moros durant la dominació musulmana», per mandat exprés del Consell de Terol, per tal d'evitar que ningú no es pogués fer fort entre els seus murs. Tot això succeí el mateix any en què un eclipsi de sol sembrà de por i tenebra als habitants de la vila, poc temps després d'entrar a formar part, de manera efímera, del Regne de València i després del testament del Rei Jaume I el Conqueridor, datat en 1248, i de les corts de l'any 1250 celebrades a la ciutat del Túria.

En l'últim terç del tres-cents hom assistieix a una definitiva expansió de la trama urbana de Rubiols cap a terres de la plana en un afany repoblador que va suposar la creació d'una entitat poblacional de notable importància, sobrepassant les vetustes i insuficients construccions defensives de l'antic perímetre del barri del Campanar i conformant un nou cinturó murat una vegada el creixement extramurs es va haver consolidat, amb set accessos i torrasses aïllades exteriors com a posicions avançades de defensa, ocupant el pla circumdant recorregut per unes rambles que acabaren delimitant el seu perímetre i part de les seves principals vies de co-

municació.<sup>7</sup> Al mateix temps que altres ciutats i viles de la Corona, les muralles rubiolanes van ser erigides, quasi amb tota seguretat, cap a 1366, amb motiu de la guerra entre Castella i Aragó que enfrontà Pere el Cruel i Pere el Cerimoniós, i que va obligar a l'enfortiment d'una plaça prou important com perquè l'any 1369 s'hi convoquessin Corts, després no celebrades per manca de quorum.

És aquesta, sense cap dubte, l'edat daurada de la vila, en què la població va assumir un gran auge econòmic i social i on es troben obres artístiques de primer ordre, promogudes per un comitent d'excepció, el Consell, o per famílies potentades, destinades a glossar el poder i la riquesa de tota aquesta zona en l'època, immersa en l'àmbit d'influència de la zona del Maestrat i de poblacions com Mosquerola, Morella o Sant Mateu, amb les que mantenia un intercanvi cultural i econòmic constant.<sup>8</sup> És una època important per a l'evolució urbana del nucli, primer com integrant de la Sexma de Sarrión i més tard per l'accés a rang de vila el 1366, amb el reial propòsit de rebaixar la ciutat de Terol per la seva traïció a Pere el Cerimoniós, acompanyada de poblacions com Sarrión, Mosquerola o La Hoz de la Vieja. Un continu camí ascendent rematat pel nomenament el 27 d'octubre de 1369 de la «Sexma» del Camp de Rubiols, com a escissió de l'anteriorment mencionada, per tal com la població tenia un càrrec d'Escríbà Reial, requisit indispensable per a accedir al cap d'una d'aquestes institucions. També per aquestes cronologies, vers 1384, Juan Rossell fundà l'Hospital de la vila, que fou clausurat al segle XVIII.

Potser producte d'aquesta «època daurada», hom suposa que a finals del 1300 s'erigí, en un turó vora la població, l'ermita de Santa Bàrbara, d'una sola nau i coberta amb arcs diafragma, dels que tan sols un resta dempeus. En l'actualitat es

7. També es conserven restes d'altres conjunts de certa importància realitzats en el mateix període, com una portada recentment descoberta, potser reaprofitada d'un antic accés a la primitiva església, a la façana d'una de les cases de l'antic Carreluengo, assimilable a l'estètica desenvoupada per l'escola derivada de l'escultura a la Seu Vella de Lleida des del segle XIII; la façana de la primitiva església, actual Convent d'agustines, de cap a 1400; i una imponent imatge en pedra de Sant Antoni conservada a la façana barroca del temple de la Confraria de la Sang de Crist, al carrer del mateix nom. Cf. MONTOLÍ TORÁN, David (2000): «Las Madres Agustinas en la Villa de Rubielos de Mora, 375 años de arte e historia», Ayuntamiento de Rubielos de Mora, 2000.

8. És doncs en aquest moment en què pot ubicar-se la gènesi dels principals edificis per al Govern econòmic i polític de la ciutat, tals com l'Almodí (actiu ja en 1371), l'edifici de Consums, la Duana, el Pòsit de la Desena l'Hospital i l'Església, construccions que variaran d'ubicació al llarg dels segles però que sempre integraran entre els seus murs els mecanismes de govern i administració, comerç, sanitat i centre espiritual dels seus habitants. En aquesta línia, desconeixem quina seria la ubicació del centre cívic de la població. Desestimat la Plaça de l'Ombra, llavors inexistent pel pas del barranc, i la plaça d'Igual i Gil, possiblement primitiva Plaça del Mercat (més tard de Bous i posteriorment, en 1826, de Ferran VII), d'arquitectures i conformació posteriors, cal inclinar-se per la Plaça d'Hispanoamèrica, que ja des del segle XIV, amb un altre nom ésclar, exercia funcions de plaça del Poble i on s'ubicaria la primitiva Casa del consistori, segurament al solar de l'actual construcció consistorial del segle XVI o bé a la casa situada junt amb aquella, en la que es conserva una impressionant llinda del tres-cents amb traceries gòtiques i escuts amb les barres d'Aragó, potser l'única resta conservada de l'antic edifici del consell.

troba en un estat deplorable, quedant només algunes ruïnes en què encara poden percebre's restes de decoració escultòrica. Del conjunt, destaquen elements com la porta, adovellada i d'arc rebaixat, la reixa de la finestra (al costat de la mateixa) l'espiguera, restant en les altres els murs de mamposteria i havent desaparegut la fusteria del sostre. L'edifici original fou reconstruït entre els anys 1.571 i 1.572 per Juan de la Sierra i Juan Fornes per un import de 2.399 sous, i es desmantellà el 1936, fins que es destruí durant la postguerra. D'entre les moltes transformacions que ha sofert al llarg de la seva història, pot destacar-se que el 1696 es van pagar 8 sous per a col·locar una campana. El 1862 el rector va sol·licitar materials per a la seva reparació i el 1864 el consell li va facilitar teula i rajola. A causa de la difícil i quasi inaccessible ubicació, sembla que les reparacions van ser constants, ja que el 1876, quan tan sols havien passat 12 anys de l'anterior restauració, el rector va sol·licitar autorització per a demanar almoines perquè fos reparada de nou. L'ajuntament va posar teula i rajola, i l'algep va ser portat d'Albentosa. No deixa de ser curiós que el 1881 Tomás Español sol·licités el càrrec d'ermità, malgrat que li fou denegat.

Tal vegada d'aquesta darreria del segle XIV, en pèssim estat de conservació a causa dels efectes de la intempèrie, entremig els enderrocs i les bardisses i al costat esquerre del presbiteri de l'arruïnada ermita de Santa Bàrbara, subsisteixen les restes d'un primitiu retaule, obrat en pedra. De tota la seva arquitectura tan sols es conserva el centre d'un bancal poligonal (34 x 38'5 x 26 cm) i el gegantí dosser, de sòbria decoració de gablets i traceries, a més de les mènsules. En vista del poc conservat, es pot deduir que es tractava d'un conjunt retaulestic amb imatge central, alçada sobre el dit pedestal, en el seu moment completat per predel·la i carrers, i coronat pel dosser conservat més un pinacle superior, perdut. Resten els suports de la predel·la i els carrers laterals, amb senzilla decoració motllurada, d'una entitat volumètrica important i que evidencien la importància física de les dimensions del retaule. La figuració del restant, reduïda a la disposició de tres escenes (19 x 16 cm) corresponent a cada un dels tres costats frontals del bancal, presenta el Crist Baró de Dolors al centre, de mig cos, Sant Joan Evangelista a la dreta i la Verge Dolossa a la seva esquerra, aquestes dos últimes sedents. Resta part de la policromia dels fons, executada en cromatismes blaus. La composició recorda d'entrada la d'altres retaules com el de Sant Llorenç de Santa Coloma de Queralt (1386-1387) de Jordi de Déu, o el de l'altar major de l'església de Sant Llorenç de Lleida, atribuït a Bartomeu de Robio<sup>9</sup>, però el millor paral·lel el constitueix una altra obra, situada a la propera vila de Mosquerola (referida en el capítol següent), i que allunya relativament el conjunt de Rubiols de les obres citades.

És difícil precisar l'origen del conjunt retaulestic, però encara és més difficultós poder-lo associar, en origen, a l'ermita, ja que una obra d'aquestes característiques

9. Cf. ESPAÑOL (1995). Aprofitem l'avinentesa per corregir la imprecisió en referir-nos a aquest retaule a la fitxa del de Sant Vicent i Sant Llorenç de Morella, al catàleg de *La Memòria Daurada* (2003).

solia estar en edificis eclesiàstics de més entitat on, entre d'altres, l'obra pogués ser part del major nombre de fidels possible i per tant, que el mecenatge necessari per a la seva execució fos més reconegut. Es podria plantejar una altra hipòtesi, a jutjar per les característiques formals de les seves restes, ja que podia estar preparat per a albergar diverses peces desenvolupades a manera de tríptic, és a dir, combinant l'escultura arquitectònica amb la pintura sobre taula. En aquest sentit, els fragments petris conservats podrien entrar en relació amb el mateix antic retaule major, dedicat a la Verge, que es veié desplaçat del centre del prebiteri quan es construí la nova parròquia, i del qual manca actualment l'escena principal; les visites pastorals informen que la imatge central era una Verge amb Nen de vult. A més, i de forma oportuna, les altres peces que manquen al retaule «pictòric» són el bancal central i el dosser, car el que hi ha col·locat en l'actualitat és originari de les escenes superiors. No s'ha de descartar, doncs, que els fragments de Santa Bàrbara poguessin correspondre al conjunt escultòric central de l'antic retaule major. D'altra banda, la iconografia de cadascuna de les parts no suposaria cap incompatibilitat iconogràfica.

Hom suposa que la desmembració parcial del retaule major i altres es produí a partir de la fundació del convent d'Agustines, amb l'abandonament de l'antiga parroquial a causa de la construcció del nou temple dins del nucli urbà i el conseqüent trasllat de la parroquia el 1620, alhora que es fundava el 22 de març de 1625 en la dita església vella un monestir de monges religioses de l'orde de Sant Pere reformades segons la regla de Sant Ignasi de Loyola. El 19 de maig del mateix any s'acordà l'erecció i fundació del convent. El gran retaule es remuntà primer a l'aula capitular i més tard a la capella lateral on s'ubica en l'actualitat. Cal contemplar la hipòtesi que la part central, escultòrica, es dugué a l'ermita de Santa Bàrbara i s'aprofités com a retaule solt. De fet, aquesta no fou l'única obra desplaçada, sinó que una altra peça del darrer terç del segle XIV, la Longitud de Crist (Museu de Belles Arts de Castelló), es dugué a la capella de Santa Isabel, que com l'anterior, es troba en un turó proper al nucli urbà. Un estudi recent sobre aquesta taula de la *Longitudo Christi* ha posat de manifest la possible relació que el seu autor tingué amb la pintura valenciana del moment i també amb la del català Ramon Destorrents,<sup>10</sup> una dada que cal tenir en compte, i sobre la que recuirem més endavant. L'aparició d'aquesta obra a Rubiols es pot relacionar amb l'existència de la Confraria del Salvador, la qual, tenint com a mediadors el propi municipi i, possiblement, la mateixa família dels Gil de Palomar (encara un dels seus membres, Juan Bautista Gil de Palomar, va contribuir econòmicament a la fàbrica del convent d'agustines en el sis-cents, establint-hi un benefici), pogué encarregar la pintura a un taller de la ciutat de València. En aquest sentit, sembla simptomàtica l'existè-

10. JOSÉ i PITARCH, Antoni (1986): «Les arts plastiques. La pintura i l'escultura als segles XIV i XV», dins *Història de l'Art al País Valencià*, València, ed. 3 i 4, p. 165-182.

cia de relacions entre el clergat rubiolà i la ciutat de València, sobretot si tenim en compte que personatges com el seu arxiprest, Alfonso García, apareixen realitzant transaccions comercials a València, malgrat la seva condició de clergue, l'any 1384, en contra d'allò que s'ha estipulat pels furs valencians, la presència dels quals en el comerç de «coeses vedades» no deixa de ser curiosa encara que no singular<sup>11</sup>.

### El retaule del Salvador de l'església parroquial de Mosquerola

A poques desenes de quilòmetres al nord de Rubiols, es localitzen les restes d'un altre retaule petri, relacionable amb l'anteriorment descrit (dues mènsules, un dosser i alguns fragments d'escenes), també de finals del segle XIV, ubicat a la capella del Salvador de l'església parroquial de Mosquerola<sup>12</sup>, província i bisbat de Terol, antigament bisbat de Saragossa. L'any 1954 Duran i Ainaud<sup>13</sup> s'hi referiren timidament: «[Mosqueruela] en cuya iglesia existieron asimismo importantes restos de un retablo pétreo del siglo XIV». Sobta el fet que utilitzen el verb en passat, com si ja no hi fossin. Però com es veurà, algunes de les peces no s'han mogut del mateix indret, com a mínim, des dels primers anys del segle XX. Les peces que resten *in situ* han estat superficialment comentades i parcialment reproduïdes per J. F. Casabona<sup>14</sup>, autor que, a més, dedicà la seva tesi de llicenciatura a l'estudi monogràfic de l'arquitectura de l'edifici parroquial i, tanmateix, la part dedicada al retaule no depassa la mera descripció de les restes, amb anotacions sobre l'heràldica. I encara és més soprenent que Miguel Cortés<sup>15</sup>, en el seu extens i a voltes detallat

11. FERRER NAVARRO, R. (1977): *La exportación valenciana en el siglo XIV*, Zaragoza, CSIC, p. 57.

12. Agraiм sincerament la col·laboració i l'amabilitat constants del rector de Mosquerola, mossèn Antonio Martínez, que sempre ens ha obert totes les portes.

13. DURAN-AINAUD (1956) p. 281.

14. CASABONA, J. F. (1986): *La iglesia parroquial de Mosqueruela. Estudio artístico*, Universitat de Zaragoza, text inèdit. Pot veure's un resum de la mateixa a *Resúmenes de memorias de licenciatura curso 85-86*, Universidad de Zaragoza, p. 297-301. Les imatges actuals de les restes del retaule a la capella del Salvador es publiquen a: CASABONA, J. F. i GARGALLO, Eduardo (1999): *Mosqueruela. Guía de monumentos, paisajes, fiestas y servicios turísticos*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses. Com posa de relleu l'autor, les obres de l'església, a càrrec del mestre arquitecte morellà G. Cubells, es van iniciar en 1380 amb la llicència pertinente de l'arquebisbe Lope Fernández de Luna. De tal manera, es va confirmar l'assignació de la primícia en la visita pastoral del bisbe García Fernández d'Heredia, efectuada l'any 1387, segons referència de l'autor (Arxiu Capitular del El Pilar, Visita de l'arquebisbe D. García Fernández d'Heredia, fl. 225v. i 257 r.). Per això se li van concedir noves assignacions monetàries, mitjançant indulgències i permisos per a demanar i per alçar capelles, tot allò davant de l'inconvenient de l'escassetat dels recursos de l'originària assignació de primícies i les aportacions del municipi. Tota una sèrie de circumstàncies i dificultats econòmiques que va provocar la dilatació de les obres fins ben entrat el segle XV.

15. CORTÉS ARRESE, Miguel (1985), *La escultura gótica en Teruel*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses.

estudi sobre l'escultura gòtica a Terol, després d'alguns comentaris concrets sobre la parròquia i l'escultura de la portalada i la seva excepcional llinda, tampoc no en digui res.

Actualment, en la mateixa capella on hi ha les restes encastades, s'exhibeix la reproducció d'una fotografia de principis de segle on pot veure's el retaule aparentment complet abans de la seva destrucció durant la Guerra Civil del 1936-39, amb la dissort que l'escena central del bancal es troba tapada per un barret, qui sap si del mateix fotògraf. Tanmateix, ja abans de la troballa de Mosquerola, als fons de la Biblioteca Municipal de València<sup>16</sup> s'havia localitzat, fa cinc anys, una fotografia del mateix retaule sense el barret, o sigui que ha estat de gran utilitat poder-les comparar.

Les dues fotografies antigues permeten apreciar que les peces conservades són parts d'un retaule de pedra que havia estat compost per una figura central del Salvador assegut, de rostre serè, amb barba i bigoti i el cap coronat, les mans aixecades i part de les vestimentes del tors descobertes per tal de mostrar la ferida per la llança. La figura estava coronada amb un dosser rematat amb pinacle i situada damunt d'un bancal poligonal amb escenes dins d'arcs trilobats, de les quals només es pot distingir el Crist Baró de Dolors a la central i la Verge al lateral dret, pel que pot suposar-se que a l'altre hi havia Sant Joan. A dreta i esquerra del bancal s'hi entreveuen dos marcs tetralobulats de la predel·la, el de l'esquerra amb un sant identificable que porta una palma de martiri. A cada banda del Salvador s'elevaven dos carrers (o entrecarrers) amb figures de sants, dels quals poden distingir-se, de baix a dalt, Sant Pere i un sant bisbe (esquerra), i Sant Pau, un altre sant bisbe i Sant Andreu (dreta). El grup central es trobava flanquejat per dos àngels turiferaris, lleugerament inclinats cap al centre, que anaven col·locats damunt d'unes mènsules poligonals, cadascuna de les quals porta un emblema heràldic sobre un camper reticulat: la de la dreta, una torre sobrevolada per dos coloms inclinats cap als merlets i que s'ha identificat, precisament, amb els de la família Gil de Palomar, molt important a Mosquerola i també a Rubiols de Mora, com ja s'ha indicat, durant els segles baixmedievals i moderns; i la de l'esquerra, un castell amb tres torres sostingut per dos lleons, potser identifiable amb l'emblema dels Heredia (senyors, entre d'altres, del castell de la gens llunyanana Mora) o bé amb els dels Castellot, un llinatge que tingué diverses branques a Terol i Mosquerola. Si bé sembla que l'escut dels Castellot és partit, amb un castell de plata amb camper de gules i un estel daurat amb camper d'atzur, en el sepulcre que la identificada com a Estefania Castellot comparteix amb el seu marit Raimon Saera i que es trobava a l'església del priorat cistercenc de Santa Ana de Mosquerola (actualment al Institut Valencia de

16. La fotografia, no catalogada en el moment de la consulta, realitzada entre 1905 i 1920, formava part d'una sèrie de toms de reportatges fotogràfics amb imatges corresponents a excursions realitzades per «Lo Rat Penat», institució que va fer dites imatges en algun dels seus viatges culturals.

Don Juan, Madrid) també apareix esculpit el mateix escut, com a la capella del Salvador, amb un castell simple de tres torres.

De les distintes parts que apareixen a les fotografies, actualment només es conserven *in situ* les dues mènsules (esquerra: 24 x 29 x 30 cm; dreta: 24 x 29 x 25,5 cm) i el dosser sense pinacle (52 x 58 x 58 cm). A la sacristia de l'església parroquial, per bé que trossejats, resten els compartiments de Sant Pere (80 x 23 x 21 cm), Sant Pau (79 x 23 x 21 cm) i Sant Andreu (fragment, 49 x 23 x 16 cm). Tant en unes com les altres poden apreciar-se encara minses restes de policromia i daurat. Les mides d'aquests compartiments, cotejades amb les fotografies, permeten calcular que el retaule tenia una altura de 3,5 m, una amplada d'1,5 m, i que la figura central mesurava 1,5 m d'altura per 50 cm d'ample, així com les figures dels àngels 1 m d'altura per 30 cm d'ample, aproximadament. L'examen de les imatges i de les restes conservades (sobretot bancal i mènsules) permet constatar el fort paral·lelisme existent entre aquestes peces i les del retaule de Rubiols, el qual degué tenir una disposició molt semblant.

Les restes *in situ* del de Mosquerola es troben, com a les fotografies antigues, a la capella del Salvador, que és l'única de l'edifici parroquial que conserva parcialment l'estrucció i l'aspecte de capella medieval, en tant que el temple s'aixecà durant la segona meitat del segle XIV amb volta de creueria, tapada després per les reformes globals realitzades en època moderna. La clau de volta mostra una escena de la coronació de la Verge, amb l'escut ja descrit pel retaule dels Gil de Palomar en un dels costats cilíndrics, i en les mènsules situades a l'arrencament dels nervis, menys en la perduda part exterior dreta, s'hi observa la representació del tetramorf, concretament els símbols de Marc, Lluc i Joan, amb cada animal en actitud d'escriure sobre un filacteri; alguns dels animals s'acompanyen d'una decoració vegetal bastant deteriorada. Malgrat que amb tota probabilitat els diferents elements escultòrics foren repintats en segles posteriors, sembla que pot apreciar-s'hi encara part de la policromia medieval original, de tons blavosos i vermellosos molt accentuats, amb daurats de molt bona qualitat en foliacions y elements heràldics.

Per altra banda, l'aparició de l'escut dels Gil de Palomar a la clau de volta i al retaule concorda amb les dades que Casabona ha recollit de l'Archivo Diocesano de Teruel, en concret de la visita de l'any 1386 efectuada per l'arquebisbe de Saragossa García Fernández de Heredia, de la que es desprèn el mecenatge directe dels Gil de Palomar a la capella del Salvador, la construcció de la qual es realitzà entre 1380 i 1386 segons Casabona, donant, d'aquesta manera, una primera cronologia indirecta per al retaule (això si és que pertanyia a la capella). Amb tot, la presència de dues heràldiques, la primera d'elles potser superior (entenent que sigui Heredia) a nivell nobiliari, que la dels Gil de Palomar,<sup>17</sup> presuposa un mecenatge

17. A banda de l'evident superioritat del llinatge dels Heredia, que com ja s'ha dit, fou preheminent a la zona durant gairebé dos segles, pot trobar-se en el fet de disposar l'escut Herèdia a l'esquerra i el Gil de Palomar a la dreta, un paral·lel en el disseny dels escuts partits, on sempre el llinatge superior es col·loca a la meitat esquerra o bé, si es dóna el cas, al quarter superior esquerre.

compartit potser, precisament, amb els Heredia o bé amb els Castellot. No cal descartar, en aquest sentit, una possible intervenció del mateix arquebisbe.

Possiblement aquesta cronologia que comença a emmarcar-se en l'últim quart del segle XIV no és gens gratuita. La vila de Mosquerola, que havia estat integrada dins la comunitat de viles de Terol durant bona part del segle XIV, gràcies a la seva resistència a favor de Pere el Cerimoniós durant la invasió de Castella, l'any 1366 obtingué del rei la «independència» respecte de la comunitat citada (tot i que d'alguna manera en continuà formant part, potser per ser població vinculada però neutral o annexa dins del grup, ja que l'arxiu de la comunitat es custodia de del segle XV a l'espai annex creat expressament al temple parroquial) i s'emmurredà fortament, i des d'aleshores el conjunt passà a anomenar-se Comunitat de Terol i Vila de Mosquerola, de manera que el poble gaudí de presència individual i directa a les Corts i precisament alguns dels seus representants foren membres de la família Gil de Palomar (com a Rubiols). Al mateix temps, el nucli passà a ser vila reial, i com a tal, és possible d'entreveure el mecenatge àulic en l'acabament de la construcció de l'edifici per mitjà d'una mènsula amb motius vegetals i decorada amb un escut quadribarrat pintat, situat a l'entrada de la sacristia antiga, i també en una viga mudèjar reaprofitada de 3 m de llarg, on poden apreciar-se els escuts d'Aragó i dels Luna, i per tant atribuïbles a Martí l'Humà i la reina Maria de Luna.<sup>18</sup>

De bracet amb les dades històriques, i a partir de les característiques formals i compositives observables en directe i en les fotografies, a més dels detalls decoratius, les arquitectures i la tipologia de les figures, tant de relleu com exemptes, hom pot datar aquest retaule dins l'últim quart del segle XIV, concretament dins la dècada de 1380-1390 o poc més enllà.

Sense que hi hagi un exemple equivalent a la zona (exceptuant el desfigurat retaule de Rubiols), el conjunt de Mosquerola admet una llarga sèrie de paralelismes amb una altra obra aragoñesa desapareguda, de la qual es conserven nombroses imatges: el sepulcre del gran mestre de Rodes, Juan Fernández de Heredia (+ 1396), a l'església col·legial de Casp. Les concomitànies són evidents respecte l'ús i el calat de les arquitectures, així com en la tipologia de les figures humanes, entre les que es pot establir un vincle, sobretot entre la figura jacent i alguns dels acòlits de Casp, i el Sant Pau i el Sant Andreu de Mosquerola. El citat conjunt funerari s'ha atribuït tradicionalment al taller de l'escultor, fuster i orfebre català Pere Moragues, pel fet que les coincidències en tots sentits amb el sepulcre de l'arquebisbe de Saragossa Lope Fernández de Luna, obra documentada del mestre, són irrefutables.<sup>19</sup>

18. SEBASTIAN, Santiago (1974): *Inventario artístico de Teruel y su provincia*, Teruel, MEC, p. 310-314.

19. DURAN-AINAUD (1956) p. 226-229. A aquesta relació volem afegir que molt probablement la figura del jacent de Casp era un autèntic retrat del difunt (i que per tant ambdós personatges, Heredia i Moragues, es van conèixer en vida), o si més no, sobia la semblança existent entre aquella i la caplletxa miniada amb la seva efigie en el volum de la Gran Crónica de Espanya a la Biblioteca Nacional de Madrid.

Per tant, en cas d'admetre la relació directa existent entre el sepulcre de Juan Fernández de Heredia i el taller de Pere Moragues, resulta igualment lògic assimilar a aquest mateix taller el retaule del Salvador de Mosquerola, que per ara caldrà considerar com una obra molt afí al conjunt de Casp, i per tant, també amb clars paral·lelismes respecte la tomba de l'arquebisbe Lope Fernández de Luna a Saragossa. D'altra banda, l'examen atent de les restes del retaule de Mosquerola, així com d'ambdues fotografies de principis de segle, permet constatar la presència de tots els punts de contacte que s'han atribuït fins avui al mestre barceloní, i de fet, la gran qualitat de les figures de sants i àngels, revela la participació directa del mateix cap de taller, o d'algun dels seus col·laboradors més avantatjats.

Alhora les restes de Mosquerola remeten en part a la hipòtesi proposada per al conjunt de Rubiols, ja que es coneix per unes fotografies de principis de segle que la parròquia comptava amb un grup de taules pintades de gran format, de les que conservem la referència fotogràfica anterior a la seva desaparició, amb una decoració arquitectònica molt semblant a l'emprada en la confecció dels retaules pintats de les poblacions veïnes de Rubiols i Vilafermosa, unes arquitectures formalment encuadrables a la fi del segle XIV o molt a principis del XV, i amb una predel·la, en obra de marqueteria, amb repertori decoratiu de cercles amb quatríbul inscrit i roseta central, com els emprats a les predel·les pètries de retaules com els de Sant Mateu, Sant Llorenç i Sant Vicent de Morella i tants d'altres treballats en pedra repartits pels territoris de la Corona des del darrer terç del tres-cents. Aquesta estructura combinada no degué variar excessivament del tradicional esquema compositiu dels retaules de pedra conservats d'aquesta cronologia, segurament incloent l'obra pictòrica, procedent d'altres centres productors, preferentment València o Saragossa; una circumstància que suggereix l'associació, en alguns casos, entre mestres escultors i mestres pintors per a la realització d'obres com la present, tant per a la confecció de peces independents policromades sobre taula com per a la pigmentació de les parts executades per l'obrador escultòric. No obstant, cal relativitzar aquesta proposta ja que l'aparició de noves restes (o imatges antigues) dels conjunts esmentats podria variar-ne substancialment la interpretació.

### A l'entorn de l'obrador de Pere Moragues

El mateix vincle observat entre Rubiols, Mosquerola i Casp, o un de fins i tot més fort, mantenen aquest grup d'obres amb l'espectacular sepulcre obrat en alabastre de l'església de Sant Miquel de Cantavella, seu de la comanda hospitalera de la població. Aquest sepulcre s'emmarca dins d'un arcosoli crestat i amb mènsules historiades a la base. La tomba, que ha perdut la figura del jacent (si existí), s'estructura en dos registres. Al superior central, un fris amb d'acollits en actituds diverses, i als laterals sengles àngels sostenint les heràldiques del difunt (al camper

esquerre una creu, probablement blanca, i al de la dreta les llagues de Crist, emblema associat als de Funes). Al frontal del sepulcre s'hi distribueixen quatre arcs lobulats que contenen parelles de plorants. La tomba està sostinguda perpendicularment per quatre lleons dels quals només sobrepassa el cap i les potes anteriors. Per a separar les diferents escenes s'ha utilitzat un fris de calats romboidals lobulats. És fàcil adonar-se que aquest conjunt presenta les mateixes característiques compositives que el sepulcre de Juan Fernández de Heredia a Casp, quelcom gens estrany si es té en compte la conesió amb l'Orde de Malta, i de fet, constitueix sense apel·latius el seu millor paral·lel iconogràfic i compositiu, àdhuc el referent òptim perquè encara conserva la disposició original, no com el de Casp, que en les fotografies d'abans de la Guerra Civil es veu ja segons la reestructuració que li fou donada en època moderna. Malgrat la seva importància, l'accés al conjunt per part dels autors al conjunt de Cantavella s'ha donat al punt en què es concloïa l'article, i s'ha preferit només anotar i no aprofundir-hi, amb la intenció de preparar pròximament un estudi extens al respecte<sup>20</sup>.

Pere Moragues és un dels escultors catalans del segle XIV més documentats, per bé que les nombroses notícies que han aparegut no permeten acabar d'aclarir alguns punts foscos de la seva trajectòria professional. La documentació, quasi interrompuda i abundant, permet conèixer les diverses facetes de l'artista, així com una extensa producció dins una no menys extensa geografia, percepció, aquesta darrera, que pot veure's ampliada a rèl del present article<sup>21</sup>. Malgrat que no totes s'han conservat, les obres documentades de Moragues, citades cronològicament, començen per un tabernacle i un retaule de fusta per l'altar de Santa Maria de la parròquia d'Igualada (1361 –no conservat–); associat amb Bernat Roca, el sepulcre

20. Les dades històriques referents a l'església de Sant Miquel de Cantavella són de moment escasses, principalment perquè l'arxiu relacionat fou cremat el 1936. No obstant es compta amb la monografia de BENITO, E (1977): *La escomienda templaria y sanjuanista de Cantavieja (Teruel)*, Zaragoza. D'altra banda, creiem que les apreciacions cronològiques de CORTÉS (1985) p. 187 sobre el dit sepulcre no són gens encertades, car a partir tan sols de les concomitànies assenyalades, no pot situar-se la seva realització durant la segona meitat del segle XV dins les «fórmulas flamencas e italianas, estil que anuncia el final del gòtic», sinó més aviat, dins les primeres manifestacions de l'internacional o llurs immediates precursores, unes nocions que també s'han atribuït normalment per a definir l'art de l'obrador de Moragues.

21. Els estats de la qüestió sobre l'obra de Moragues són nombrosos i extensos, o sigui que hem preferit, tot citant la totalitat de la seva obra, no extender'ns massa del contingut central. les bases per al coneixement de l'autor parteixen totes dels articles de MARTORELL, F. (1909): «Pere Moragues i la custòdia dels corporals de Daroca», a *Estudis Universitaris Catalans*, vol. III, p. 225 i al mateix volum, BERTAUX, Emile (1909): «Pere Moragues, argenter et imagier...», p. 399-403. Com a estudi de conjunt, ALBAREDA, M. Anselm (1936): «Pere Moragues, escultor i orfebre», a *Estudis Universitaris Catalans*, vol. XXII, p. 499-524. Per a conèixer tota la resta d'extensa bibliografia, important bàsicament per les diverses troballes documentals, remetem l'estat de la qüestió introductorí de BESERAN, Pere (1997): «La dimensió italianitzant de l'estil de Moragues: noves obres i nous arguments», a *Lambard*, vol. X, p. 109-140.

del dominic Nicolau Rossell per al convent de Santa Caterina de Barcelona (1364 –no conservat–); set creus de pedra amb escenes dels goigs de la Verge per a la muntanya de Montserrat (1366-1372 –petits fragments–); també associat amb Bernat Roca, els sepulcres dels comtes d'Empúries, Ramon Berenguer (oncle del rei) i Maria Álvarez de Xèrica, igualment per al convent de predicadors de Barcelona (1367 –no conservats–); i el sepulcre del prior de Montserrat, Jaume de Vivers (1373 –no conservat–). vers 1375-76 es trasllada a Saragossa, on realitza el sepulcre de l'arquebisbe Lope Fernández de Luna (c. 1376-1382 –in situ–); una creu processional d'argent per Montforte (1381 –no conservada–); per encàrrec del Cerimoniós, la remodelació del sepulcre de la mare del rei, Teresa d'Entença, i la nova realització de dos més per als infants Isabel i Sanc, al convent de framenors de Saragossa (1382 –no conservats–); una pica d'argent i un segell reial (1383 –no conservats–); i la custòdia dels corporals de Daroca (1384-1386 –Museu Parroquial de Daroca–). Com a mestre d'obres, es coneix la seva intervenció a les catedrals de Lleida (1372) i Tortosa (1382-1383).

El nombre d'obres atribuïdes li és igualment extens. Pel fet que apareix com a testimoni en un document en què el ja citat Bernat Roca es compromet a tallar un tabernacle i una imatge de la Verge per al convent de la Mercè de Barcelona, tradicionalment se li ha atribuït l'autoria de la imatge, fet que ha permès formular nombroses conjectures i atribucions. A més de la Verge de la Mercè, Duran i Ainaud li atribuïren el ja citat sepulcre de Juan Fernández de Heredia i també el del mercader Ramon Serra «el Vell» a Cervera. Més recentment se li han relacionat un gran nombre d'obres. Francesca Español<sup>22</sup> ha proposat, per relació amb l'obra de Cervera i d'altres, el sepulcre d'Hug de Copons de l'església del Llor (Museu Diocesà i Comarcal de Solsona), una Verge amb Nen del Museu Frederic Marès (inv. 977)<sup>23</sup>, i part de l'obra del timpà de la catedral de Tarragona. Per la seva banda, M. Rosa Terés li ha atribuït el suposat sepulcre d'Arnau Ramon de Biure (MNAC)<sup>24</sup>. I finalment, Pere Beseran n'ha augmentat la nòmina aproximant al seu entorn la Verge de Sant Domènec de Cervera i una altra de Sedó (Museu Diocesà d'Urgell), a més de vincular-li també els sepulcres de l'abat Ferrera de Santes Creus i el d'Arnau de Mont-Rodon a la catedral de Girona, alhora que l'autoria de la Madonna Nera de la catedral de Càller<sup>25</sup>.

22. ESPAÑOL, Francesca (1990): «Monument funerari d'Hug de Copons», *Catàleg de romànic i gòtic del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona*, Solsona, 1990, p. 207-211.

23. ESPAÑOL i BERTRAN, Francesca (1991): «Atribuïble a Pere Moragues. Mare de Déu amb Nen», *Catàleg d'escultura i pintura medievals. Fons del Museu Frederic Marès/I*, Barcelona, Ajuntament, p. 338 i 339.

24. TERÉS, M. Rosa (1992): «Atribuïble a Pere Moragues. Imatge jacent d'un abat, possiblement Arnau Ramon de Biure», *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, p. 248-250.

25. BESERAN (1997) p. 135-140.

Un dels inconvenients existents per a poder interpretar correctament la producció del mestre i del seu taller, és que les obres del «període de joventut» (ca. 1350-1360) corresponen només a atribucions, problema afegit al fet que del període immediatament posterior (1360/5-1370/5), prou ben documentat, no es conserva cap obra. Així doncs, els estudis formals i «estilístics» s'han fet sempre d'endavant cap enrere, és a dir, comparant tot un seguit d'obres, la majoria documentades, del període de maduresa (ca. 1375-1387/8) amb altres de 20, 25 o més anys enrere. No hi ha dubte que, potser amb alguns encerts, aquest mètode pot arribar a ser una font inesgotable d'equívocs, i en aquest sentit destaca l'enorme varietat d'obres atribuïdes a Catalunya enfront del corpus d'obra aragonesa, molt més coherent. Aquesta dibuixa una geografia que va des de Saragossa fins a Sogorb, ja al Regne de València, passant sempre per territoris de l'arquebisbat saragossà: les viles de Casp, Daroca, Rubiols, Mosquerola i Cantavella. Hom podrà comprovar més endavant que aquests territoris mantenien una estreta vinculació eclesiàstica, nobiliària i senyorial, fet que ajuda a comprendre l'aparició d'un grup d'obres vinculables a un mateix obrador o bé als seus continuadors directes.

Algú podria dir que la coherència de l'obra aragonesa es deu a la pertinença a un període de maduresa formal i compositiva, de curta cronologia, però això no acaba de fonamentar-se si es té en compte que molts dels paralelismes establerts per a justificar algunes atribucions s'han fet entre obres que podrien distar prop de 25 anys o més, com és el cas, per exemple, de la Verge de la Mercè i el retaule de la Verge de l'Estrella de Tortosa, del qual podria variar sensiblement la cronologia un cop assabentats de la direcció de les obres de Tortosa per part de Moragues els anys 1382 i 1383. I en aquest sentit, passa el mateix entre els sepulcres de Cervera i Solsona amb el de Saragossa o, encara més, amb el de Casp. Així, hom ha volgut fer notar que en una part de les obres primerenques atribuïdes a Moragues apareixen ja les característiques que definirien l'art del període de maduresa. La conclusió de tot plegat, doncs, seria que per la dècada de 1350-1360 Moragues ja tenia uns recursos formals i compositius consolidats i definits?

Una altra qüestió que no s'ha tractat mai encara amb deteniment és el fet que molt probablement Moragues no treballava sol (com tot gran mestre de l'època), i menys al final de la seva vida. Obres com la de Sogorb o el sepulcre de Cantavella, així com, segons s'ha apuntat, la custòdia de Daroca,<sup>26</sup> semblen advertir-ho. De moment, es coneix l'existència amb l'apelatiu d'argenter d'un fill de nom Marc, i també s'ha parlat de la seva estreta relació amb l'escultor picard Joan de Maini, amb el qual viatjà de Saragossa a Tortosa per a firmar el contracte de direcció de l'obra de la Seu l'any 1382. També és destacable l'especial cura que tingué el mestre en assegurar l'estabilitat laboral de Maini, el qual, malgrat que contractat com a apa-

26. ESPAÑOL i BERTRAN, Francesca (1992): «Reliquiari dels Sants Corporals de Daroca», *Catalunya Medieval*, Barcelona, p. 245.

rellador, rebé el càrrec de forma vitalícia, dirigí l'obra durant les absències de Moragues, i finalment arribà a ser mestre major de la Seu (consta actiu de 1382 fins a 1421). També, a partir de la relació amb les obres de Tortosa, se li coneix un vincle amb el picapedrer Pere Guillem<sup>27</sup>. Igualment, és possible intuir que quan manà que li portessin allí un torn que havia adquirit a Saragossa, la seva relació amb aquella ciutat, igual que amb els ajudants que pogués tenir-hi, no havia conclòs.

I en aquest sentit, es podria obrir una porta a la reconsideració de l'autoria de la Verge de la Mercè, tal com ja féu Francesca Españo<sup>28</sup> (proposta que ha estat suposadament contestada per Pere Beseran<sup>29</sup>) trencant una llança a favor de mestre Bernat Roca, soci de Moragues en nombroses ocasions, i qui contractà en realitat l'obra del convent de la Mercè (és bo recalcar que Moragues només signa allí en qualitat de testimoni). Si tal com ja s'ha esmentat, una de les màximes raons formals per les quals s'ha relacionat el retaule de la Verge de l'Estrella de Tortosa amb Moragues és la imatge de Barcelona, no estarà de més recordar que Bernat Roca apareix també a Tortosa almenys en dues ocasions, entre 1375 i 1376<sup>30</sup>, i 1388<sup>31</sup>. El problema d'autoria que pot existir entre algunes obres atribuïbles tan a Roca com a Moragues pren un caire semblant al que afecta les personalitats artístiques d'Aloí i Cascalls, els quals, com els anteriors, es mantingueren en actiu en una franja cronològica molt semblant i compartint, sobretot a l'inici, els encàrrecs.

Finalment, cadria fer esment de «l'epíleg» que suposaren altres obres situades a Aragó respecte del taller moraguià, d'entre les quals sobresurten els dos sepulcres de Pedro i Pérez Calvillo, ubicats a la capella de Sant Llorenç, Sant Prudenci i Santa Caterina de la catedral de Tarassona, obrats vers 1404 i 1405 respectivament. Les investigacions de la doctora Ainaga<sup>32</sup> han permès atribuir a l'escultor Pere de Corçan (procedent de Tortosa, segons la documentació) l'autoria d'ambdós sepulcres, que segons la mateixa historiadora, són deutors en alguns aspectes amb els de Saragossa i Casp. Aquestes concomitànies són prou evidents en la composició de les escenes d'acòlits, el tractament dels vestits dels personatges i la utilització d'arquitectures. I no deixa de ser significativa la procedència tortosina del seu artífex (malgrat que potser no era originari de la zona), d'una ciutat que tenia oberta l'obra de la nova catedral, dirigida llavors pel ja citat Joan de Maini, l'estret col·laborador de Moragues.

27. ALMUNI i BALADA, Victòria (2000): «Pere Moragues, mestre major de l'obra de la seu de Tortosa», *Anuario de Estudios Medievales*, vol. 30/1, p. 423-449.

28. ESPAÑOL i BERTRAN (1992): «Pessebre del monestir de Pedralbes. Adoració del Nen Jesús», a *Catalunya Medieval*, Barcelona, p. 301-303 respectivament.

29. BESERAN (1997) p. 101, nota 9.

30. ALMUNI (2000) p. 444.

31. ALANYÀ, Josep (1998): «Notícia de la seu i capítol de Tortosa a l'Arxiu de la Corona d'Aragó», *Anuario de Estudios Medievales*, vol. XXVIII, p. 608 doc. 2.

32. AINAGA, M. Teresa (1992): «El legado artístico de Pedro y Fernando Pérez Calvillo a la Sede Episcopal de Tarazona (Zaragoza)», *Turiaso*, vol. X, tom. II, p. 455-503.

### Recursos formals i compositius: relació de l'escultura amb l'orfebreria

Diversos estudiosos han esmerçat una bona quantitat d'adjectius per a definir l'»estil» de Moragues, i quasi tots fan referència a la serenitat i majestuositat dels personatges representats, així com de la seva actitud continguda. Tanmateix, pot apreciar-se en les habituals composicions de les figures com a mínim dues tipologies, de caràcter semblant però distants entre elles, la primera amb un clar record per la frontalitat i el hieretisme de l'escultura més trescencesca (per alguns, de regust italianitzant), i l'altra, basada en un realisme i individualització dels personatges (actitud, aquesta, diametralment oposada a l'italianisme) que d'ençà de l'article de Bertaix ha fet dir a molts que Moragues fou una mena de precursor de l'internacional. Així, hom podria parlar d'una acusada ponderació i solemnitat, però no només en referència a les representacions antropomòrfiques, sinó també en les arquitectòniques, les quals, d'altra banda, són uns elements indispensables per a l'articulació dels conjunts sepulcrals, retaulístics i d'orfebreria, i que, igual que s'ha insinuat en pintura, caldrà començar a tenir en compte per ajudar a argumentar les atribucions a determinats tallers, dels quals molt sovint constitueixen una autèntica «marca».

Els enquadraments de les escenes i els personatges de les obres moraguianes, lluny de ser anecdòtics, estan realitzats amb gran destresa tècnica i utilitzen un tipus d'arcs amb tracerries i calats que s'aniran repetint, de forma gairebé matemàtica, en l'àmbit aragonès-valencià de la seva actuació. Així, es poden aillar 4 tipologies d'arc usades preferentment: la primera i més típica, un arc trilobat amb rosetó quadrilobat al calat central, coronat per un gablet triangular amb cresteria simple (Girona?, Saragossa, Casp i Mosquerola). La segona, més complexa, que consistiria en un arc també trilobat però amb tracerries més variables als calats centrals, i coronat per un gablet ogival, també amb cresteria simple (Casp, Mosquerola); ambdues tipologies s'empren de forma alternativa per a realçar l'efecte decorativista dels respectius conjunts. La tercera tipologia, seria la composta per un repertori vastíssim de tracerries i calats, alguns preludiant les formes flamígeres, que el taller de Moragues emprava per als dossers i altres zones arquitectòniques marginals, tant en les obres en pedra com en les d'argent. En el cas dels dossers, poden apreciar-se les semblances dels situats als angles als sepulcres de Saragossa i Casp respecte al de Rubiols o el que coronava el Salvador de Mosquerola, configurats tots ells a partir de combinar arcs calats amb pinacles de tres nivells; els arcs estan coronats per gablets crestats però aquests no s'inicien a partir de la línia d'imposta dels arcs, sinó a nivell dels carcanyols, qüestió que si bé pot resultar anecdòtica, esdevé un element diferencial en molts casos. I finalment, la quarta tipologia, potser la darrera des d'un punt de vista cronològic, són els arcs polilobulats amb gablet ogival i cresteria simple, visibles en les obres de Daroca, Cantavella i Sogorb.

El paralelisme arquitectònic entre l'obra de pedra i la d'argent és només la punta de llança d'un fet que podria ser determinant a l'hora de poder interpretar

correctament els treballs del taller de Moragues, i és necessari traslladar-lo, també, en l'àmbit figuratiu. Fa ben poc Francesca Español<sup>33</sup>, seguint les indicacions de BERTAUX<sup>34</sup> s'ha referit ja a les relacions, sobretot iconogràfiques, entre la Verge de la Mercè de Barcelona i els treballs del cèlebre argenter Pere Berneç. Ja abans s'havia anotat el preciosisme i veracitat de Moragues a l'hora de representar peces d'orfebreria en pedra (per exemple, l'encenseri i el bàcul de l'arquebisbe Luna), que només podia ser degut a l'ampli coneixement que el mestre tenia en la matèria<sup>35</sup>. A tot plegat caldria afegir-hi, d'entrada, que els treballs en argent podrien haver determinat l'elecció de models per a les figures del seguici funerari de la tomba de l'arquebisbe Luna i algunes del sepulcre de Casp, si hom les compara, per exemple, amb les figures laterals de l'arqueta de Sant Patllari de Camprodó. Igualment passa amb els models emprats per les figures dels àngels (tractament dels vestits i inclinació cap a un centre hipòtic o cap a l'exterior, com en un ostensori contemporani) i llurs mènsules (campers reticulats, com a la vora d'una creu processional o el fons d'escenes, com les de la custòdia de Daroca) del retaule de Mosquerola, en què és apreciable l'emprempta formal que tant els treballs en fusta (en què sembla, com s'ha vist, que s'especialitzà principalment a l'inici de la seva activitat professional) i evidentment els d'argent, havien deixat als seus recursos creatius i compositius.

Formalment, tots aquests paralelismes poden resumir-se en el tractament quasi exclusiu de la volumetria mitjançant les línies dels drapejats, o bé l'exagerada convexitat dels caps i els trets facials (ulls i pòmuls) de molts dels personatges. Alguns d'aquests aspectes, evidents en tots els casos citats, no ho són tant en altres conjunts atribuïts al taller de l'autor. Per exemple, sobtaria la pobresa amb què són representades les macolles dels bàculs de Girona i Santes Creus, o el mateix encenseri que bufa un clergue a la tomba de Cervera, respecte el representat a la tomba de Saragossa, també bufat per un clergue. Aquesta particularitat iconogràfica ha portat a Pere Beseran a configuir un inventari precís d'exemples amb una escena semblant, dins una geografia que abasta des de la península Itàlica fins a Catalunya, passant per la Provença i el Llenguadoc<sup>36</sup>, però cal no oblidar que l'autor només fa una llista de la que resulta molt difícil extreure'n conclusions. La gran quantitat d'exemples, i el seu possible origen compositiu a Itàlia, permet a l'autor fonamentar un nou argument per a discernir «l'italianisme» en l'obra moraguiana. Per la nostra part, no anem més enllà de concebre l'escena d'un clergue que bufa dins l'encenseri com una anècdota iconogràfica repetitiva i viciada, un tòpic ja entre els propis tallers catalans, com bé assenyala l'autor, des dels anys de 1330/40. Tot i que

33. ESPAÑOL (2002) p. 250.

34. BERTAUX (1909) p. 399.

35. DALMASES, Núria de i JOSEPH PITARCH (1984): *Els segles del gòtic*, dins *Història de l'Art Català*, vol. III, Barcelona, Edicions 62, p. 152.

36. BESERAN (1997) p. 114-125.

ignorem amb qui i on es formà Moragues, tot sembla indicar que qualsevol qui fos el seu mestre, si es trobava immers en la dinàmica dels tallers catalans, ja coneixia aquesta iconografia. I la cronologia de les obres conegudes ja aclareix que no és necessari el filtre d'Avinyó per a explicar-ne l'arribada en terres de la Corona d'Aragó. La documentació, cada vegada més nombrosa, demostra que la incorporació de determinats models iconogràfics o bé compositius (les tombes amb jacent, plorants i fris d'acòlits, per exemple), és més lògic entendre-la com a tramesa per la massiva presència física dels propis escultors occitans, francesos i flamencs, els quals (a banda de casos excepcionals com la figura, probablement d'arrel toscana, de Bartomeu de Robio) foren els encarregats de formar els futurs mestres nadius a Catalunya.

#### Un entorn polític i eclesiàstic propici: els Vallterra, els Luna, els Heredia i l'ordre de Malta

No queda clar si l'aparició d'obres relacionades amb el taller de Moragues a la zona del baix Aragó és deguda a la presència física dels artífexs o bé a l'enviament per mitjà de transport animal d'aquelles des d'un centre de producció, que podria ser Saragossa o la mateixa Barcelona (possiblement fou així amb la custòdia de Daroca). No obstant, l'escultura arquitectònica present a la capella del Salvador de Sogorb convida a creure en, com a mínim, el desplaçament a peu d'obra d'alguns dels seus membres. La seqüència dels esquemes moraguians a Sogorb ja va ser advertida en els estudis de catàleg referents a la capella del Salvador<sup>37</sup>, consagrada l'any 1401 per l'antic bisbe de la diòcesi Ènnec de Vallterra (llavors ho era Diego Pérez de Heredia) el qual, en aquell moment, era ja arquebisbe de Tarragona. Com ja s'ha comentat, un cop s'ha pogut observar amb més claredat el global de l'escultura de la capella (després de la restauració), hom s'adona que l'abast de l'autor que obrà el sepulcre és extensible, com a mínim, a la realització de les claus de volta, de fusta policromada i daurada<sup>38</sup>, en estreta relació amb les mènsules i la portada. Al sepulcre, la pervivència del taller no es manifesta tant en les figuracions dels jacents com sobretot en la factura dels lleons, les floracions i arquitectures i la representació del seguici fúnebre. Aquest seguici té un paral·lel compositiu (i a voltes formal) excel·lent amb el mateix que s'obrà per al sepulcre del bisbe de Mallorca Antoni de Galiana (+ 1375), encara existent a la catedral insular. Duran i Ainaud comentaven que en l'obra mallorquina «puede apreciarse el influjo del arte de Castells y Moragues». A part de la pericia d'ambdós autors, potser la seva afirmació

37. FUMANAL, Miquel Àngel i MONTOLÍO, David (2001): «Sepulcro de los Vallterra», en *La Luz de las Imágenes*, Sogorb, p. 294-297.

38. Id., «La escultura de la Capilla del Salvador» p. 288-291.

vingui condicionada per la preclara visió de Bertaix, quan afirmava que «Le tombeau de D. Lope est exactement composé comme celui de l'évêque D. Antonio, mort en 1375, dans la cathédrale de Palma. il ne diffère de celui-ci que par le nombre des personnages et la finesse du travail». Aquestes apreciacions porten a recordar que el Cerimoniós encarregà a un dels pintors més relacionables històricament amb Moragues, Ramon Destorrents, la confecció del retaule major de la capella de l'Almudaina de Palma (arribà a l'illa des de Barcelona el 1358), i el mateix bisbe Galiana encarregà a un seguidor d'aquest pintor el retaule de Sant Pau de la catedral. Un altre paralelisme cronològic i geogràfic, doncs, amb l'obra relacionada a Destorrents, si es té en compte l'exemple ja citat de Rubiols<sup>39</sup>.

El fet que l'obra de Sogorb permeti aquesta sèrie d'observacions, tampoc no deu obeir a un fet gratuït, com tampoc deu ser gratuïta l'expansió geogràfica del taller de Pere Moragues o bé d'algun dels seus continuadors. El trasllat a Saragossa de l'escultor significà quelcom més que un viatge puntual per a la realització d'un encàrrec. El fet que mentre treballava per Lope Fernández de Luna el rei li encarregués l'obra dels franciscans de Saragossa, i que poc després treballés per Montforte i Daroca, i entremig a Tortosa i alhora que, en algun moment indeterminat, obrés el sepulcre de Casp i ell o els seus continuadors, el retaule de Mosquerola (potser el de Rubiols) i la capella i el sepulcre de Sogorb, a més del conjunt de Cantavella, tot plegat sembla tenir un component lògic si es té en consideració l'estreta connexió dels cercles eclesiàstics en què treballà habitualment, tots ells situats en les més altes esferes del poder. Hom pot adonar-se'n traçant una petita dissecció de l'alt estament eclesiàstic aragonès vinculat als centres més amunt esmentats.

Ènnec de Vallterra, bisbe de Girona abans que de Sogorb, entre 1362 i 1369, era fill d'Elvira Sánchez de Heredia, la qual està enterrada junt amb el seu marit en el sepulcre monumental de la capella del Salvador de la catedral del Palància. Malgrat que fou el bisbe Ènnec qui fundà i dotà la capella, el període constructiu, com ja s'ha dit, cal situar-lo en el mandat del seu successor, Diego Pérez de Heredia (1387-1400). Aquest personatge va néixer a la localitat aragonesa de Munébrega vers 1350 i morí essent bisbe de Vic el 1410. Ferm partidari de Benet XIII, abans de ser proposat per Sogorb el 1387, havia exercit de vicari general de la seu auspicada, en concret, durant el pontificat d'un parent seu, García Fernández de Heredia (el visitador de Mosquerola). Per la seva banda, aquest prelat també era fill de Munébrega, i el que és més important, era nebot del gran mestre de Rodes, el repetidament citat Juan Fernández de Heredia. Fruit o no de la casualitat (és difícil que fos casual), García va ser canonge a Mallorca durant part del pontificat del bisbe

39. En un altre sentit, Pere Beseran repassa extensament les vinculacions entre Destorrents i altres pintors, amb Moragues: BESERAN (1997) p. 106-109. Tanmateix, com hem dit al capítol anterior, amb els coneixements actuals és difícil arribar a conclusions al respecte més enllà de les que no siguin estrictament laborals.

Galiana (1372), i ardiaca de Sant Feliu de Girona poc després que en fos bisbe Ènnec de Vallterra. És conegut el seu ascendent sobre l'infant Joan el qual, ja rei, el designà procurador seu a la cort d'Avinyó. L'any 1387 succeí l'arquebisbe Luna al front de la seu cesaraugustana.

Per la seva banda, la vida del seu oncle, Juan Fernández de Heredia, ha estat molt relatada i sovint tintada amb pinzellades de llegenda, però no cal dir que fou un dels personatges eclesiàstics més influents de l'Europa del segle XIV. Nascut igualment a Munébrega, no sense grans esforços assolí una carrera llampesc dins l'orde de l'Hospital fins a ser nomenat gran mestre de Rodes el 1377. Fou conseller de Pere el Cerimoniós i després del seu fill Joan, amb qui mantingué una bona amistat. Morí a Avinyó, on residí molts anys al final de la seva llarga i tumultuosa vida. Manà ésser enterrat a Casp, en el sumptuós sepulcre que ha estat atribuït al taller de Moragues. En general, els Heredia estigueren sempre vinculats als dominis senyoriais que tingueren a la zona del baix Aragó, sobretot als territoris de la Comunitat de Terol, als quals representaren en nombroses ocasions sota el càrrec de batlle i capità<sup>40</sup>. Aquesta zona incloïa un bon nombre de comandes hospitaleres, orde en la qual, no cal dir-ho, els Heredia eren quasi omnipotents. El gran mestre Juan Fernández conegué en vida a la majoria de la cúria eclesiàstica de la Corona d'Aragó de la segona meitat del segle XIV, i entre aquests, a Lope Fernández de Luna. L'arquebisbe fou primer bisbe de Vic un curt espai de temps, l'any 1351, en què se'l nomenà per Saragossa. A part de diversos sínodes, convocà un important concili a la capital de l'Ebre l'any 1374, en què es coneix segur que hi assistí Ènnec de Vallterra i les actes del qual foren recollides pel notari Andreu de Vallterra, parent seu i ambaixador del Cerimoniós a la cort pontifícia l'any 1340. Valgui d'apunt final que alguns dels privilegis emesos per l'arquebisbe a favor de l'església dels Sants Corporals de Daroca estan signats pel notari Juan Martínez de Vallterra<sup>41</sup>.

En aquest sentit, també caldria calibrar la importància i relacions de la Senyoria de Sogorb, amb el casal de Barcelona i els Luna, amb el mecenatge artístic en les terres que ens ocupen, sobretot a partir de la concessió de la senyoria a D. Lope de Luna, fill en segones núpcies del senyor Artal de Luna. D. Lope, com a conseller del Cerimoniós i primer comte de Luna (1348), havia adquirit el primer comtat concedit al regne d'Aragó a un persona aliena la família reial. Dels dos matrimonis contrets pel comte només va tenir una filla, Maria de Luna, successora de son pare en els estats familiars a la seva mort en 1358, passant a posseir els títols de nova comtessa de Luna i IV Senyora de Sogorb (segona de la família dels Luna a posseir

40. Archivo de la Comunidad de Teruel. Diversos documentos de las secciones I, IV, VII i X demuestran la importante implicación de Juan, Blasco y Gonzalo Fernández de Heredia en los asuntos políticos, económicos, militares y eclesiásticos d'aquella zona geográfica durante los siglos XIV y XV.

41. CANELLAS LÓPEZ, Ángel (1988), *Inventario de los fondos de la Colegiata de los Corporales de Daroca, Zaragoza, Institución Fernando el Católico*, docs. 643 i 644.

aquest últim títol) i casant-se, en 1372, amb l'infant Martí, futur Martí l'Humà. Amb la proclamació reial d'aquest, va heretar la senyoria el seu fill, Martí el Jove, III comte de Luna i, entre 1402 i 1409, rei de Sicília. La presència hegemonica dels Luna, de costat amb la realesa, al territori de Sogorb, s'esdevé en paral·lel amb la intervenció dels citats rei i reina en la mateixa església parroquial de Mosquerola.

### Conclusions

Si es té en consideració l'anterior entramat de relacions, que enllaça a un nivell molt concret els Luna (amb la realesa), els Heredia (senyors vinculats a la Comunitat de Terol i dirigents de l'Orde de Malta) i els Vallterra (alts eclesiàstics i funcionaris dels bisbats de Saragossa, Sogorb, Tarragona i Girona), tots ells pilars de la corona durant els regnats de Pere el Cerimoniós, Joan I i Martí l'Humà, hom no pot estranyar-se del fet que un taller com el de Moragues (i els seus continuadors), que arribà a la capital d'Aragó a inicis del darrer quart del segle XIV treballant per l'arquebisbe Luna i el rei, pogués extender el seu radi d'acció bé per encàrrec de personatges directament relacionats amb aquests, o bé per la pròpia idiosincràcia de l'arxidiòcesi, al llarg de l'estreta llenca que formava en direcció sud-est. També per tot això es pot considerar apropiada la hipòtesi que l'emblema dels Heredia, castell de tres torres d'or amb fons de gules (sovint repetit, en un mateix escut, com a Sogorb o Terol), aparegui al sepulcre de Casp quarterat amb la creu de Malta, així com a la tomba de Sogorb repetit en formació de creu o bé en triangle, i també al retaule de Mosquerola, a la mènsula esquerra. Arribats a aquest punt, tot i no ser necessari per al bon futur professional del mestre, pot aventurar-se que potser quan molts dels clergues suara citats assistiren al concili de Saragossa el 1374, Moragues i el seu taller ja estaven treballant al sepulcre de l'arquebisbe, ja que no es coneix res de l'activitat del mestre els anys 1374 i 1375. No en va s'haver considerat que el seu art era plenament acceptat<sup>42</sup> pels seus contemporanis, car sens dubte constituïx un dels referent cabdals, per qualitat, varietat i durada, de l'estètica predominant al darrer quart del 1300 a tota la Corona d'Aragó peninsular.

D'altra banda, la connexió (i possible raó de mecenatge!) entre aquest seguit de personatges i les geografies que se'ls vinculen, no és menys coherent que l'obra moraguiana (mestre, taller i continuadors) escampada per tot el territori aragonès i l'interior del Regne de València, la qual presenta una homogeneïtat vehement, quasi contrària a l'heterogeni i inconex (en termes històrics i socials, i molt sovint compositius) corpus d'obres que se li han documentat i atribuït fins ara a Catalunya. Vista, doncs, l'extraordinària coherència de l'obra aragonesa, cal esperar una revisió aprofundida de l'obra catalana, la qual, tanmateix, no sembla que pugui realitzar-se satisfactòriament sense el suport d'una recerca documental adequada. De

moment, la trajectòria artística de Moragues i el seu taller, i l'evolució del seu art, són difícilment explicables a partir només de les atribucions encloses en el fins ara tèrbol «període de joventut» (de 1350 a 1360/5), prou distant en el temps amb el de maduresa (1370/5-1386), de manera que l'evolució del seu treball manté una «anella perduda», probablement clau, en el període de 1360/5-1370/5. Amb tot, cal fer la reflexió que per la magnitud d'alguns dels encàrrecs que va rebre de jove, no sembla que se'l considerés com un simple escultor més. Els encàrrecs d'altres dignitats del moment, i la relació amb els pintors catalans de l'època serveix,<sup>1</sup> més que per explicar els trets formals de la seva obra, per veure la forta connexió que mantenia amb els màxims autors del moment, i per tant, es fa difícil pensar que ell pogués estar per sota en quan a consideració social i tècnica. Això porta a creure, doncs, que en les dècades de 1350 i 1360 l'autor hauria de tenir una capacitat creativa i compositiva prou establerta, quelcom que s'ha apreciat en altres escultors del segle XIV ja en el seu període de «jovenesa» (Jaume Cascalls, per exemple).

Pel que fa als orígens de la iconografia, de la composició i dels recursos formals que empren Moragues i el seu taller, cladrà deixar en suspens el vincle italianitzant que s'ha volgut atorgar-li, almenys fins que es trobi algun fil conductor més sòlid que no consisteixi només en una anècdota iconogràfica (l'acòlit bufant l'en censer) que a més, és un tema totalment de repertori, incorporat arreu dels regnes meridionals des de com a mínim el segon terç del segle XIV, o bé el paral·lelisme cronològic entre pintors catalans de l'italianisme i d'altres de la península itàlica que residiren a Avinyó durant el Cisma. Malgrat que podien ser suports artístics complementaris en molts casos, com en els citats de Rubiols de Mora, Mosquerola, Culla i Sogorb, cal no oblidar que la connexió formal i compositiva entre l'escultura i la pintura del segle XIV encara està molt lluny de ser demostrada. No obstant, pot ser efectivament plausible tenir en consideració Avinyó per a contextualitzar alguna de les possibles irradiacions formals, compositives o iconogràfiques de què es féu ressò l'art del taller de Moragues, i més quan s'ha vist que molts dels seus clients estigueren estretament connectats amb la ciúria del Roine. Ara bé, si és cert que s'admet per a Avinyó un major predomini dels pintors de procedència pisana o senesa, s'haurà de fer el mateix amb els escultors i arquitectes procedents el nord, centre o occident del regne de França, d'un origen semblant, molt sovint, als seus propis mecenes: papes, bisbes i cardenals de la mateixa cort pontifícia. És en aquests, i no en els pintors, on caldrà cercar paral·lelismes, si els hi ha, amb l'obra del català.

Finalment, la participació de l'obrador de Moragues o dels seus continuadors en diverses obres d'Aragó i el Regne de València, el converteix en un dels tallers d'escultura originaris de Catalunya i vinculats a la realesa amb més projecció (fora del territori estricte del Principat), de moment sensiblement superior a la que sembla que tingueren els obradors o continuadors d'Aloï, Cascalls, Robio i Jordi de Déu. Però el conjunt de l'activitat de tots ells als regnes d'Aragó i València, incomprend-

siblement bandejada fins ara tant per la majoria d'estudiosos de Catalunya com pels d'Aragó i el País Valencià, fa necessari un replantejament global de llurs trajectòries artístiques, car algunes de llurs millors obres (i algunes de les més ben documentades, malgrat que poc estudiades) es troben, precisament, a l'interior d'un triangle, definit per Anonti José i Pitarch<sup>43</sup>, poderós antany i encara prou desconegut, que va des de Saragossa fins a València amb el vèrtex oriental extrem a Tarragona (i per extensió Barcelona), amb les viles d'Alcanyís, Morella i Tortosa actuant, amb l'Ebre, d'eixos vertebradors. En altres paraules, el cor geogràfic, i a voltes polític, de l'antiga Corona.

En aquest espai existí una demanda de l'escultura en pedra en gran format procedent de tallers especialitzats, normalment dels tallers reials formats entorn a les obres patrocinades per Pere el Cermoniós des d'inicis del segon terç del segle XIV. D'altra banda va suposar la implantació d'uns models retaulístics on els elements escultòrics i pictòrics formaven part consubstancial dels altars. Dites combinacions, tot i poder ser habituals, d'altra banda, en la confecció de retaules en la història de l'art baix medieval de la Corona d'Aragó, no han trascendent per a la historiografia valenciana en la seva justa mesura, ja que no s'ha conservat íntegrament cap obra que pugui exemplificar totalment la prolongada existència de la dita morfologia en retaules de gran importància com el desaparegut retaule de la capella del Salvador de la catedral de Sogorb, potser el de Culla, el retaule de Santa Maria d'Alapont (retaule pintat, la imatge central del qual es venera actualment a Corcolilla) o els de Rubiols i Mosquerola.

La culminació de totes aquestes manifestacions escultòriques en terres valencianes i aragoneses limítrofes pot inserir-se en la dècada dels vuitanta quan, amb la mort del Cermoniós en 1387, es va intuir la fi de l'autoritat reial als seus territoris, no desenvolupada pels seus hereus, en la imposició dels seus gustos en matèria artística i escultòrica, mitjançant les grans figures i línies escultòriques de l'època. Un paper de mecenatge que, progressivament, va arrelar definitivament en l'entorn eclesiàstic, un estament de primer ordre economicopolític a la Corona al final del tres-cents, que fou imitat, en menor mesura, per institucions ciutadanes i per particulars amb grans recursos.

MIQUEL ÀNGEL FUMANAL I PAGÈS  
DAVID MONTOLIU I TORAN

43. JOSÉ i PITARCH, Antoni (2003): «Morella, centro de pintura, Siglos XIV y XV», *La Memòria Daurada. Obradors de Morella s. XIII-XVI*, Morella, Diputació de Castelló, p. 142.



Restes del retaule de pedra de Rubiols de Mora. Ermita de Santa Bàrbara.



Ermita de Santa Bàrbara, detall de l'exterior de l'edifici. Rubiols de Mora.



Ermita de Santa Bàrbara, detall de interior amb el mur on resten els fragments del retaule. Rubiols de Mora.



Ermita de Santa Bàrbara, interior. Rubiols de Mora.



Ermita de Santa Bàrbara, accés. Rubiols de Mora.



Creueria de la capella. Església parroquial de Mosquerola



Fotografia antiga del retaule de pedra de l'església parroquial de Mosquerola



Dosser del retaule de pedra. Església parroquial de Mosquerola.



Detall de la mènsula del retaule amb l'escut. Església parroquial de Mosquerola.



Mènsula del retaule amb l'escut. Església parroquial de Mosquerola.



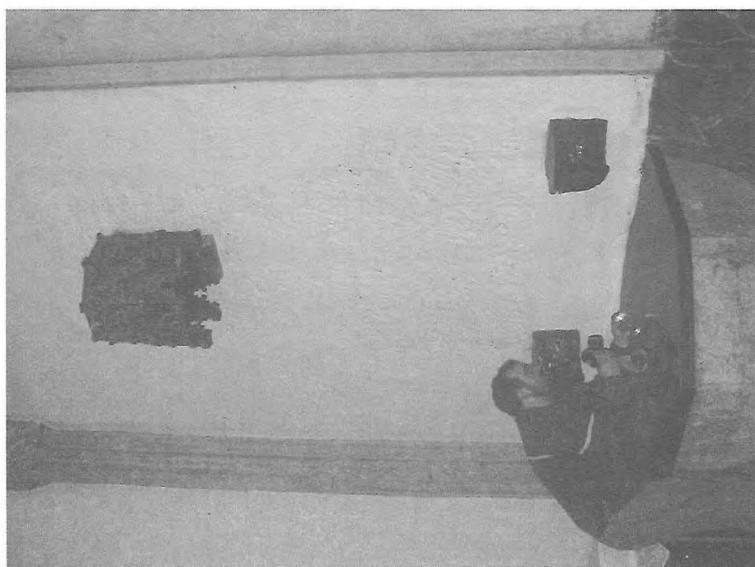
Mènsula amb l'escut dels Gil de Palomar. Església parroquial de Mosquerola.



Detall de la mènsula amb l'heràldica dels Gil de Palomar. Església parroquial de Mosquerola.



Clau de volta de la capella amb la Coronació de la Verge. Església parroquial de Mosquerola.



Imatge general de la disposició actual del retaule en la capella.  
Església parroquial de Mosquerola.



Fragment d'entreccarrer del retaule amb apòstol.  
Església parroquial de Mosquerola.

Figura de Sant Pere de l'entreccarrer de l'antic retaule.  
Església parroquial de Mosquerola.

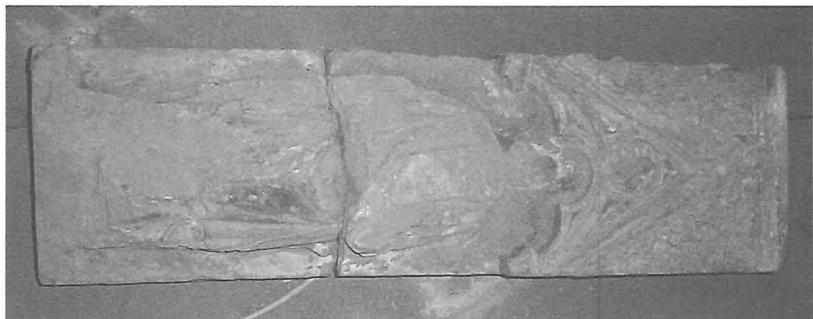


Figura de Sant Pau de l'entreccarrer de l'antic retaule.  
Església parroquial de Mosquerola.





# BOLETIN

DE LA

SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CULTURA

Tomo LXXIX • Enero-Junio 2003 • Cuad. I-II

## La intervenció de Bernat Santalínea a l'escultura arquitectònica de l'absis de la Catedral de Tortosa

Quan es parla del taller d'orfebreria de Morella a l'edat mitjana i moderna es fa una incidència especial en la nissaga dels Santalínea, família de mercaders i d'artífex especialitzats en el treball dels metalls que entre meitat del segle XIV i principis del segle XVII consten a la documentació com a actius a la ciutat i el seu territori, al temps que esdevenen ciutadans amb representativitat dins de la vida social del moment. La base informativa sobre la qual s'ha estructurat la trajectòria de l'obrador i la personalitat dels seus components ha estat la monografia *Los Santalínea, orfebres de Morella* publicada l'any 1928 per mossèn Manuel Betí<sup>1</sup>.

Un dels membres de la nissaga identificats per Betí va ser Bartomeu Santalínea, escultor i pintor actiu a la primera meitat del segle XV<sup>2</sup>. El buidat del llibres de l'obra de la catedral de Tortosa ens ha permès documentar a l'escultor treballant al temple l'any 1339. En aquest estudi li atribuïm un grup de relleus arquitectònics del sector central del presbiteri catedralici, entre els quals es troba la clau de volta major.

1. Betí Bonfill, M., 1928. Núria de Dalmases ha revisat i actualitzat recentment la nòmina d'orfes de la nissaga i el corpus de peces documentades o atribuïdes (Dalmases i Balanyà, N. De, 2003, pàg. 117-139).

2. Les primeres referències sobre l'escultor les publiquen Luís Tramoyeres Blasco l'any 1917 i José Sanchís Sivera el 1924. El documenten treballant a València el primer quart del segle XV. L'any 1928 Manuel Betí traça la biografia de l'artista recollint les referències publicades i notícies documentals extretes de protocols notariais de Morella. Al mateix temps fa una interpretació del paper que va poder complir com a pintor, escultor i ajudant d'orfebreria a l'obrador del seu germà Bernat, el membre més valorat de la família. Li atribueix una escultura del Salvador i una Verge de les Neus, actualment desaparegudes. Manuel Milián Boix recull les referències publicades per Manuel Betí i repeteix el comentari de les obres atribuïdes als textos publicats amb ocasió de la *Primera Exposición Morellana de Arte*. (Sanchís Sivera, J., 1924, pàg.16; Tramoyeres Blasco, L., 1917, pàg. 53 i 70-71; Betí Bonfill, M., 1928, pàg. 28-34, 63-67 i 94, apèndix documental XIV; Milián Boix, M., 1928 i 1929).

La qualitat d'aquests relleus presenta a l'artista com una personalitat rellevant dins del context de la plàstica de la primera meitat del segle XV, i confirma les tesis que Manuel Betí va apuntar en aquest sentit. Al mateix temps, la seva presència a Tortosa demostra un cop més la necessitat d'estudiar de manera conjunta l'art dels territoris inclosos dins de la diòcesi històrica de Tortosa, frontissa entre Catalunya, València i Aragó, com a pas previ per a poder entendre les relacions entre els nuclis urbans difusors de corrents artístiques, especialment els de Barcelona i València<sup>3</sup>.

### La informació publicada sobre Bartomeu Santalínea

Les referències publicades sobre l'escultor són poc abundants, encara que permeten traçar en línies generals la seva biografia. Bartomeu Santalínea era fill del mercader i orfebre del mateix nom i germà petit del també orfebre Bernat, el membre més conegut i valorat de la família. El primer cop que en tenim coneixement documental és l'any 1402, moment en el qual és citat al testament de la seva mare com a major d'edat<sup>4</sup>. Aquest mateix any col·labora amb el seu germà en els preparatius que la ciutat de València organitzava per a rebre al rei Martí en la seva primera visita a la ciutat<sup>5</sup>.

La primera referència del mestre com a escultor l'identifica ciutadà de València l'any 1412. El mes de novembre signa com a *imaginaire* una àpoca de rebuda de 50 florins pel treball d'una imatge –*imagine sive emprenta*– de Sant Miquel arcàngel<sup>6</sup>. Pels voltants de 1416 està actiu a Morella. Així es desprèn d'un document signat a la ciutat el 23 d'octubre, segons el qual rep un avançament de 30 florins de mans del pintor Pere Lembrí pel treball de l'estructura de fusta d'un retaule que aquest darrer havia de pintar per a la població de Xert, així com d'una talla de fusta de la Verge destinada al mateix conjunt<sup>7</sup>. Dos anys després, el 21 d'agost de 1418, contracta amb un veí de Nules el treball de talla i pintura d'un retaule per a aquesta població, per preu de quaranta florins d'or d'Aragó. S'havia de confeccionar a semblança d'un de dedicat a Sant Amador que es troava a Santa Maria de Morella. L'escultor es reserva el dret de fer l'obra a Morella, ja que s'especifica que serà el

3. Recentment Antoni José i Ferran Olucha plantegen en aquesta direcció l'estudi de l'escultura de l'arxiprestat de Morella (José Pitarch, A.; Olucha Montins, F., 2003, pàg. 96-115). V. També, en relació a la mobilitat dels artesans vinculats al món de la construcció dins del territori de la diòcesi als segles XIV i XV, l'article: «Tràfec de mestres d'obra, escultors i picapedrers dins de l'àmbit territorial de la diòcesi de Tortosa a l'edat mitjana (1340-1450). Aportacions de la documentació de l'Arxiu Capítular de Tortosa» (Almuni, V., en premsa).

4. Betí, M. 1928, pàg. 28-30.

5. Ibid. pàg. 21 i 65. Recull la referència de Tramoyeres Blasco, L., 1903, pàg. 121.

6. Sanchís Sivera, J., 1924, pàg. 16.

7. Betí Bonfill, M., 1928 pàg. 22, 28, 64 i àpèndix IX.

client qui s'encarregui de pagar el transport fins a Nules. Es compromet, això sí, a traslladar-se a aquesta població per a col·locar l'estruccura en el seu emplaçament definitiu. Pacta per l'obra la quantitat de 40 florins d'Aragó, dels quals rep 10 lliures al moment d'acceptar l'encàrrec<sup>8</sup>.

Entre el mateix 1418 i 1422 l'escultor està documentat a València, treballant als enteixinats de la Casa de la Ciutat conjuntament amb un equip de tallistes al servei de l'arquitecte municipal Joan del Poyo<sup>9</sup>. Aquest darrer any torna a aparèixer a Morella. Junt amb el seu germà Bernat atorga poders en un assumpte relacionat amb un parent de nom Ponç Batlle<sup>10</sup>. Al document apareix citat com a imaginer. Dos anys després, el 1424, continua present a la ciutat. Posteriorment a aquesta data, però, es perd el seu rastre fins a l'any 1438, quan atorga poders al notari Pere Forés de Morella<sup>11</sup>.

La darrera referència publicada fins ara sobre l'escultor data de l'any 1444, moment en el qual dicta testament davant del notari Joan Guerau de Morella<sup>12</sup>.

### L'obra de la seu de Tortosa i la talla de relleus arquitectònics al segon quart del segle XV

La seu gòtica de Tortosa havia estat començada a la dècada dels anys quaranta de segle XIV. Des d'un principi es va plantejar com a l'ampliació i la modernització de l'edifici romànic preexistent, aixecat a la segona meitat del segle XII. Per aquest motiu la primera fase de les obres va consistir en la construcció d'una capçalera monumental de doble girola que embolcallava el presbiteri romànic. De la mateixa manera que va passar a molts altres temples, com les seus de Barcelona i Girona o l'església propera de Sant Mateu del Maestrat, l'obra nova anava avançant a mesura que s'enderrocava l'anterior. A Tortosa el 1420 estava bastit l'arc perimetral de capelles radials que constitueix la girola exterior de la capçalera. L'any 1428, mentre avançava l'obra de l'arqueria que separa la girola interior del sector central del presbiteri, es va començar a enderrocar la volta absidal del temple romànic. Entre aquesta data i l'any 1440 es va acabar de bastir la girola i el presbiteri central, al temps que es va connectar l'obra de la nova capçalera amb la nau del vell edifici del segle XII (fig. 1)<sup>13</sup>.

8. Bétf Bonfill, M., 1928, pàg. 28 i 94, apèndix documental XIV.

9. Tramoyeres Blasco, L., 1917, pàg. 53. Sobre l'obra de Joan del Poyo a la casa de la ciutat de València i la intervenció de l'equip d'escultors al seu servei, v. també Serra Desfilis, A., 1994, pàg. 111-119.

10. Bétf Bonfill, M., 1928, pàg. 22 i 29.

11. El mes d'agost de 1437 és nomenat marmessor per part del seu germà en el testament que aquest signa poc abans de morir (*ibid.*, pàg. 26 i 29).

12. Bétf Bonfill, M., 1928 pàg. 29.

13. Almuni Balada, V., 1991, pàg. 67-69 i 87-93; *Ibid.*, 2002 a, pàg. 325-345; *Ibid.*, 2002 b, pàg. 33-157.

Els diferents mestres que al llarg del període gòtic van dirigir les obres del temple van coincidir en la voluntat d'enriquir la seva arquitectura amb un tractament plàstic molt acurat de les impostes i de les mènsules de sosteniment dels nervis de les voltes. Tots aquests elements es van treballar amb relleus de temàtica fitomòrfica, zoomorfa o antropomorfa molt variada. En algunes ocasions, significatives encara que poc nombroses en relació al nombre total de relleus, s'hi van representar escenes relacionades amb la glorificació de la Verge, seguint una tendència força emprada a les catedrals i a les comunitats canonicals del moment<sup>14</sup>. En el mateix sentit, les claus de volta amb representacions dels sants o verges titulars de cada capella original completaven i acabaven de donar sentit iconogràfic al conjunt, reforçant la importància de devocions fortament arrelades a la zona i manifestant el pes que en aquests segles finals de l'edat mitjana van adquirir a tota la Corona.

El gust de tradició romànica per decorar els edificis monumentals amb relleus de tipologia i temàtica variades no és una excepció a la zona. Sorgeix de manera recurrent al llarg de la segona meitat del segle XIII i tot el segle XIV a edificis dirigits o coneguts per la jerarquia eclesiàstica tortosina. El trobem, per citar només alguns exemples representatius, al monestir de Benifassà, la primera pedra de l'església del qual es va col·locar l'any 1264. A l'arxiprestal de Santa Maria de Morella i al convent de Sant Francesc de la mateixa ciutat, edificis bastits a partir del darrer quart del segle XIII. A la capella del palau episcopal de Tortosa, aixecada la primera meitat del segle XIV. També a les esglésies parroquials d'Horta de Sant Joan, Sant Mateu i Ulldecona, totes elles iniciades dins del segle XIV<sup>15</sup>. A Tortosa l'opció de continuar amb aquesta tradició ha de ser atribuïda als bisbes i capitulars de la primera meitat del tres cents, així com a la capacitat del primer mestre de l'obra, Bernat Dalguaire, per materialitzar els seus desitjos<sup>16</sup>. Els mestres majors

14. Alcoy i Pedrós, R., 1999-2000, pàg. 31-41 i 50-54.

15. Sobre l'inici de l'església de Sant Joan d'Horta hi ha hipòtesis diferenciades. Joan Fuguet considera que s'ha de situar el seu inici a les darreries del segle XIII o primers anys del XIV (Fuguet, J., 1995, pàg. 130-13). Àngel Monlleó, per la seva banda, pensa que les obres van començar clarament avançat el primer terç del segle XIV (Monlleó, A., 1998, pàg. 475). L'inici de la parroquial de Sant Mateu es situa als anys centrals del segle; del 1372 data el permís episcopal per poder erigir altars al nou temple (Zaragozà, A., 2000, pàg. 78). De la parroquial d'Ulldecona coneixem la data de col·locació de la primera pedra, l'any 1373, gravada en una llosa commemorativa situada a l'entrada del temple (v. Sobre l'edifici Fuguet, J., 2003, pàg. 166-167; Almuni Balada, V., 2004, pàg. 13-38).

16. Malgrat que la intervenció de Bernat Dalguaire va ser curta, hem raonat en altres estudis el paper decisiu que va tenir en la definició del projecte del temple (Almuni Balada, V., 1991, pàg. 83-86; ibid, 1994, pàg. 143-150; 2002 a, pàg. 326-334; ibid. 2002 b, pàg. 48-61 i 338-345). En aquest sentit, resulten força interessants les referències d'estades del mestre a Sant Mateu i Horta, així com la vinculació al seu obrador de Domingo Prunyonsa. Aquest mestre d'obra, que dirigia les fàbries de Sant Francesc i Santa Maria de Morella els anys cinquanta del segle XIV, era gendre de Bernat Dalguaire i treballava amb ell a Tortosa a les darreries de la dècada dels anys quaranta (sobre la presència de Domingo Prunyonsa a Morella, v. Alanyà i Roig, J., 1992-1993, pàg. 43-72; ibid., 1994-1995, pàg. 17-51, ibid, 2000, pàg. 506). Cal considerar possibles vinculacions anteriors de Dalguaire també amb Morella, que haurien estat un aval per a la contractació de Prunyonsa. La manca de referències documentals no ens

posteriors a aquest, molt especialment Andreu Julià i Pere Moragues que van concretar en alçat el model de temple i els Xulbi que van definir els sectors alts de l'obra, van fer que l'edifici es convertís en mostra de l'evolució de les formes escultòriques des del segle XIV fins al XVIII.

Per al període gòtic tenim poques referències documentals que ens permetin identificar els autors del relleus. Les notícies concretes sobre escultors són escasses. La primera data de l'any 1379, quan és documentat com a imaginer el també arquitecte Antoni Guarc. La dècada dels anys vuitanta exerceix com a mestre major i realitza decoracions escultòriques el prestigiós artista barceloní Pere Moragues<sup>17</sup>. A les darreries dels anys trenta del segle XV és documentat esculpint imatges Bartomeu Santalínea, que ara centra el nostre interès. Poc després treballa confeccionant gàrgoles l'escultor de Barcelona Llorenç Reixac. Finalment, entre 1453 i 1476 treballa com a picapedrer, arquitecte i escultor Pere Garçó, mestre major de l'obra des de 1459<sup>18</sup>. Fora d'aquestes informacions puntuals, resulta difícil identificar el treball d'escultors concrets. Tots els oficials picapedrers solen cobrar el mateix, fins i tot en èpoques en què l'activitat escultòrica és important. La diferència s'estableix només quan treballen a la pedrera, ja que cobren mig sou més per les despeses i inconvenients que el trasllat fora de la ciutat els suposa. Molt sovint s'especifica que la ciutat o particulars també paguen jornals, que aleshores no apareixen registrats als llibres de l'obra portats pel procurador del capítol. Aquest fet dificulta encara més la localització, perquè part dels professionals que treballen resten en l'anonymat.

Davant de les mancances documentals, resta només l'opció d'analitzar el conjunt dels relleus. L'anàlisi formal de la seqüència permet distingir a l'absis entre 10 i 12 obradors o mestres diferents<sup>19</sup>. Si incloem els relleus amb formes fitomorfes hi ha molta més varietat i l'anàlisi es complica. En fases futures de l'estudi caldrà analitzar les diferents variants i posar-les en relació amb la cronologia constructiva de l'edifici, de la mateixa manera que s'ha fet amb els exemples de representació figurada. Aleshores es podran extreure conclusions raonades sobre la participació d'obradors que en la majoria de casos trobarem treballant en altres obres del territori diocesà. La informació de què disposem i l'estadi en què es troba el nostre estudi, però, permet concloure que l'obra medieval de la seu de Tortosa va generar a partir de 1370 una activitat escultòrica important, que va convertir l'edifici

permet concretar el paper que Bernat Dalguaire va poder complir en el conjunt de l'arquitectura diocesana dels anys centrals del segle XIV. En tot cas, cal tenir en consideració la seva personalitat i la possibilitat que jugués un paper important en la definició de les constants de l'arquitectura del moment als territoris del sud de Catalunya i nord del País Valencià.

17. Almuni Balada, V., 1999, pàg. 423-449.

18. Almuni Balada, 2002 b, pàg. 403-406. Arxiu Capitular de Tortosa (en endavant A.C.To.), Notaris de Capítol 1459-1468, 7 de juliol de 1464; A.C.To., llibre de l'obra 1440-1441 (en endavant ll. o.), fol. 56r-57v.; Matamoros, J., 1932, pàg. 88.

19. Almuni Balada, V., 2002 b, pàg. 400-406.

en punt de confluència d'artistes del territori i de forasters, a la vegada que li va permetre actuar com a nucli d'irradiació de professionals envers les poblacions de la resta de la diòcesi<sup>20</sup>.

### El treball de Bartomeu Santalínea a Tortosa. Referències documentals i obra atribuïble

Les notícies documentals relacionades amb la presència de Bartomeu Santalínea a la seu de Tortosa són tres, datades entre els mesos de març i juliol de 1439. La primera correspon al pagament de 17 jornals treballats el mes de març esculpint relleus:

*...ha obrat en Santalínea en fer les imatges deset jornals a raó de III sous...<sup>21</sup>*

Posteriorment a aquesta data l'administrador de les obres per part de la ciutat paga a l'escultor per jornals treballats els mesos de juny i juliol del mateix any. Un total de 52 jornals, disset dels quals se li devien de l'any anterior<sup>22</sup>. El seu jornal és en tots els casos de 4 sous, sis diners per sobre del que cobra un picapedrer qualificat.

La parcialitat de les anotacions conservades i el fet que sovint es porten dues o tres administracions paral·leles fa pensar en la possibilitat que hagués pogut treballar a la seu amb anterioritat, sense que de moment disposem de confirmació documental de presències anteriors<sup>23</sup>.

Els mesos que Bartomeu Santalínea apareix treballant a la catedral s'estava ultimant l'obra del tancament superior del presbiteri. L'abril de 1434 s'havia acabat

20. Darrerament Antoni José i Ferran Olucha han fet especial incidència en la importància d'aquests nuclis dins del context de l'escultura del territori diocesà, més concretament del corresponent a les terres del regne de València, al llarg dels segles XIV i XV. Malgrat que algunes de les seves observacions haurien de ser matisades i contrastades amb l'anàlisi detallat dels exemples, és evident que l'estudi del repertori escultòric del conjunt catedralici és fonamental per a poder entendre l'escultura gòtica a les terres de la diòcesi (José Pitarch, A.; Olucha Montins, F., 2003, pàg. 95-115).

21. A.C.To., II.o. 1438-1439, fol. 38v. A totes les anotacions que els administradors fan sobre l'escultor l'identifiquen només mitjançant el seu cognom. Atenent a la cronologia de les anotacions i a la biografia dels membres de la família pensem que ha de tractar-se de Bartomeu, germà de l'orfegre Bernat.

22. A.C.To., II.o. 1439-1441, fols. 3r-3v. Quan parlem d'any ens referim a un any administratiu, que a Tortosa anava sempre de juny, en què es reunia el capítol anual, a maig.

23. D'alguns dels anys, entre els quals es troba el 1439, es conserva el llibre de l'obra portat per l'administrador del capítol i el que registrava l'administrador per part de la ciutat. Les anotacions de tots dos no sempre coincidien en tot, perquè de vegades els treballadors eren pagats per una o l'altra administració. De vegades, a més, els jornals dels picapedrers podien ser pagats per alguna persona aliena a l'obra que actuava com a benefactora. Referències indirectes extretes dels llibres de l'obra indiquen que segons qui era l'administrador afegia aquests pagaments al registre general o no (ACT, II.o. 21, anys 1439-1441).

el sector de voltes de la girola. A partir d'aquesta data el ritme de treball de pica-pedrers va disminuir i no es va recuperar fins al mes de juny de 1438. Malgrat tot, el mestre era present regularment a la fàbrica i s'avançava en l'obra dels primers nivells del sector central del presbiteri. A la pedrera s'estava tallant la peça que s'havia d'utilitzar com a clau major. El procés era complicat per la magnitud i el pes del bloc, de més de sis tones. Després d'un primer intent frustrat la primavera de 1438, entre juny i juliol es va completar la feina i el mes de gener de 1439 la clau va arribar a Tortosa davant l'expectació de pràcticament tota la ciutat. Amb tot, l'empenta constructiva forta no es va reprendre fins a l'estiu de 1439<sup>24</sup>.

La primera notícia sobre la presència de Bartomeu Santalínea a l'obra es pot relacionar amb l'arribada de la clau a Tortosa. Aquesta ho fa el gener de 1439 i Santalínea és documentat treballant en l'esculpit d'imatges el mes de març. La nostra hipòtesi és que el seu treball es centra en els relleus de les impostes que donen pas als creuers de la volta central, en els de les mènsules que sostenen els emmarcaments de les finestres superiors de la capçalera i en els de la clau de volta major del presbiteri, elements tots col·locats a partir del mes de juliol de 1439 (fig. 1)<sup>25</sup>.

El conjunt atribuïble a l'escultor es caracteritza per un acurat domini del volum, de les proporcions i del moviment de les figures. El treball en alt relleu crea un ric joc de llums i ombres i permet a les figures ser visualitzades amb cert detall des del terra, malgrat l'alçada on estàn. L'exemple que més cal destacar és la Coronació de la Verge representada a la clau major (fig. 13 a 15). Crida l'atenció per l'equilibri entre la serenitat que es desprèn dels rostres de la Verge i del Santíssim i els seus moviments delicats, d'una banda, i el ritme que transmeten els plecs de les robes, les mirades convergents dels dos protagonistes i la coordinació entre el moviment de la mà de Déu amb la corona i el cap reclinat de la Verge, de l'altra. Es tracta d'una composició ben pensada i ben resolta, que manté una disposició simètrica dels dos cossos a la meitat inferior de l'escena mentre a la part superior la majestuositat del Creador es desplega davant de l'humilitat i el recolliment de Maria. Les figures es treballen en un relleu alt que en alguns moments –les mans de la Verge o els rostres– esdevé escultura exempta.

El detallisme en el tractament dels cabells i les corones remet al treball d'orfebreria al qual l'escultor es troba tant directament vinculat. El mateix s'observa a les ales dels àngels que formen el cor celestial i envolten el perímetre exterior de la clau. Els rostres d'aquestes figures són fins, de galtes plenes i llavis primis, com

24. ACT, II.o. 1438-1439, fol. 27r, 35r, 46v i 60r-60v. Almuni Balada, V., 2002 b, pàg. 135-140.

25. El mes de juliol es compra una carrrava per a desballestar i disposar de fusta per a poder confeccionar cintres. El dia 25 d'agost els fusters comencen a obrir la bastida i entre el 8 i el 27 de setembre es col·loca la clau en el seu emplaçament definitiu abans de començar a obrir els nervis creuers de la volta central. L'estructura queda definitivament tancada i reblada a darreries de març de 1440 (ACTo, II.o. 1438-1439, fol. 63v; ibid., II.o. 1439-1441, fol. 52 r).

el de la Verge. Ofereixen una sensació d'idealisme contingut, mentre que el tractament del rostre de Déu, més prim i angulós, contraposa a aquesta suavitat idealitzada una certa duresa que aporta transcendència al conjunt. La decoració que acompanya els àngels és similar a la que hi ha a la clau de volta de la capella radial central, envoltant l'al·legoria de l'Esperit Sant. Una clara al·lusió a la vinculació entre els dos temes bíblics, que es pot deure també a l'existència d'un repertori ornamental comú que enllaça la tradició decorativa dels segles XIV i XV<sup>26</sup>.

La resta de relleus que atribuïm a Bartomeu Santalínea estan a les impostes i a les mènsules superiors del sector central del presbiteri<sup>27</sup>. Al primer es representen més que res profetes esculpits de mig cos portant filactères (figs. 5 a 8). Hi ha també la representació d'un rei i d'una reina, que per crònologia haurien de ser el rei Alfons i la reina Maria, així com un grup que fa al·lusió a la presentació de Jesús al temple seguit de les figures de personatges bíblics (figs. 3, 4 i 9). A les mènsules hi ha esculpits personatges femenins i masculins, la majoria acompañats d'instruments musicals. En relació al sentit iconogràfic d'exaltació mariana del conjunt interpretarem que aquests darrers simbolitzen el cor de joia que acompanya l'acte de coronació de la Verge (figs. 12 i 13).

En l'aspecte formal tots aquests relleus no són homogenis, malgrat que en la concepció de les representacions hi ha relacions evidents. Es poden distingir fins a quatre maneres de treballar, que considerem que han de corresponder a escultors diferents. El de més qualitat, que citem com a mestre 1, és el que identifiquem amb Bartomeu Santalínea. A ell atribuïm la clau major, els profetes de més qualitat dels capitells corresponents als pilars 11, 12, 14, 15, 16 i 20 i les mènsules superiors (figs. 2 a 5, 12 i 13). Totes aquestes figures, de la mateixa manera que hem comentat en parlar de la clau, demostren un elevat domini en la representació de les proporcions i del volum. La disposició dels cossos i de les robes, combinat amb la col·locació de les filactères, comuniquen sensació de moviment i aporten un ritme que, en el cas de les impostes, trenc a la rigidesa de la composició horitzontal que determina el marc arquitectònic. Aquest sentit del ritme es manifesta igualment en el

26. La clau de volta de la capella del Sant Esperit va ser esculpida en època del mestre major Joan de Mainf, entre 1393 i 1396. Aquest, possiblement l'autor d'aquest relleu i del d'un grup de cronologia i característiques formals similars, va arribar a Tortosa com a arquitecte ajudant de Pere Moragues a principis de la dècada dels anys 80. Després de la mort d'aquest va restar a l'obra com a mestre major fins la primera dècada del segle XV. Malgrat que com a escultor no va destacar per la seva qualitat, un total de més de vint anys al territori el va convertir en un professional arrelat a la zona i li va permetre recollir influències i repertoris que compartien obradors de pintura, orfebreria i escultura (Almuni Balada, V., 2002 b, pàg. 360-363 i 402).

27. Ens referim concretament a tres ubicacions. En primer lloc al capitell superior del pilar 19 de l'arqueria central, que separa aquest àmbit de la girola. En segon als capitells superiors de la resta de pilars centrals, que marquen l'arrencada de l'arc toral d'accés al presbiteri i dels creuers de la volta central. En tercer a les mènsules que sostenen l'emmarcament de les finestres superiors del presbiteri central.

treball dels cabells i de les barbes. Destaquen pel tractament naturalista els rostres dels profetes. Es representen en actitud seriosa i solemne, aconseguida mitjançant la contracció dels músculs del front i de les celles, d'una banda, i pel rictus seriós de la boca de l'altra. L'escultor demostra el seu domini tècnic en representar al detall les arrugues del front. El mateix succeeix a les mans, de dits llargs i estilitzats, a les quals s'insinuen les línies de les venes i els tendons (fig. 5). En contrast, els rostres de les figures representades a les mènsules es mostren alegres i riallers uns i absorts els altres, aportant riquesa al joc d'expressions del conjunt (figs. 12 i 13).

Un segon grup de profetes, que qualifiquem com a pertanyents al mestre 2, es troba força relacionat amb aquest. Hi incloem figures dels pilars 13 i 20 (figs. 2, 6 i 7). El fet que al pilar 20 s'entremesclen amb representacions pertanyents al mestre 1 obliga a no descartar la possibilitat que es tracte d'una mateixa mà o de la col·laboració molt estreta de dos escultors. La diferència rau bàsicament en la manera de treballar els rostres, amb el front llis, els arcs ciliars més aixecats i la base del nas ampla. Una d'aquestes figures porta a la filactèria la inscripció *ego sum qui faz*, gravada en lletra gòtica cursiva. Tot fa pensar que es tracta de la representació del propi escultor, que es va voler immortalitzar per a memòria de l'esdevenidor. Els tres facials no són diferents del de la resta del grup, per la qual cosa no podem parlar de retrat en el sentit estricte del terme. Cosa normal, d'altra banda, si considerem les cronologies dins de les quals ens movem. Es tracta això sí, de la voluntat de perpetuar la memòria del treball realitzat mitjançant l'assimilació a un dels personatges representats que, com l'autor, tenia una edat avançada i experiència en la vida.

El tercer dels mestres identificats hauria treballat segons la nostra hipòtesi l'imposta dels pilars número 17, 18 i 19. Representa també figures masculines amb filactèries de mig cos. Els llavis són més carnosos que els dels dos grups anteriors i els pòmuls són ressaltats. La línia de les celles és recta. El recurs de foradar l'interior de la boca i la nineta dels ulls els aporta una força expressiva diferent als anteriors derivada del contrast de llums iombres. Demostra un bon domini en el treball del cos, tant en allò que es refereix al volum com a les proporcions. No és, però, de tanta qualitat com el del grup dels dos primers mestres (figs. 8 i 9).

El darrer dels escultors que relacionem amb el grup, identificat com a mestre 4, va treballar a la imposta d'un nivell inferior del pilar 19, lleugerament anterior en cronologia a la resta dels comentats (fig. 10)<sup>28</sup>. Representa busts masculins i un de femení, així com una baralla entre diferents personatges que en aquest cas es mostren de cos sencer. Els primers són de menor qualitat en allò que es refereix tant a la representació dels cossos com dels rostres. Aquests són angulosos i de pòmuls ressaltats, menys naturalistes que els dels mestres anteriors. El treball del cos, d'altra

28. Correspon al nivell d'arrencada dels arcs superiors que separen la girola del presbiteri. La seva cronologia la podem situar a partir de 1434, moment en el qual s'acaben de tancar les voltes de la girola.

banda, es limita a representar els muscles i la part alta del tors, sense cercar idea de moviment ni insistir en detalls naturalistes.

La hipòtesi que defensem és que totes les figures de les que fem relació poden haver sortit d'un mateix obrador, perquè el seu plantejament és similar i de vegades figures atribuïbles a dues mans diferents s'entremesclen en un mateix element arquitectònic. De ser això cert, ens trobaríem davant d'un taller dirigit per un mestre de qualitat, Bartomeu Santalínia, amb escultors al seu servei que l'ajuden i segueixen les seves directrius malgrat no arribar a assolir el seu grau de qualitat. Algun dels membres del taller podria ser especialista, d'altra banda, en la realització dels motius fitomòrfes que decoren part dels capitells dels nivells alts de l'edifici, i que en aquest moment escapen al nostre objectiu d'estudi. El grup menys relacionat amb la resta seria el del mestre 4. Podria correspondre a una presència anterior del mestre o a un escultor no relacionat directament amb el seu obrador, encara que pertanyent a una mateixa tradició de treball. El fet que d'aquests mestres no en fase menció la documentació, o que si en fa no es diferencien de la resta de picapedrers per la seva remuneració o identificació professional al registre comptable, no és estrany. Hem comentat ja que hi havia administracions paral·leles que solien pagar jornals de picapedrers o altres artífex. Són aspectes que caldrà treballar en un futur a mesura que s'avanci en l'estudi de l'escultura medieval dels Països Catalans.

### **Conclusions. La personalitat de Bertomeu Santalínia en el context de les arts del volum a la primera meitat del segle XV**

Les referències documentals conegeudes sobre Bartomeu Santalínia el mostren com un artista polifacètic que es mou còmodament en el camp de la pintura, la talla de fusta, l'escultura en pedra i molt possiblement el treball del metall. Al mateix temps, el situen a cavall entre València i Morella, des de la qual absorbeix la demanda dels territoris de la diòcesi de Tortosa.

Sobre la formació de l'escultor no en sabem pràcticament res. Manuel Betí suposa que es va educar en el coneixement i la tècnica de treball de les arts del metall i del volum a l'ombra del seu germà Bernat. Malgrat que no es troba documentat com a orfebre aquest estudiós suposa, pensem que correctament, que des de molt prompte devia col·laborar amb Bernat en l'esculpit dels relleus i la imagineria de les peces encarregades a l'obrador d'orfebreria. Cal considerar, doncs, la seva vinculació durant el període de formació a artistes com els orfebres Guillem Real, Tomàs de Parets o el mateix Pere Bernés, l'obra del qual va deure conèixer a València durant els anys de formació<sup>29</sup>. Resulta més difícil considerar els seus referents de joventut en el camp de l'escultura. Manuel Betí parla de la possible relació amb l'escultor Joan Climent, que el 1396 consta treballant a Sant Mateu<sup>30</sup>. Aquesta, però,

29. Betí Bonfill, M., 1928, pàg. 51-52; Dalmases, N. de, 2003, pàg. 124.

30. *Ibid.*, pàg. 63.

no es troba documentada. El que sí sembla clar és que la seva formació no es va realitzar només a Morella, ja que tot fa pensar que en aquesta ciutat no hi va haver al darrer quart del segle XIV un obrador estable de prou qualitat com per a servir-li de referent<sup>31</sup>. Hem de pensar que l'aprenentatge de la tècnica es-cultòrica vindria especialment dels obradors valencians o dels artistes presents a les darreries del segle XIV en aquesta ciutat. Cal considerar també, però, els escultors itinerants que a les darreries del segle XIV treballaven per les terres de cruïlla entre Catalunya, Aragó i València, i que a la catedral de Tortosa van deixar testimonis interessants en els relleus arquitectònics de les capelles i de la girola. Tant uns com els altres treballaven marcats per la influència dels obradors catalans, als quals l'escultura valenciana es troba vinculada al llarg de la segona meitat del segle XIV<sup>32</sup>.

Tot fa pensar que les primeres passes professionals de Bartomeu Santalínea es donen al llarg de la darrera dècada del segle XIV, en els anys d'introducció de l'art internacional a la Corona. Si va participar juntament amb el seu germà en els treballs artístics encarregats l'any 1402 amb motiu de l'anada a València del rei Martí vol dir que va tenir ocasió d'estar en contacte amb l'èlit de menestrels relacionats amb els oficis artístics més valorats de la ciutat, entre els quals en aquest moment estava Bernat Santalínea<sup>33</sup>. El 1412 és ciutadà de València i hi treballa com a escultor<sup>34</sup>. La seva participació en la confecció dels relleus en fusta de la sala daurada de la casa de la ciutat de València demostra que pocs anys després d'aquesta data ja era un professional de l'escultura ben considerat. El suficient per a que l'arquitecte Joan del Poyo, bon coneixedor de la realitat artística del moment, li atorgués la seva confiança. La seva presència en aquesta obra Manuel Betí la situa entre 1418 i 1422, encara que la cronologia de confecció de dates entre les quals es fa l'obra de talla és segons Tramoyeres 1419-1426<sup>35</sup>. Mossèn Betí considera que un dels seus avaladors en la participació en aquesta obra va poder ser el pintor Antoni Guerau, al que considera procedent de Morella i que el 1402 és documentat a Sant Mateu<sup>36</sup>. El cert és, però, que en aquesta data el seu nom i el del seu germà devien ser de sobres coneguts dins dels cercles artístics valencians.

Tampoc cal descartar la col·laboració prèvia de l'artista amb escultors valencians contemporanis com Joan Llobet o els germans Sanou, que el 1402 treballen també en els preparatius de les festes organitzades per la ciutat amb motiu de la vinguda del rei. Precisament el fill del primer, Martí Llobet, treballa conjuntament

31. José Pitarch, A.; Olucha Montins, F., 2003, pàg. 95-96.

32. José Pitarch, A., 1989, pàg. 482-484.

33. Betí Bonfill, M., 1928, pàg. 21. Recull la notícia de Tramoyeres Blasco, L., 1093, pàg. 121.

34. Betí Bonfill, 1928, pàg. 28; Sanchís Sivera, J. 1424, pàg. 16.

35. Tramoyeres Blasco, L., 1917, pàg. 52-53.

36. Antoni Guerau consta treballant a la casa de la ciutat valenciana l'any 1431, moment en el qual se li fa un pagament per 256 dies treballats que se li devien. L. Tramoyeres considera que ell va ser qui va dirigir les obres de pintura de l'edifici, executades per altres pintors al seu servei (Tramoyeres Blasco, L. 1917, pàg. 71).

amb Andreu Sanou el 1420 en la decoració de la sala daurada de la casa de la ciutat com a component de l'equip del qual Bartomeu Santalínea també formava part<sup>37</sup>. Martí Llovet va exercir com a mestre de la seu de València. Tant ell com Andreu Sanou treballen diferents cops en obres relacionades amb la casa reial. Aquest fet demostra que eren professionals reconeguts arreu de la Corona, dels quals Bartomeu Santalínea va poder aprendre en aquesta etapa de formació.

Malauradament les característiques de l'obra de l'enteixinat valencià i l'estat del seu estudi no permeten identificar l'autoria concreta de cadascun dels relleus, ni concretar la participació de Bartomeu Santalínea. Amb tot, no es pot deixar de fer referència a les representacions de profetes treballades als capçals de les bigues de fusta que sostenen l'estructura, per la similitud de concepte amb els relleus representant profetes de les impostes de la catedral de Tortosa. El treball de les proporcions, la utilització d'un cànon més curt i la manera de treballar els rostres és de menor qualitat a l'exemple valencià. En tot cas la diferència de cronologies, d'entre 12 i 20 anys, dificulta la comparació i les possibles atribucions a una mateixa mà o a artistes vinculats. És evident que no disposem de prou elements de judici com per a poder atribuir aquestes darreres representacions a Bartomeu Santalínea. No és aquesta la nostra intenció, més encara si es considera que la representació de profetes amb filactèries és un motiu força repetit en la decoració escultòrica i pictòrica del quatre cents. Amb tot, cal tenir present la comparació en futures investigacions i considerar altres arguments com l'observació que fa Tramoyeres sobre la similitud entre el treball de la decoració de les cares laterals d'aquests capçals i la que hi ha a les peces d'orfebreria. De la mateixa manera caldrà analitzar les semblances existents entre algunes decoracions fitomòrfes que apareixen a les bigues i les que trobem als relleus de la girola del temple tortosí, d'una cronologia similar. Relacionables totes elles, d'altra banda, amb decoracions vegetals presents a les peces d'orfebreria que s'inclouen dins de l'obrador dels Santalínea<sup>38</sup>.

La darrera referència professional coneguda de Bartomeu abans de la seva presència a Tortosa data de l'any 1422, moment en el qual es trasllada des de València fins a Morella. Consta en aquesta ciutat el mateix 1422, el 1424 i, posteriorment, el 1437 i 1438. Les notícies sobre ell que apareixen en aquests documents, però, es refereixen a negocis privats que no tenen a veure amb la seva vida professional. En aquest context, la presència de l'escultor a Tortosa l'any 1439 resulta força interessant perquè permet avançar en el coneixement de la seva seqüència biogràfica i de la seva trajectòria professional. Al mateix temps el fet de poder identificar l'obra en què treballa dóna contingut a l'apartat referit a la seva obra escultòrica, molt poc coneguda fins ara.

37. Tramoyeres Blasco, L., 1917, pàg. 68 i 70. Antoni José considera als germans Sanou els responsables de l'obra escultòrica. Bartomeu Santalínea hauria treballat com a col·laborador amb els també escultors morellans Julià Sanxo i Domingo Minguez. Retarda la cronologia de la presència de tot aquest equip a l'obra fins els anys 1427-1431 (José Pitarch, A., 1989, pàg. 486).

38. Dalmases, N., 2003, pàg. 123-124.

En el moment en què l'artista apareix treballant a Tortosa tenia una edat relativament avançada, superior als seixanta anys si considerem que el 1402 era major d'edat. El conjunt tortosí devia ser una de les seves darreres obres, donat que la última de les referències documentals que coneixem sobre ell data de 1444, moment en el qual dicta testament. Molt possiblement després de la mort del seu germà Bernat, ocorreguda cap a 1437, Bartomeu es va consolidar com a cap visible de l'obrador familiar. Fins aquest moment, tots dos devien compartir-ne la direcció. La continuïtat que aquest va tenir fins el segle XVI demostra fins a quin punt estava arrelat a la zona, especialment en allò que es refereix al treball dels metalls si ens atenem a les notícies conegudes<sup>39</sup>. A l'hora de valorar aquest aspecte, però, resten encara pendents d'estudi les possibles repercussions del mestratge de Bartomeu sobre escultors del seu obrador que posteriorment podrien haver continuat la seva carrera per separat. La intervenció de diferents mans en el conjunt de relleus que centra aquest estudi seria un argument a favor d'aquesta possibilitat.

La documentació sobre les relacions professionals de l'escultor amb artistes contemporanis que es mouen dins del territori de la diòcesi de Tortosa és escassa, fet que dificulta la identificació de paral·lels i de possibles deixebles o continuadors. Dins d'aquest territori és de sentit comú pensar que els contactes existien i eren continuats. Així, el 1416 el trobem fent feines de talla en un retaule que Pere Lembrí havia de pintar per a Xert<sup>40</sup>. A través dels contactes del seu germà Bernat sabem que coneixia a Bartomeu Durà, documentat com a picapedrer a Tortosa l'any 1383-1384 i posteriorment com a arquitecte a poblacions de la diòcesi<sup>41</sup>. El fill d'aquest, Joan, va entrar al taller de Bernat com a aprenent l'any 1407<sup>42</sup>. Manuel Betí apunta la possibilitat que treballés amb Antoni Sanxo a l'escala del cor de Santa Maria de Morella<sup>43</sup>. El seu caràcter polifacètic, fa que també està documentat com a pintor, devia ser un element a l'hora de mantenir els contactes amb altres artistes. Potser el casament del seu fill Bartomeu amb la filla del pintor Bernat Serra té alguna relació amb col·laboracions professionals passades<sup>44</sup>.

39. La genealogia de l'obrador familiar traçada per mossèn Betí identifica dos fills de Bartomeu com a argenteros. Un d'ells, De nom Bartomeu com el seu pare, va tenir fill, nét i besnet dedicats també a l'ofici –Joan, Miquel i Gaspar Santalínea–, amb la qual cosa la nissaga es va mantenir en actiu fins a 1603 (Betí, M., 1928; Dalmases, N., 2003, pàg. 124-127).

40. Betí Bonfill, M., 1928, pàg. 22, 28 i 63-64.

41. Almuni, V., en premsa.

42. Betí Bonfill, M., 1928, pàg. 21.

43. Betí Bonfill, M., 1928, pàg. 30. Segura Barreda parla de Josep Belli com a autor dels relleus de la barana de l'escala. Posteriorment recullen aquesta referència altres publicacions (Milian Mestre, M., 1966; José Pitarch, A., 1989, pàg. 489; Fumanal i Pagès, M.A.; Montolio Torán, D., 2003, pàg. 391-393). Recentment Antoni José i Ferran Olucha recuperen la hipòtesi de la possible intervenció de Bartomeu Santalínea en aquest conjunt, basant-se en les similituds tècniques i iconogràfiques entre aquest exemple i els enteixinats de la sala daurada de la casa de la ciutat de València (José Pitarch, A.; Olucha Montins, F., 2003, pàg. 113-114).

44. Betí Bonfill, M., 1928, pàg. 31-32.

Bartomeu Santalínea també devia tenir contactes des de jove amb la seu de Tortosa, a la qual el seu germà Bernat havia venut la Creu dels Lleonets l'any 1428<sup>45</sup>. Devia ser poc més gran que el mestre Joan de Xulbi, en aquest moment mestre major de l'obra tortosina. Joan era fill de l'arquitecte Pasqual de Xulbi, del qual sabem que l'any 1384 va contractar les obres de l'església de Xèrica fent societat amb el també arquitecte Pere Bonares<sup>46</sup>. Pasqual està documentat a l'obra tortosina com a mestre major des de l'any 1410. El seu fill Joan li va prendre el relleu abans de l'any 1418, i va ocupar el càrrec d'arquitecte director fins l'any 1458 en què morí<sup>47</sup>. Sabem que Joan de Xulbi va treballar en altres obres de la diòcesi mentre era actiu a Tortosa, encara que en desconeixem el nom. Hauria estat fàcil que coincidís amb Bartomeu Santalínea en alguna d'aquestes fàbriques. Per aquest motiu i pel renom de què en aquest moment devia gaudir l'arquitecte va deure pensar en ell a l'hora d'encarregar l'escultura dels relleus de la part alta del presbiteri i de la clau major, especialment rellevants en el context de la fàbrica. De fet, cal considerar la possibilitat, mentre no es demostri documentalment el contrari, que l'escultor participés anteriorment a l'obra tortosina. Concretament en la confecció dels relleus de la girola, materialitzada entre 1425 i 1434, anys en què Bartomeu torna a ser documentat a Morella. Potser en aquest conjunt podríem trobar les primeres passes de l'obrador escultòric de l'artista després d'establert a la capital dels Ports. Un obrador que ell dirigiria però que, com hem argumentat en l'apartat anterior, estaria format per diversos escultors de qualificació diferent el nombre dels quals variaria segons les necessitats de cada moment. En relació a aquesta hipòtesi, darrerament Antoni José i Ferran Olucha han valorat la importància que l'escultura de l'absis de la seu va poder tenir en el desenvolupament de l'activitat escultòrica a tot el nord de la diòcesi al llarg de la primera meitat del segle XV, opinió que compartim plenament<sup>48</sup>.

L'estat dels estudis sobre l'escultura del moment a la Corona no ens fa possible anar més lluny en les nostres conclusions. Sí que permet però, en la nostra opinió, confirmar la importància de Bartomeu Santalínea com a escultor dins del context de la Corona a la primera meitat del segle XV. Importància paral·lela a la que va tenir el seu germà Bernat com a orfebre, que ha estat reconeguda des de fa temps per la historiografia. En aquest sentit estem d'acord amb la tesi de Mossèn Betí en relació a la participació conjunta de tots dos germans en les obres sorgides del taller morellà<sup>49</sup>. De la mateixa manera que l'obrador d'orfebreria va desplaçar a altres artífex morellans contemporanis davant de les limitacions del mercat comarcal i de la incapacitat d'aquests per a actuar com a competència, les referències documentals

45. *ibid.* pàg. 23 i 95-97, apèndix documentals XV, XVI i XVII.

46. Zaragozà, A., 2000, pàg. 82.

47. Almuni, V., 2002 b, pàg. 366-370.

48. José Pitarch, A.; Olucha.Montins, F., 2003, pàg. 110-112.

49. Betí Bonfill, M., 1928, pàg. 29 i 63. Recullen la idea José, A., i Olucha, F., 2003, pàg. 112. També Dalmases, N., 2003, pàg. 123-124.

conservades i els exemples de Tortosa fan pensar en l'existència d'un taller d'escultura paral·lel dirigit per la família. Possiblement l'únic taller pròpiament morellà que va existir durant els segles del gòtic<sup>50</sup>. Un obrador a cavall entre València i les terres de la diòcesi de Tortosa, a les quals era fàcil que arribés la irradiació dels artesans morellans per qüestions culturals, històriques i derivades de la proximitat geogràfica. Els relleus de la seu de Tortosa en són de moment l'únic testimoni documentat i identificat. Caldria revisar en aquest sentit, en una futura monografia sobre l'escultor, l'atribució que Manuel Betí li fa de dues escultures representant al Salvador i a la Verge de les Neus, actualment no conservades, així com les referències a la possible intervenció de la família Santalínea a la porta dels Apòstols i a la de les Verges de l'arxiprestal de Santa Maria de Morella<sup>51</sup>.

En tot cas, mentre no disposem d'un coneixement més gran de l'obra de l'escultor, podem concloure que el conjunt de relleus de la seu tortosina és testimoni de la presència del mestre a la ciutat, fins ara no documentada, així com de la qualitat del treball realitzat en els darrers anys de la seva trajectòria professional. Les escultures que atribuïm a Bartomeu Santalínea són pròpies d'un mestre que ha assimilat les corrents plàstiques internacionals arribades a Catalunya a darreries del segle XIV i n'ha fet una interpretació personal<sup>52</sup>. No oblidem que l'obra tortosina

50. José Pitarch, A.; Olucha Montins, F., 2003, pàg. 111; José Pitarch, A., 1989, pàg. 483-484; Fumanal.

51. L'atribució de Manuel Betí es fa en base a les comparacions formals existents entre aquestes figures i el Salvador representat a la part superior de la creu de Traiguera (Betí Bonfill, M., 1928, pàg. 30 i 65-66). Sobre la possible intervenció de l'obrador dels Santalínia en la decoració de la porta de les Verges de l'arxiprestal de Morella, veure Milian Boix, M., 1958, pàg. 148-160. Donen una visió actualitzada i raonada d'aquesta tesi A. José i F. Olucha (2003, pàg. 110) i, en la mateixa publicació, l'estudi monogràfic de M.A. Fumanal i David Montolio (Fumanal, M.A.; Montolio, D., 2003a, pàg. 292-297; ibid, 2003c, pàg. 389). En tots dos casos es fa referència a la similitud entre els elements decoratius de la portada i alguns dels que apareixen al sector de capelles radials i girola de la catedral tortosina, de cronologia similar, tesi amb la qual coincidim. No considerem possible, però, una relació directa entre la portada de Morella i la decoració de la façana de la sala capitular de la seu tortosina, ja que la cronologia d'aquesta correspon als anys 30 del segle XIV (Almuni, 2002 b, pàg. 243-249). En tot cas es tracta d'un tema que cal treballar a fons, donat que les dates en què Bartomeu Santalínia consta treballant a Tortosa són posteriors a la realització tant de la porta de les Verges de Morella com de la girola de Tortosa. M.A. Fumanal i D. Montolio fan referència també a la possible participació de Bartomeu Santalínea en la reforma realitzada a la porta de les Verges de l'arxiprestal de Morella entre darreries del segle XIV i primeres dècades del XV (Fumanal, M.A.; Montolio, D., 2003b, pàg. 383).

52. En aquest sentit caldria també aprofundir en el tema de les possibles relacions del mestre amb escultors de qualitat sorgits del focus barceloní. Resulta especialment interessant la comparació dels exemples tortosins amb algunes de les obres de Pere Joan, sense que això vulga indicar una vinculació directa entre tots dos artistes ni una equiparació en la qualitat dels seus treballs. Es tracta simplement de fer paleta la coincidència en alguns dels plantejaments de les seves obres, més evolucionats i perfeccionats en el cas del segon. Les referències a escultors valencians que treballen amb Pere Joan en les obres del retaule major de la catedral de Saragossa (Lacarra Ducay, M.C., 2000, pàg. 65-75) son un altre argument a favor a l'hora de considerar les possibles coincidències i cercar-ne un perquè.

és de les darreres de la seva carrera en actiu i que per tant representa el cènit del seu treball com a escultor, en un moment en què a Catalunya i València comença a ser present la incidència del realisme flamenc. La seva obra reflexa l'interès per aproximar-se a la realitat i per treballar el sentit dinàmic de les figures expressat a través del gest i de l'articulació de les parts. Aquesta darrera es mostra amb una major complexitat que a les seqüències anteriors de la girola, més estàtiques i de figures individualitzades. És evident en el mateix sentit un interès per captar l'expressivitat a través dels rostres, encara que tots segueixen un mateix prototípus i les variacions corresponen a detalls anecdòtics com el treball dels cabells, de les barbes o els elements de vestit. No hi ha, en l'obra de Bartomeu Santalínea, la individualització de personatges que es troba en les obres dels millors mestres del moment. La comparació dels profetes i personatges bíblics de les impostes amb l'escena de la coronació representada a la clau major recorda, d'altra banda, la dialèctica que en aquest moment es sol establir entre idealització i expressivitat de caràcter naturalista.

Tot plegat, els exemples analitzats ens presenten un mestre de qualitat dins del context de la plàstica de la primera meitat del segle XV, encara que no arribés a formar part del grup d'èlit al que pertanyen els grans escultors dels nuclis cortesans. Un professional, això sí, que al llarg de la primera meitat del segle XV va mostrar capacitat per dirigir un obrador apte per a cobrir una part important de la demanda originada a les terres de cruïlla entre Catalunya, Aragó i València, de la mateixa manera que el seu germà i els hereus de tots dos fan en el camp de l'orfebreria.

VICTÒRIA ALMUNI BALADA  
DOCTORA EN HISTÒRIA DE L'ART

### Bibliografia:

- ALCOY I PEDRÓS, Rosa (1999-2000): «L'art de les canòniques agustinianes a l'època gòtica», dins *Lambard. Estudis d'Art Medieval* XII. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, pàg. 15-63.
- ALANYÀ I ROIG, Josep (2000): *Urbanisme i vida a la Morella Medieval (segles XIII-XV)*. Morella: Ajuntament de Morella- Associació d'Amics de Morella i Comarca.
- ALMUNI BALADA, Victòria (1991): *L'obra de la seu de Tortosa (1345-1441)*. Tortosa: Cooperativa gràfica dertosense.
- ALMUNI BALADA, Victòria (1994): «La problématische des projets d'architecture en Catalogne au XIVe siècle: le cas de la cathédrale de Tortosa»., dins *Autour des maîtres d'œuvre ...*, pàg. 143-150.
- ALMUNI BALADA, Victòria (2000): «Pere de Moragues, mestre major de la seu de Tortosa», *Anuario de Estudios Medievales* 30/1. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pàg. 423-449.
- ALMUNI BALADA, Victòria (en premsa): «Tràfec de mestres d'obra, escultors i picapedrers dins de l'àmbit territorial de la diòcesi de Tortosa a la baixa edat mitjana (1340-1450). Aportacions de la documentació de l'arxiu capitular», dins *I Congrés Cultura i Territori a la Diòcesi de Tortosa*. Benicarló-Tortosa-Morella, 10-14 de desembre de 2001.
- ALMUNI BALADA, Victòria (2002 a): «La Catedral de Tortosa», dins *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura I. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, 1, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, pàg. 325-345.
- ALMUNI BALADA, Victòria (2002 b): *Un exemple de fàbrica baixmedieval de gran envergadura: La catedral de Tortosa als segles XIV i XV. Estudi Documental*, Barcelona, Universitat de Barcelona (Tesi doctoral inèdita).
- ALMUNI BALADA, Victòria (2004): «L'església parroquial de Sant Lluc d'Ulldecona dins del context de l'estil gòtic a la Corona d'Aragó», dins Raïls, *Revista del Centre d'Estudis d'Ulldecona* 20. Ulldecona, pàg. 13-38.
- BETÍ BONFILL, Manuel (1928): *Los Santalínea, orfebres de Morella*, Castelló.
- DALMASES I BALANYÀ, Núria de (2003): «Aproximación a la orfebrería morellana», dins *La Memoria Daurada. Obradors de Morella s. XIII-XVI*, Morella, Fundación Blasco de Alagón, pàg. 117-139.
- FUGUET I SANS, Joan (1995): *L'arquitectura dels templers a Catalunya*. Barcelona: Rafael Dalmau Editor.
- FUGUET I SANS, Joan (2003): «Les esglésies de la diòcesi de Tortosa», dins *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura II. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, 2, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, pàg. 165-167.
- FUMANAL I PAGÈS, Miquel Àngel; MONTOLIO TORÁN, David (2003 a): «La Porta de les Verges», dins *La Memoria Daurada. Obradors de Morella s. XIII-XVI*, Morella, Fundación Blasco de Alagón, pàg. 290-297.
- FUMANAL I PAGÈS, Miquel Àngel; MONTOLIO TORÁN, David (2003 b): «La Porta dels Apòstols. Taller de la Virgen del parteluz, tímpano, crestería, arquivolta con ángeles y figuras de la Anunciación, Isaías y Moisés», dins *La Memoria Daurada. Obradors de Morella s. XIII-XVI*, Morella, Fundación Blasco de Alagón, pàg. 380-383.

- FUMANAL I PAGÈS, Miquel Àngel; MONTOLIO TORÁN, David (2003 c): «El coro», dins *La Memoria Daurada. Obradors de Morella s. XIII-XVI*, Morella, Fundación Blasco de Alagón, pág. 384-389.
- FUMANAL I PAGÈS, Miquel Àngel; MONTOLIO TORÁN, David (2003 d): «Escalera del Coro. Escenas de la Genealogía de Cristo», dins *La Memoria Daurada. Obradors de Morella s. XIII-XVI*, Morella, Fundación Blasco de Alagón, pág. 390-393.
- JOSÉ PITARCH, Antoni (1989): «Les Arts», dins *Història del País Valencià. De la Conquesta a la Federació Hispánica*, Valencia, pág. 453-492.
- JOSÉ PITARCH, Antoni; OLUCHA MONTINS, Ferran (2003): «Secuencia de contexto de la escultura en Morella. Siglos XIII-XVI», dins *La Memoria Daurada. Obradors de Morella s. XIII-XVI*, Morella, Fundación Blasco de Alagón, pág. 95-115.
- LACARRA DUCAY, María del Carmen (2000): *El Retablo Mayor de San Salvador de Zaragoza*, Zaragoza, Librería General – Gobierno de Aragón.
- MATAMOROS, Josep (1932): *La catedral de Tortosa*. Tortosa. Editorial Católica.
- MILIÁN BOIX, Manuel (1928): *Primera Exposición Morellana de Arte. Carnet-Guia*. Tortosa, Imprenta moderna de Algueró y Baiges (reeditat a *Homenaje a Mosén Milian* (1987): Castelló, Servei de Publicacions de la Diputació, pág. 131-151).
- MILIÁN BOIX, Manuel (1929): «Exposición Morellana de Arte», dins *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, X, Castelló, pág. 3-10 (reeditat a *Homenaje a Mosén Milian* (1987): Castelló, Servei de Publicacions de la Diputació, pág. 163-168).
- MILIÁN BOIX, Manuel (1958): «La Arciprestal de Morella», dins *Vallibana*, pág. 148-160.
- MILIÁN MESTRE, Manuel (1966): *La basílica arciprestal de Santa María la Mayor de Morella*, Fidel Carceller, Morella.
- MONLLEÓ I GALCERÀ, Àngel (1998): «La fàbrica de l'església parroquial d'Orta de Sant Joan (Tarragona). Etapes constructives», dins *El Mediterraneo y el Arte Español. Actas del XI Congreso del CEHA*. Valencia, setembre 1996. Valencia, pàg. 471-477.
- SANCHÍS SIVERA, José, (1924); «La escultura valenciana en la Edad Media», dins *Archivo de Arte Valenciano*, X, Valencia, pág. 3-29.
- SEGURA BARREDA (1868): *Morella y sus Aldeas*, 3 vols., Morella.
- SERRA DESFILIS, Amadeo (1994): «Al servicio de la ciudad: Joan del Poyo y la práctica de la arquitectura en Valencia (1402-1439)», dins *Ars Longa 5*. València, pàg. 111-119.
- TRAMOYERES BLASCO, Luis (1917): «Los artesonados de la antigua Casa Municipal de Valencia. Notas para la historia de la escultura decorativa en España», dins *Archivo de Arte Valenciano*, 1, any III, Valencia, pág. 31-71.
- ZARAGOZÀ CATALÁN, A. (2000): *Arquitectura gótica valenciana. Siglos XIII-XV*, Valencia: Generalitat Valenciana: Monuments de la Comunitat Valenciana, 1.



Fig. 1. Catedral de Santa Maria de Tortosa.  
Absis i primers trams de nau.

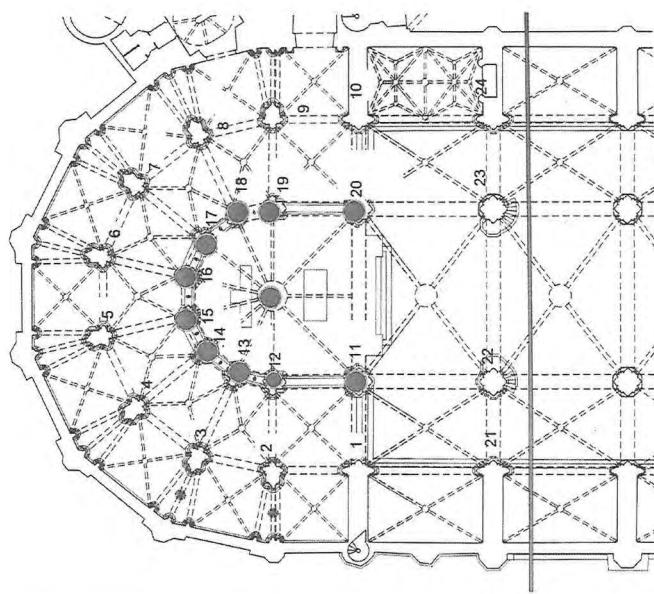


Fig. 2. Catedral de Santa Maria de Tortosa. Pla parcial de la planta amb els pilars amb relleus atribuïbles a Bartomeu Santalínea.



Fig. N.<sup>o</sup> 3: Catedral de Santa Maria de Tortosa. Pilar 11. Presentació de Jesús al Temple.



Fig. N.<sup>o</sup> 4: Catedral de Santa Maria de Tortosa. Pilar 11. Abraham.



Fig. N.<sup>o</sup> 5: Catedral de Santa Maria de Tortosa. Pilar 15. Personatge masculí amb filactèria.



Fig. N.<sup>o</sup> 6: Catedral de Santa Maria de Tortosa. Pilar 13. Personatges masculins amb filactèries.



Fig. N.<sup>o</sup> 7: Catedral de Santa Maria de Tortosa. Pilar 20. Personatge masculí amb filactèria.



Fig. N.<sup>o</sup> 8: Catedral de Santa Maria de Tortosa. Pilar 23. Personatge masculí amb filactèria.



Fig. N.<sup>o</sup> 9: Catedral de Santa Maria de Tortosa. Pilar 18. Representacions d'un rei i una reina.



Fig. N.<sup>o</sup> 10: Catedral de Santa Maria de Tortosa. Pilar 19. Busts masculins i femenins.



Fig. N.<sup>o</sup> 11: Catedral de Santa Maria de Tortosa. Pilar 19. Representació d'una batalla.



Fig. N.<sup>o</sup> 12: Catedral de Santa Maria de Tortosa. Mènsula superior del presbiteri. Figura masculina.



Fig. N.<sup>o</sup> 13: Catedral de Santa Maria de Tortosa. Mènsula superior del presbiteri.  
Figura femenina tocant la pandereta.



Fig. N.<sup>o</sup> 14: Catedral de Santa Maria de Tortosa. Clau de volta major del presbiteri.  
Escena de la Coronació de la Verge.



Fig. N.<sup>o</sup> 15: Catedral de Santa Maria de Tortosa. Clau de volta major del presbiteri.  
Detall de la verge.



Fig. N.<sup>o</sup> 16: Catedral de Santa Maria de Tortosa. Clau de volta major del presbiteri.  
Detall de l'orla perimetral.





# BOLETIN

DE LA

SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CULTURA

Tomo LXXIX • Enero-Junio 2003 • Cuad. I-II

## A la llum d'una restauració: la creu processional de l'Arxiprestal de Sant Mateu del Maestrat.

A l'entorn de l'any 1972, tot just quan començàvem a interessar-nos per l'estudi de l'orfebreria medieval a la Corona d'Aragó, varem veure per primera vegada la creu major de l'església arxiprestal de la vila de Sant Mateu, anomenada col·loquialment com la creu dels Comí. Vint-i-cinc anys després, en la celebració del sis-cents aniversari de la seva factura, ens trobarem de nou amb aquesta preuada obra per col·laborar directament en els treballs de conservació i restauració que foren patrocinats per la Direcció General de Patrimoni Artístic de la Generalitat Valenciana. Avui, finalment, i ja dins de l'any 2004, mercès a la invitació del director del Museu de Belles Arts de Castelló, Ferran Olucha Montins, podem expressar públicament les nostres aproximacions a l'estudi de l'esmentada creu.<sup>1</sup>

La creu processional de Sant Mateu, donada per Ramon Comí en l'any 1397 i obrada probablement als obradors de la vila,<sup>2</sup> presenta en la seva configuració diverses fases de realització, adobs o restauracions motivades per la seva permanència en l'ús litúrgic fins als temps presents doncs per mantenir-la amb condicions foren necessaris més d'un afegit, retoc o substitucions parcials que modificaren o complementaren el seu primer aspecte. La segona meitat del segle XIV plasmà en

1. La conservació i restauració de la creu de Sant Mateu, patrocinada per la Direcció General de Patrimoni Artístic de la Generalitat Valenciana, fou encomanada i coordinada per Josep Lluís Gil i Cabrerà, sots-director Territorial de Cultura de la Direcció Territorial de Castelló, dirigida per Núria de Dalmases i Balañà, catedràtica d'Història de l'art de la Universitat de Barcelona i membre numerari de l'Institut d'Estudis Catalans, i realitzada al taller "Hijos de Antonio Piró. Orfebres", a València.

2. El privilegi per marcar l'obra d'argent fou atorgat a la municipalitat de Sant Mateu pel rei Joan I el dia 10 de juny de 1393 i poc temps després, l'any 1397, el mercader Ramon Comí ofrenà la creu major a l'església arxiprestal (M. Beti Bonfill, *Las cruces gémelas de Sant Mateu y Linares de Mora*, Sociedad Castellonense de Cultura, Castelló, 1927, cap. II, p. 27-37); és probable que al llarg de la seva història la creu perdés la imprompta del punxó, però, al mostrar-se la comitència explicitada per mitjà de la incorporació de l'escut familiar dels Comí, i d'ells mateixos en actitud de pregària, a més de la incorporació d'una inscripció, també és molt probable que aquesta creu no hagués estat mai punxonada.

ella les constants formals i conferí a la creu l'estructura original; els segles XVII i XIX introduïren, en reparar-la, nous motius ornamentals i de contingut alhora que es retocaren les estructures a fi de netejar-les i consolidar-les.

A la llum de la documentació existent i de la lectura tècnica i formal de la pròpia obra, en la última restauració, iniciada l'any 1996 i finalitzada el 1999, ens atrevirem a plantejar, amb tots els interrogants possibles, degut a l'estat inicial en què es troben els estudis d'orfebreria medieval, una aproximació a l'evolució de les formes i dels elements de la creu. El nostre projecte d'intervenció mantingué un màxim respecte per la peça original i la seva conservació en condicions d'ús i d'exposició. En tot moment s'intentà fer una correcta lectura de formes i continguts, sense concessions a la intervenció, però incloent-hi aquelles solucions tècniques actuals que assegurassin una fermesa i conservació adients, tot pretenent recuperar la disposició i el perfil de la creu de finals del segle XIV, car es corresponia amb l'etapa creativa de l'obra, i mantenir els afegits posteriors que enriquirien, al nostre parer, la seva permanència en el temps. Malgrat presentar dificultats als nostres projectes inicials, no volguérem pas intervenir en aquells elements que encara mantenien alguna incògnita, ni tampoc en aquelles solucions tècniques posteriors a la fase de realització de la creu, ja que si aquestes eren substituïdes ens obligava a alterar, en essència, el seu procés de conservació i manteniment i a inventar-nos solucions innovadores no orientades per la seva pròpia evolució.

Altrament, a l'igual que en d'altres obres d'art de les terres castellonenques pertanyents a la diòcesi de Tortosa, manca, encara avui, un estudi aprofundit d'aquesta magnífica creu processional, que permeti situar-la i integrar-la dins del context històric-artsitic de l'orfebreria religiosa dels països catalans, també mancada, en general, d'estudis, d'anàlisis i d'inventaris. Les referències a la informació escrita i documental sobre la creu santmateuenca hem d'anar a cercar-les en la historiografia valenciana de les primeres dècades del segle XX única font on les notícies provenen de l'estudi i la recerca directes. Aquestes ens proporcionen certes precisions documentals de cabdal importància car són de les poques dades històriques conegeudes dels arxius parroquial i municipal de Sant Mateu, malauradament molt malmesos durant les funestes circumstàncies de la guerra civil espanyola de l'any 1936.

Ens referim, concretament, a l'obra pòstuma de Manuel Betí Bonfill *Las cruces gemelas de San Mateo y de Linares de Mora*, publicada per la Societat Castellonenca de Cultura l'any 1927, just un any després de la seva sobtada mort, segons refereix al pròleg el seu deixeble Ángel Sánchez Gozalbo. Amb anterioritat, l'any 1922, Gil Roger Vázquez, en el discurs de contestació al nou acadèmic José Sanchis Sivera, inclou una completa descripció de la creu, acompanyada de fotografies de conjunt i de detall. El discurs de recepció de Sanchis Sivera i el de contestació de Roger Vázquez foren publicats a l'article *La esmaltería valenciana en la Edad Media*, dins del núm. VII, de l'any 1921, de la revista "Archivo de Arte

Valenciano." A partir d'aquestes dues referències bibliogràfiques de la destacada dècada dels anys vint, pràcticament sempre, s'ha fet referència a la creu processional de Sant Mateu, dita dels "Comí" o "Comins" com a una obra important de l'orfebreria valenciana medieval. Tanmateix, fou citada per E. Tormo a la guia *Levante* dins de la col·lecció "Guías Artísticas de España" (Madrid, 1923) i per C. Sarthou Carreres a la *Geografía General del Reino de Valencia. Provincia de Castellón* (Barcelona, 1913), a *El arte cristiano retrospectivo en la provincia de Castellón* (Museum, Barcelona, 1922) i a *De orfebrería religiosa castellonense* (Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, Castelló, 1924). Pertanyent ja a una altra seqüència temporal, en l'exposició "El siglo XV valenciano", celebrada a València i a Madrid l'any 1973, es pogué contemplar la creu major "dels Comí" conjuntament amb les obres més destacades de l'art gòtic valencià, i a la dècada dels anys vuitanta, tan la *Història de l'art al país valencià* (vol. I, València, 1986) com la *Historia del Arte valenciano* (vol. II, València, 1988) no deixaren de citar i comentar la bellesa i complexitat artística de la creu de Sant Mateu. Completarien aquestes referències bibliogràfiques dues publicacions aparegudes en la dècada dels anys noranta al respecte de *El punzón de Sant Mateo y sus orfebres* (article també pòstum d'Àngel Sánchez i Gozalbo al Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, Castelló, 1990), i de *L'orfebreria a Castelló, segles XIV-XVI*, de Ferran Olucha Montins (Sociedad Castellonense de Cultura, Temas Castellonenses, Cuadernos de Divulgación Cultural 5, Castelló, 1996). Finalment, la creu en qüestió, ja restaurada, formà part del conjunt d'obres presentades a l'exposició "Fidei speculum. Art litúrgic de la diòcesis de Tortosa", celebrada l'any 2000 a la catedral de Tortosa.

Després d'aquestes notes i precisions introductòries iniciarem la seqüència expositiva de les nostres aproximacions a l'estudi de l'esmentada creu d'acord amb el contingut de la "Memòria de la conservació i restauració de la creu processional gòtica del tresor parroquial de l'església arxiprestal de Sant Mateu", lliurada al mes d'octubre de l'any 1999 a la Direcció General de Patrimoni Artístic de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana.

#### **LA CREU PROCESSIONAL: "una creu de argent gran appellada la creu den Ramon Comí" (Cartulari A.E.S.M. ca. 1425-1435)**

##### **Anàlisi i descripció tècnica**

Obra anònima.

Datada l'any 1397.

Argent daurat, amb elements repussats, cisellats i de fosa, i plaques d'esmalt transparent, sobre ànima de fusta reforçada a la creu amb una peça de ferro posterior a la data de realització.

Medeix 70,5 x 55,5 cm (creu); 8,5 cm (tija); 50,5 cm (magolla i canya); 135 cm (bastó).

No mostra cap tipus de punxó de població.

Tres burinades en serreta a la part inferior de la tija de penetració.

Moltes marques de muntatge a l'interior de les peces.

Una O, majúscula, de lletra anglesa del segle XIX a la cara interna de les flors de lis i a les plaques d'esmalts dels braços de la creu, que presenten motius escultòrics aplicats.

*Inscripcions: A la part superior del bastó:+:FEU: FER: EN: RAMON COMI: AQ[UE]STA: CREU: EN L'ANY: MIL: .CCC.: .LXXX.: .VII. Darrera la placa esmaltada de la creuera de l'anvers: "La limpió Dn. Miguel Orrico, /napolitano, siendo / cura Don Juan / B[aptis]ta Reverter, el [sic] año 1854." Darrera la placa esmaltada de la creuera del revers: " Napolitano Miguel Orrico / la limpió le [sic] año 1857 / siendo / cura /Don J[ua]n / Baptista /Reverter..." (segueix, però està ratllat). Darrera la placa rectangular del braç inferior de l'anvers de la creu: "Se limpió nel 1884 por Blas Janini, napolitano, siendo cura Dn. Francisco Miralles / cura paroco [sic]."*

*Iconografia: Figures en relleu, o fosa, i plaques esmaltades.*

*Creu: Anvers*

: figures: creuera; Crucifix

braç superior: Resurrecció

braç inferior: Baixada als inferns

braç dret, flor de lis: Maria, Maria Magdalena i soldats

braç dret, tetralòbul: Gestes crucificat, lladre

braç esquerre, flor de lis: Sant Joan i soldats

braç esquerre, tetralòbul: Dimes crucificat, lladre

esmalts: creuera: Sant Sopar

braç superior, tetralòbul superior: Pelicà nodrint els seus fills

braç superior, placa rectangular: Jesús lligat a la columna

braç inferior, tetralòbul inferior: Davallament de la creu

braç dret, tetralòbul: soldats a cavall

braç dret, placa rectangular: Jesús portant la creu

braç esquerre, tetralòbul: soldats a cavall

braç esquerre, placa rectangular: la Burla al fill de Déu

*Revers: figures:*

creuera: Mare de Déu i el Nen

braç superior: sant Joan, evangelista

braç inferior: sant Mateu, evangelista

braç dret, flor de lis: sant Marc, evangelista

braç dret, tetralòbul: àngel amb filacteri

braç esquerre, flor de lis: sant Lluc, evangelista

braç esquerre, tetralòbul: àngel amb filacteri

esmalts: creuera: dos àngels portadors de corones

braç superior, flor de lis: Dormició de Maria (*pétal dret*), arribada

de Maria al cel (*pétal esquerre*) i Coronació de Maria (*pétal central*)

braç superior, tetralòbul: dos àngels músics

braç superior, placa rectangular: fons blau sense figuració

braç inferior, flor de lis: Anunciació

	<i>braç inferior, tetralòbul:</i> comitents amb l'escut dels Comí
	<i>braç inferior, placa rectangular:</i> sant Mateu
	<i>braç dret, flor de lis:</i> Presentació de Jesús al Temple
	<i>braç dret, tetralòbul:</i> dos àngels músics
	<i>braç dret, placa rectangular:</i> tres santes coronades i ben vestides, una amb una sageta i un llibre (santa Úrsula), l'altra amb la palma del martiri i una torre (santa Bàrbara) i l'última amb la palma i una roda a la mà (santa Caterina)
	<i>braç esquerre, flor de lis:</i> Pentecosta
	<i>braç esquerre, tetralòbul:</i> dos àngels músics
	<i>braç esquerre, placa rectangular:</i> els tres Reis d'Orient
<i>Magolla: cos inferior:</i>	sis imatges dels apòstols amb els seus corresponents atributs i dos àngels alats amb filacteri
<i>cos superior:</i>	sis imatges dels apòstols amb els seus corresponents atributs
<i>Canya: cos inferior:</i>	sant Vicenç Ferrer i la Immaculada, a l'anvers i al revers respectivament

*Història:* obra valenciana, realitzada probablement en un obrador de Sant Mateu i donada per Ramon Comí a l'any 1397. Procedeix del culte litúrgic de l'església arxiprestal de Sant Mateu. Ha estat restaurada, i/o netejada, al segle XVII (ca. 1630), a l'any 1854 i al 1857 per Miguel Orrico, al 1884 per Blas Janini i al 1999 per Antonio Piró. A principis del segle XX fou traslladada de la sagristia a la sala contigua, on es munta un Museu Arxiprestal (no té número de referència).

*Exposicions:* *El siglo XV Valenciano*, València, Museu de Belles Arts, Madrid, Palacio de Cristal, 1973, nº 137 del catàleg. *Fidei speculum. Art litúrgic de la diòcesi de Tortosa*, Tortosa, Catedral, 2000, nº 63 del catàleg.

#### Bibliografia fonamental:

Manuel Betí Bonfill, *Las cruces gemelas de San Mateo y de Linares de Mora*, Castelló, Societat Castellonenca de Cultura, 1927.

#### Descripció:

*Creu processional* de perfil flordelisat, amb ornamentació escultòrica i esmaltada, *magolla* i *canya* originals. Una fronda vegetal recorre el perímetre de la creu que apareix completament recoberta de plaques esmaltades. Segurament en el segle XVII foren incorporades unes palmetes entre tornapuntes en cadascun dels extrems de les plaques de les creueres.

Pel que fa als conjunts escultòrics, aquests es concentren a la creuera i sobre les flors de lis de cadascun dels braços de la creu. L'anvers apareix presidit per la imatge en repussat i fosa de Crist, i disposa l'escena de la Resurrecció de Crist en el braç superior, la Baixada als inferns a l'inferior, Maria, Maria Magdalena i els soldats al braç dret i sant Joan i altres soldats a l'esquerre. Al mateix temps, sobre els tetralòbuls dels dos braços transversals hi apareixen les figures dels dos lladres que foren crucificats al costat de Jesús (probablement del segle XIX). Dimes mirant a Jesús en el braç esquerre i Gestes amb el cap tombat en el braç dret de la creu. La imatge central de Crist apareix coronada per una aurèola calada amb traceries i raigs. El revers, amb la Mare de Déu i el Nen al centre (la corona pertany al primer terç del segle XVII), mostra els quatre evangelistes situats sota xambranes del segle XIX, subjectant cadascun el llibre del seu evangeli, i dos àngels en els tetralòbuls (probablement del segle XIX), en el mateix espai que a l'anvers ocupaven els dos lladres.

Respecte de les plaques esmaltades, totes elles amb escenes referents a la vida de la Mare de Déu i de Jesús, ocupen tots els panys de la creu, les creueres, els tetralòbuls i les flors de lis del revers, amb un predomini

dels colors negre, en el perfilat, verd clar, verd maragda, blau clar i atzur, groc, taronja, rosa violaci i morat, que segueixen el corrent valencià de tradició senesa, utilitzant-se un blau més fosc per als fons i un verd profund per als terres. Fou probablement en la intervenció de Miguel de Orrico de l'any 1854 o en la de Blas de Janini de 1884 quan les llacunes ocasionades per la pèrdua de l'esmalts foren reomplerts amb pintura a l'oli de color blau que en la actualitat s'han substituït per esmalts blaus.

La magolla, organitzada a partir de dos cossos octogonals superposats en degradació, mostra una estructura arquitectònica de finestrals gòtics separats per contraforts amb pinacles, que allotgen les figures en fosa de l'apostolat, pertanyents al primer terç del segle XVII, si bé és probable que fossin repristinades al segle XIX. En el registre inferior, els finestrals que coincideixen amb l'anvers i el revers de la creu apareixen rematats per xambranes desenvolupades que s'expandeixen fins al nivell superior i acullen, a manera de fornícules, les imatges d'uns àngels amb filacteris.

La canya segueix la mateixa pauta arquitectònica de la magolla, però a partir de tres nivells de finestrals en disposició cilíndrica. També aquí, els que es corresponen amb l'anvers i el revers de la creu mostren xambranes d'estructura gòtica i calat manierista en cadaun dels tres registres, en nombre de sis, tot coronant les figures en fosa de sant Vicenç Ferrer a l'anvers i de la Immaculada al revers, ambdues al nivell inferior, incorporades en el primer terç del segle XVII.

### Estructura, forma i significat

*La creu processional de Sant Mateu*, formada per una creu de perfil flordelisat, damunt d'una ànima de fusta, tija de penetració, magolla arquitectònica i canya, pertany a una de les tipologies habituals dels tallers valencians de la segona meitat del segle XIV i primers temps del segle XV, consistent en una estructura d'argent sobredaurat de perfil flordelisat damunt la qual s'apliquen els motius plàstics i pictòrics que manifesten el seu contingut específic, i vorejada per una fronda lateral de petites fulles de parra de factura plana. Recordem *la creu "dels esmalts"* del Museu de la Catedral de Girona (ca. 1350-1360), atribuïda al mestre Pere Bernés i relacionada amb el mecenatge del rei Pere, el Cermoniós, a Girona, *la de la col·legiata de Xàtiva* (ca. 1380) o la desapareguda *creu d'Ontinyent*, contractada per Pere Capellades l'any 1392 a manera de *la creu mitjana*, que P. Bernés féu abans de l'any 1364 per a la Seu de València, totes elles dins de la mateixa seqüència, a l'igual que *la creu processional de l'església de Linares de Mora*, si bé aquesta última es mostra més introduïda dins de la plenitud del llenguatge de les formes internacionals a l'entorn del mil quatre-cents.<sup>3</sup>

En les creus valencianes d'aquesta etapa podem observar un domini important de les tècniques aplicades a la microescultura, repussat i fosa amb retocs de cisell, així com una gran destresa en la tècnica i el repertori de models utilitzats en les plaques esmaltades que cobreixen, amb excepcions, la totalitat dels braços de la

3. Les creus de perfil flordelisat, sense excloure altres disposicions, constitueixen una constant dins dels territoris de l'àrea cultural catalana durant els segles XIV i XV, perllongant-se en alguns d'ells la seva utilització dins els segles XVI i XVII.

creu, realitzades dins del que coneixem com esmalts transparents. En elles s'amplia notablement el cicle iconogràfic, simbòlic i narratiu de les creus processamentals de l'etapa gòtica, en utilitzar la combinació de color (esmalt) i del volum (escultures) en la seva realització artística, orientada vers una lectura conjunta dels seus continguts. A l'anvers s'escenifica el Calvari, complementat amb les referències narratives o simbòliques de la Passió i Resurrecció del fill de Déu (per exemple: Crist davant de Pilats, la coronació d'espines, la flagel·lació, el camí del Calvari amb la creu, la baixada als llimbs, la resurrecció dels morts, la resurrecció de Crist, el pare Adam eixint de la tomba, el pelicà i les seves cries...), i al revers, centralitzat per Crist en Majestat o la Mare de Déu coronada, es narren escenes gloriooses i joioses de Maria, emmarcades per les figures dels evangelistes, acompanyats, o no, pels seus símbols, o bé substituïdes per aquests (per exemple: l'Anunciació, la Nativitat, l'Epifania, la Presentació al temple, l'Ascensió de Crist, la Dormició de la Verge, la Coronació, la vinguda de l'Esperit Sant...).

Fora de l'àrea pròpia de la producció dels obradors valencians i, per extensió, de la creu de Sant Mateu, han arribat als nostres dies algunes obres puntuals que mostren paralel·lismes en formes i en cronologies, molt relacionades, bé per concomitància de corrents o per influència directa, amb la creu que ens ocupa. Es tracta de *la creu processional major de la catedral de Vic*, encarregada pel capítol a 5 d'abril de 1394 a l'argenter Joan Carbonell, probablement mestre de procedència barcelonina, i de *la creu processional de l'església parroquial de Porreres*, a Mallorca, contractada a 27 de març de 1400 pels representants dels jurats de la població a l'argenter mallorquí Antoni Oliva. En conjunt i en detalls particulars, tan una com l'altra tenen un parentiu amb la creu sanmateuana.

La primera, mostra una concepció global similar per la utilització de l'esmalt a tota la superfície dels braços i per l'aplicació escultòrica de figures repussades i de fosa a les flors de lis i al mig dels braços laterals de la creu, que flanquegen i donen contingut a la figuració central. En general, és més austera en formes i en continguts, tal i com és característic de l'expressió catalana, però el seu principal interès rau en l'escenificació del Calvari de l'anvers, on les figures de Dimes i Gestes, lligades a la creu i situades al mig dels braços, tenen un tractament tècnic i unes proporcions molt semblants als utilitzats a Sant Mateu, a més d'estar ubicades just al centre de les plaques lobulades i ornades d'esmalt. També les figures de Maria i sant Joan, que, dempeus, ocupen la part central de la flor de lis, mig tapant els esmalts heràldics del capítol catedralici i del bisbe de Vic Francesc de Riquer (1393-1400), situats en el pètal central, participen de les mateixes constants. Al revers, la figura de la creuera, sant Pere, sota dosser aplicat damunt de la placa esmaltada del braç superior, i flanquejada per les imatges dels apòstols Pau i Andreu, en primer terme, i pels símbols evangèlics de sant Lluc i sant Marc a les flors, mostren en conjunt una composició que, segons el nostre parer, degué ser molt semblant a la que podia presentar originàriament el revers de la creu de Sant Mateu. Completen els extrems

superior i inferior de la creu de Vic el símbol de sant Joan, a dalt, i el de sant Mateu, als peus, presentant, igual que els de sant Marc i sant Lluc, unes ales aixecades, dotades de volum propi, que atorguen al conjunt un moviment molt de caire celestia. El recurs dels símbols evangèlics és també utilitzat a la creu d'Ontinyent, i mostren una factura molt similar.

L'altre creu, la de Porreres, té una clara ascendència valenciana en el disseny general que comporta la utilització dels conjunts escultòrics repussats a les flors de lis, com a Sant Mateu, complementats amb la plàstica pictòrica dels esmalts en un sentit narratiu únic de gran riquesa iconogràfica. A nivell temàtic, l'escena de la resurrecció de Crist i del pelicà nodrint les seves cries, a la part superior de l'anvers, en contraposició a la baixada als llimbs i, al revers, la ubicació als panys dels braços transversals de la pujada de la creu al Calvari i de la coronació d'espires, més la representació del sant titular del temple en tamany destacat al braç inferior, tenen una relació directa amb la creu sanmateuana. Establint la comparació entre les dues es posa de manifest la utilització divalent dels models, ja sigui per escultura o per pintura, així com també la no separació per tècniques de la lectura narrativa del contingut global. El tractament artístic de les formes escultòriques de la creu de Porreres, a excepció de la figura del crucificat, té una relació directa amb les maneres internacionals que s'utilitzaven en aquell moment a Mallorca, però el tractament dels esmalts, dins de la mateixa tendència, tot i no connectar directament amb els de la creu de Sant Mateu, més retardataris, podrien haver estat realitzats per un mestre, o un oficial, valencià de gran vàlua relacionat amb el tractament pictòric del taller de Marsal de Sas, i també dins de la seqüència de Pere Capellades, segons les dues pautes compositives que es poden observar en els esmalts d'aquesta creu.

Dins d'aquest ambient artístic, *la creu processional de Sant Mateu*, patrocinada majoritàriament per la família Comí, i de la qual es conserva prou documentació respecte a les deixes fetes per a la seva realització,<sup>4</sup> podria representar una de les mostres que tancaria la seqüència evolutiva dels models valencians del tercer quart del segle XIV, caracteritzada pels esmalts aplicats arreu dels braços i pels mòduls escultòrics sobreposats als extrems i al centre de la creu. Les seves formes imbuïdes d'un goticisme de perfils linials i, majoritàriament, de figures centralitzades amb tendència a la simetria compositiva, combinen amb encert els temes pictòrics i escultòrics en una única visió de conjunt.

Les solucions dels esmalts reflecteixen les particularitats de l'activitat pictòrica valenciana de l'últim terç del segle XIV, a partir de l'assimilació i l'evolució de la tendència italianitzant de procedència catalana connectada amb les derivacions del nucli artístic cortesà de Pere III, el Cermoniós, on el mestre valencià Pere Bernés ocupà un lloc destacat. Malauradament, la desaparició de moltes obres d'orfebreria

4. BETÍ, op. cit. (nota n. 2), p. 27-37.

valenciana anteriors a l'any 1364, data en que Pere el Cerimoniós feu taxar al mateix Pere Bernés les joies de les parròquies de València per esmorteir els problemes econòmics derivats de la guerra amb Castella, i el desconeixement de la formació pictòrica de l'esmentat mestre, ens presenta, en aquests moments, unes llacunes difícils de superar. Amb tot, els temes i la factura de la major part dels esmalts, concretament els de format més reduït, mostren una esquematització tècnica i formal dels recursos pictòrics de les obres atribuïdes a Llorenç Saragossa, en particular dels retaules de l'església parroquial de Villahermosa, i si ens centrem més en la tècnica concreta dels esmalts, tan en les expressions com en els tractaments, els punts referencials més directes amb la creu de Sant Mateu es trobarien en la creu d'Ontinyent, contractada per un deixeble de Pere Bernés, Pere Capellades, l'any 1392 a manera de la creu mitjana que el seu mestre féu per a la Seu de València, tal com hem mencionat anteriorment. Així, les escenes de l'anvers de Pere Capellades, referides a la Passió i la Resurrecció, Lapidació, Coronació d'espines, Camí del Calvari, Dimes i Gestes amb grups de soldats i la Baixada als llimbs, mostren un parentiu evident amb les mateixes que trobem a la creu de Sant Mateu, però en aquesta l'escena de la Resurrecció i de la Baixada als llimbs està treballada en altrelleus repussats, per la qual cosa es podria considerar una utilització divalenta dels mateixos models.<sup>5</sup> Altres plaques esmaltades de la creu no presenten ni una escala ni una estètica unitària i, dins d'un italianisme general, hom hi troba escenes de difícil relació, ja sigui per carència de models referencials, per adaptació a un marc espacial més gran, o bé degut a la intervenció de més d'una mà. Les representacions del Sant Sopar, del Davallament i de la Lapidació de l'anvers, tot i estar dins de la mateixa seqüència mostren un tractament dels cossos i dels rostres més volumètrics, on s'abandona el linealisme dels altres models. Els detalls de l'onduïció dels cabells, els arrissats, la simulació dels trenats, les formes diferenciades de les barbes, els ulls grossos i ametllats i els plegats de les túniques i mantells estan més a prop del tractament escultòric de les figures dels relleus. Al revers, les figures de les tres santes verges i dels tres reis d'Orient, l'escena de la Dormició de Maria i de la pujada del cos i l'ànima al cel, la Presentació, la Pentecosta, l'Anunciació i les figures dels benefactors, es mantenen dins de les reduïdes composicions de caràcter linear, i, per contraposició, les figures més grosses, els àngels músics, els àngels amb corones i la imatge de sant Mateu són, igual que a l'anvers, més corpòries. Sant Mateu, per exemple, tradueix amb lleugeres variants el model de l'evangelista de la flor de lis superior.

En un sentit hipotètic, creiem que aquests esmalts de factura quelcom més volumètrica podrien estar en relació amb els models de les imatges escultòriques

5. La creu de Pere Capellades consta com a desapareguda, i la relació s'ha establert a partir de les fotografies de l'any 1915 de l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona i de la publicació de A. Igual Úbeda, *El gremio de plateros (Ensayo de una historia de la platería valenciana)*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1956, làm. XIII-XIV.

principals, la qual cosa confirmaria, de nou, la utilització de models divalents. Les maneres escultòriques també podrien, en part, referir-se a uns mateixos orígens italianitzants, de molt probable origen català, vehiculats per València, Morella o Tortosa, però, de nou, en aquest camp de la microescultura en metall se'ns planteja més d'un interrogant, per desconeixement de la formació del mestre Bernés i per la desaparició de les obres, entre elles l'important conjunt dels dos retaules medievals de la Seu de València. Sabem, per referències de José Sanchis Sivera, que els documents més antics referents al segon d'ells són de l'any 1365, quan l'argenter Pere Bernés, qui ja havia treballat en altres retaules (església de Sant Martí de València, capella reial de Barcelona, altar major de la Seu de Girona...), cobrà diverses àpoques pels seus treballs. Els anys següents, entre 1366 i 1371, el mestre Bernés i Joan Diona, Nadal del Bosc i Joan Jordi, cobraven d'altres àpoques corresponents, segons sembla, a la realització de les històries de la Nativitat, de la Visitació, de l'Entrada a Jerusalem i de la Resurrecció. L'any 1370 sembla que l'obra ja era avançada, i el bisbe i el capítol pensaren d'iniciar la imatge de la Mare de Déu que devia col·locar-se en la seva fornícula.<sup>6</sup> De ben cert, si poguérem contemplar en aquesta obra les formes escultòrica i pictòriques dels mestres valencians, potser a partir d'aquest moment no tindriem tanta dificultat en captar les relacions entre el potent i creatiu centre de la ciutat de València i els altres tallers del Regne, així com la seva expansió vers els altres territoris de l'àmbit cultural català.

Atenint-nos a la realitat de l'anàlisi dels aspectes plàstics de la creu de Sant Mateu, les característiques de les seves figures principals, el Crucificat i la Mare de Déu, i les dels grups i les figures individualitzades dels braços de la creu, manifesten un sentit massís i corpori de les formes, perfilades amb recursos lineals molt propis de les arts sumptuàries del moment (orfebreria, alabastre i talla policromada). L'alternança dels ulls ametllats amb d'altres més rasgats, els cisellats de les barbes i dels cabells, la llargària de les mans i dels peus, la verticalitat de les figures, la disposició de les vestidures, en fi, tot el tractament, relaciona aquestes petites escultures amb les realitzacions de l'escola d'escultura catalana sorgida a l'entorn dels mestres Aloi, Jaume Cascalls i Bartomeu Rubió, dins de la segona meitat del segle XIV, i, més en concret, amb els tractaments i les composicions propis de l'escola de Lleida, sorgida entre els anys 1360 i 1370 a ressò de l'obra del retaule d'alabastre de l'altar major de la catedral. Tanmateix, part del repertori ornamental i la disposició arquitectònica de les formes de la magolla i de la canya mostren punts de contacte amb l'escola lleidatana. Molts dels fragments escultòrics de pedra conservats procedents de retaules i de creus de terme, de les traceries del púlpit de l'església i de la clau de volta de la sala del rellotge de la torre-campanar de Sant Mateu, estan dins de la mateixa seqüència, en evident connexió amb la porta de les Verges de l'església arxiprestal de Santa Maria de Morella, tan en les imatges

6. J. Sanchis Sivera, *La catedral de Valencia*, València, 1909, p. 162-167.

com en les traceries, ornaments vegetals i dossers. De nou, doncs, ens trobem, com en l'anàlisi pictòrica, amb una divalència de models, en aquest cas escultòrics<sup>7</sup>.

En referència als dossers, actualment tots sobre les figures del revers, creiem que cap d'ells pot correspondre's amb la cronologia de la realització de la creu. El seu sistema unitari de realització, de fosa, l'ensamblatge amb cargols i rosques, i un cert eclecticisme formal, no són propis del minuciós i diferenciat treball de l'orfebre medieval. Tots ells estan en consonància amb la reforma tècnica, i en part formal, de la magolla realitzada vers la segona meitat del segle XIX. En el cas concret dels situats sobre els evangelistes, per poder-los col·locar, les figures patiren un desplaçament en sentit vertical inferior que alterà notablement l'equilibri compositiu de la creu i la visió que aquesta ofereix vista des de l'anvers. Pel que pertoca al dosser central, ara al revers sobre la Mare de Déu, abans del desmuntatge total de la peça, a l'inici de l'actual restauració, estava situat just a la part contrària, en el braç superior de l'anvers de la creu, per damunt de la placa esmaltada del Sant Sopar, tapant tot el braç i projectant-se vers el centre del tetralòbul esmaltat. Al revers, la imatge de la Mare de Déu coronada i amb una gran aurèola de poca qualitat tapava la major part de l'escena de la Flagel·lació. Aquesta placa esmaltada no tenia res a veure amb el programa d'exaltació mariana que es desenvolupa al revers, i si, en canvi, faltava a la seqüència passional de l'anvers. A les creus de Xàtiva i d'Ontinyent, una escena molt semblant ocupa el braç superior de la creu entre el Sant Sopar i la simbologia de redempció. En desmuntar-se la creu es pogué comprovar amb èxit que la Flagel·lació provenia de l'anvers i la placa esmaltada de blau i el dosser eren del conjunt del revers, també modificat al segle XIX. El seu acoblament fou perfecte. La coherència formal i de contingut de l'anvers estava en completa harmonia amb la tradició iconogràfica valenciana.

Contràriament, situant-nos en el revers de la creu, la solució i situació no és tan fácil ni clara. Manca una escena cabdal, la Nativitat, introduïda per l'Anunciació i pressuposada per totes les altres escenes esmaltades de seqüència narrativa de la vida de Jesús i de la Mare de Déu, i sobren àngels amb músiques i corones sense un lligam explícit ni de forma ni de contingut. A l'escena superior de la Dormició de Maria i l'arribada al Cel del seu cos i ànima, on l'espera el seu fill en companyia

7. Arturo Zaragozá Catalán a "La arquitectura gótica del Maestrazgo en tiempos del Papa Luna" (*Ars Longa*, 5, València, 1994, p. 104-106) intueix la relació existent entre l'arquitectura i l'orfebreria, i fa menció de la possibilitat de models divalents amb ambdues tècniques.

D'entre tots els retaules lleidatans, coneguts a partir de l'obra d'Agustí Duran i Sanpere (*Els retaules de pedra II*, col. *Monumenta Cataloniae*, Barcelona, Ed. Alpha, 1932) els corresponents a santa Úrsula, santa Llúcia i sant Llorenç de l'església de Sant Llorenç de Lleida, el de Castelló de Farfanya, el d'Albesa i el d'Alòs de Balaguer, entre altres, són els que mostren més concomitànies ornamentals i figuratives amb la creu d'orfebreria de Sant Mateu.

Amb posterioritat a la realització d'aquesta memòria s'ha de tenir present les aportacions de l'exposició "La Memòria Daurada, obradors de Morella s. XIII-XVI", Morella 2003.

d'un àngel portador de corona, a punt per coronar-la, tot a la flor de lis superior, poguérem observar, en desmutar la creu, que en el revers de la placa s'hi pot veure, encara avui, una Nativitat en dibuix burinat molt paral·lela al model que a la creu de Xàtiva ocupa el tetralòbul del braç dret del revers, i també relacionada amb l'escena homònima de la porta gòtica de l'església de Sant Mateu, en aquest cas treballada en relleu. Això ens féu pensar en la possibilitat de la presència d'aquest model en una altra placa esmaltada del revers de la creu, pertanyent a l'etapa original, i potser ubicada en el braç superior de la creu en contraposició a l'Anunciació del braç inferior, perduda o malmesa abans de la restauració del segle XIX. Seria fins i tot possible que els esmalts angèlics, ja analitzats formalment, procedissin de la restauració del segle XIX, tenint sempre una bona informació i interpretació d'uns models gòtics referencials.

Per complicar encara més la situació, les imatges dels àngels dels abraços transversals no semblen correspondre's amb les originals, les quals haurien de tenir unes proporcions si més no paral·leles a les de les figures de Dimes i Gestes de l'anvers, i adaptar-se com aquestes a les dimensions de les plaques d'esmalt, on els soldats són més petits i llunyans que les figures dels lladres, i no justament l'aspecte invers del revers, on els àngels de mig cos són més grans que les figures de cos sencer. Fins i tot caldria, en comparació amb les altres figures de petits àngels de la magolla, pensar en la seva pertinença a la restauració del segle XIX. A la fitxa tècnica hem fet menció d'unes marques en forma de O, majúscula, en lletra anglesa del segle XIX, a la cara interna de les flors de lis i a les plaques d'esmalts dels braços de la creu que presenten motius escultòrics aplicats, les figures de Dimes i Gestes i els àngels, a l'anvers i al revers respectivament. Aquestes imatges, de fosa, tenen un tractament formal molt diferent si les comparem amb les altres escultures de la creu, repussades, i amb les corresponents de les creus de Linares de Mora i de Vic, també de la mateixa tècnica i aplicades damunt l'esmalt amb petits clauets muntats per damunt d'un voraviu d'argent que marca el contorn. Per les seves formes i faccions els lladres lligats al pal degueren tenir un model molt proper, potser els originals malmesos, però els àngels tingueren per model una imatge petita, procedent probablement de la primera ornamentació de la canya. La ja citada creu de Linares mostra una canya molt semblant a la de Sant Mateu, i encara manté, a la part de dalt, una figureta d'àngel posada amb un filament d'argent daurat corresponent a la seva ornamentació original.<sup>8</sup>

8. En donar-se la coincidència de la presència de les lletres, O, just en les parts del revers que acaben de comentar, aquestes podrien referir-se a un símbol dels responsables de la restauració del segle XIX, potser "Orrico", ja que en les plaques esmaltades de les creueries es constata que foren netejades per un operari d'aquest nom. Desconeix en aquest moment el paper que els "Orrico" tingueren a València en el segle XIX, però, de ben cert, es degué tractar d'un taller important d'orfebreria. D. Antonio Piró, l'orfèbre-restaurador de la creu de Sant Mateu, ha comentat que en alguns treballs de restauració realitzats al seu taller també ha trobat constància de la seva presència.

Seguint al revers de la creu, els àngels originaris degueren tenir de ben cert un tractament similar a les figures de la Mare de Déu i dels evangelistes. Ocuparien una situació intermitja, les dimensions serien més grosses, tal com indiquen les marques dels tetràlobuls esmaltats, i les ales estarien dotades d'un volum propi a la manera dels símbols evangèlics de la creu de Vic. La seva fisonomia podria ser molt semblant a la dels àngels adoradors de la custòdia de la vila de Traiguera, obra realitzada l'any 1415 per l'argenter Joan Olzina de Sant Mateu<sup>9</sup>, on en les fornícules laterals del gablet que corona el vericle també podem observar un magnífic repertori escultòric d'àngels músics. Així, la visió central del revers de la creu oferia la Mare de Déu amb el Nen, coronada i acompanyada per àngels músics, en un ambient molt celestial, paral·lel a la composició iconogràfica, no formal, de la portada dels apòstols de la Seu de València, i molt a prop de les pintures catalanes i valencianes de corrent italianitzant com la taula de la Verge amb l'Infant de Pere Serra, procedent de la Seu de Tortosa (c. 1390-1400, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya), o la taula del retaule de la Verge de Villahermosa, de l'últim quart del segle XIV, o la de la Mare de Déu de la Llet de Llorenç Saragossa, procedent de Torroella de Montgrí (c. 1363-1374, Barcelona, col. particular). Els dossers afegits i les distorsions artístiques comentades feren perdre, junt amb els poms afegits al segle XVII dels extrems de la flor de lis, l'esvelteza i les proporcions artístiques gòtiques de finals del segle XIV de la creu de Sant Mateu. Afortunadament, en la última restauració s'ha pogut prescindir dels remats dels braços de la creu. Les figures dels evangelistes, ara sota dossers i desplaçats, degueren portar un nimbe, on amb molta probabilitat hagués pogut mostrar-se el punxó de l'obrador de Sant Mateu.<sup>10</sup>

La transició entre la creu pròpiament dita i la magolla s'estableix a partir d'una perllongació del braç inferior de la creu, anomenada tija de penetració, que presenta dues parts. La primera és visible a l'exterior i està ornada amb dos cossos enllaçats de traceries florals tetrabolades, i la segona constitueix l'ensamblatge intern entre la creu i la magolla. El cos de traceries, molt semblant al de la creu de Linares de Mora, mostra en l'actualitat un teixit de seda valenciana damasquina de color grana, però és molt possible que, originàriament, una placa esmaltada de color verd maragda o blau simulés un vitrall.

La magolla, dins de la tipologia de cimbori arquitectònic, muntada damunt d'una ànima de fusta original, i restaurada un parell de vegades, constitueix una arquitectura apparent, organitzada a partir de dos cossos octogonals superposats en degradació, que mostra una estructura arquitectònica de finestrals gòtics separats per

9. BETÍ, op. cit. (nota n. 2), p. 43-45.

10. La presència d'un punxó en una peça d'orfebreria dóna tan sols testimoní d'haver passat per un control de garantia municipal referent a la qualitat del metall emprat. Amb freqüència, quan no hi ha una situació de compra i venda, i es coneixen els promotores i els autors de l'obra, no apareix a les peces en qüestió cap punxó de població.

contraforts amb pinacles, que allotgen, en els dos registres, figures en fosa de l'apostolat, pertanyents al primer terç del segle XVII o bé procedents d'una repristinació del segle XIX. En el registre inferior, els finestrals centrals, que coincideixen amb l'anvers i el revers de la creu, apareixen rematats per uns desenvolupats dossers, o xambranes, que es projecten fins al nivell superior i acullen, a manera de fornícules, les imatges d'uns àngels alats iguals als dels braços de la creu, els quals, segons el nostre parer, molt bé podrien correspondre a una restauració del segle XIX. Els dossers mostren tres traceries circulars amb flors tetalobulades, al mig, i de quatre pètals a les cares dels gablets, muntades damunt d'un cos de petites traceries, molt allargassades, que marquen la transició vers un altre cos de motllures que dóna suport a una piràmide calada, de tres cares amb traceres quadrangulars, que es projecta damunt l'esmalta del finestral del registre superior. Als finestrals laterals l'estructura ornamental es conforma en gablets apuntats en traceries trilobades ornats en les motllures laterals per fulletes de la mateixa traça, i en l'angle superior un floró vegetal a manera de palmeta degué substituir en la restauració del segle XVII al motiu original, de ben cert també vegetal. En l'octògon superior, més petit, es mantenen amb lleugeres variants les mateixes tendències ornamentals. Tots els fons dels finestrals estan decorats actualment, amb plaques d'esmalta de color blau transparent sobre fons reticulat, d'acord amb la uniformitat cromàtica que presentava la magolla, però durant els treballs de neteja s'han pogut observar restes primitives, molt amagades, d'esmalta verd maragda, en la torre superior, la qual cosa ens fa pensar en una combinació de fons esmaltaus verds i blaus molt característica de l'orfebreria valenciana medieval.

En conjunt, la magolla de la creu processional de Sant Mateu es troba dins de la tradició comuna de les creus valencianes i catalanes citades anteriorment, amb excepció de la creu de la parròquia mallorquina de Porreres, però, si les comparem, la de Sant Mateu té una composició de formes arquitectòniques més compactes, més quadrades, més d'acord amb les estructures dels cimboris catalans dels segles XIII i XIV que culminaren, evidentment, amb el de la catedral de València, i porta afegides, creiem que posteriorment, les imatges de l'apostolat. Les composicions de les traceries arquitectòniques, pinacles i dossers, són quelcom diferents de les mostres catalanes, morellanes i valencianes, i tenen molts punts d'afinitat amb els components ornamentals de caire arquitectònic dels retaules d'alabastre i de pedra de l'anomenada "Escola de Lleida", així com de les portades de l'església arxiprestal de Morella i dels capitells de les desaparegudes creus de terme de Sant Mateu, totes elles obres, en conjunt, dins de la seqüència de la mencionada escola.<sup>11</sup>

Tenint present tot aquest bagatge de concomitànies mencionades, el paral·lel més directe del cimbori de la creu dels Comí s'hauria d'anar a cercar, malgrat ser

11. Aquest comentari no es fa extensiu a la fixació d'una cronologia radicalment medieval. S'ha de tenir present la repristinació tècnica i quelcom formal de la restauració del segle XIX.

quelcom posterior en cronologia, en el suport arquitectònic en forma de torre de la custòdia de la vila de Traiguera, realitzada l'any 1415 per Joan Olzina, argenter de Sant Mateu, donant-se, a més, la circumstància de mostrar-nos el punxó /SM.../ de la població.<sup>12</sup> Les proporcions, les estructures, i l'ornamentació són molt paral·leles, i encara ho serien més sense la forta reforma estructural que degué patir la magolla de la creu entre la restauració del segle XVII i la del segle XIX.

La torre de Traiguera manté pràcticament intacte, o més ben dit visible, el sistema d'encaix i muntatge medieval de les diferents peces ornamentals i constitutives. Entre els dos cossos hexagonals existeix una harmonia compositiva que els integra sense anular cap de les seves parts individualitzades. Els finestrals superiors mostren una gran semblança amb els de la creu de Sant Mateu, però en la custòdia de Traiguera aquests porten mainell i els elements de fosa, contraforts, pinacles i cresteries, estan individualitzats tècnicament, són més lleugers i delicats, i no sobrepassen en alçada l'estructura dels finestrals. A Sant Mateu, tots els elements formen un cos únic de fosa, s'han suprimit els mainells i l'aplicació de cresteries vegetals en els límits inferior i superior, i els models dels contraforts i pinacles s'han reduït a la mínima expressió i són molt comprimits. Unes figures de fosa que nosaltres, per la seva forma, definim del segle XVII, però que igual podrien ser un "revival" del segle XIX, ocupen forçadament el lloc dels mainells i el seu acoblament amb el cos inferior és per penetració i sistema de rosques i cargols. A més, la seva forma i perfil es mostra totalment anul·lada per la projecció dels pinacles i les voluminoses xambranes del cos inferior. Per a l'anàlisi comparativa dels dos cossos inferiors podríem repetir exactament el mateix i afegir que les xambranes, a Traiguera, són de perfil mixtilini molt poc acusat, i es fixen al cos inferior per un sistema de penetració de pestanyes i petits filaments cilíndrics, suposem plegats en calent. Presideix el punt central de l'anvers una imatge de Crist en majestat i, al revers, la Mare de Déu dempeus amb figures de sants i santes als costats, totes elles de fosa d'època gòtica. Creiem, hipotèticament, que el cos inferior de la magolla de Sant Mateu podria haver estat molt similar al de Traiguera, i que tota l'estructura actual prové de la restauració del segle XIX.

Referint-nos a la canya, aquesta es troba dins de la mateixa tradició valenciana de les creus de Xàtiva i Ontinyent, consistent en tres nivells de finestrals de disposició cilíndrica, formant un hexàgon molt poc marcat de petites finestres apuntades amb uns gablets molt estrets i coronats per florons, destacats damunt d'un fons d'esmalts transparents, o d'un cos de fusta pintada, i separats per petits contraforts i pinacles. També aquí, els que es corresponen amb l'anvers i el revers de la creu mostren uns dossers destacats d'estructura gòtica i xapitell calat pseudomanierista en cadascun dels tres registres, que anulen l'estructura cilíndri-

12. Un estudi previ a la presentació d'una oferta de restauració a la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana ens permeté, en desmuntar-la parcialment, descobrir aquest punxó de població.

ca de la disposició primitiva, igual que succeeix a la magolla i a la creu. Al nivell inferior, en les parts corresponents a l'anvers i el revers de la creu, unes figuretes de fosa de la Immaculada i de sant Vicenç Ferrer centralitzen l'impuls ascensional dels dossers de tota la canya. Aquests sants, de la mateixa manera que els apòstols de la magolla, o bé formaren part de la reforma del segle XVII, o bé foren repristinats al segle XIX. Tot el muntatge de les motllures i de l'acoblament entre la magolla i la canya sembla correspondre's amb la forma i el tractament propis del segle XIX, sempre tenint present la reestructuració formal del segle XVII, quan s'afegiren uns poms manieristes als braços superior i laterals de la creu, es retocaren les motllures de les plaques rectangulars de les creueres, amb palmetes i tornapuntes laterals, i es reformaren l'aurèola i la corona de la Mare de Déu del revers. En origen, fora probable que aquest cos inferior de suport, la canya, podria haver estat dedicat a representar imatges de petits àngels custodis o oferents, similars als que, avui, es troben en els braços de la creu i en els dossers centrals de la magolla, o bé podria tractar-se, simplement, d'una estructura de finestrals sobre fons d'esmalt blau.

Després del que acabem d'exposar, ens és difícil plantejar-nos el contingut específic del conjunt del suport de la creu processional de Sant Mateu, o sigui de la magolla, la canya i el bastó, corresponent a l'etapa creativa del finals del segle XIV. Fins i tot, en un inici, ens plantejarem que el petit cos esfèric comprimit, de dos quarts d'esfera acoblats, on es llegeix la inscripció del promotor i l'any de la realització, podria haver actuat de magolla entre la creu i el bastó, i que poc temps després, dins de la segona dècada del segle XV, aproximadament, es realitzaria el conjunt del cimbori i de la canya, sempre basant-nos en les possibles analogies existents amb la mencionada custòdia de Traiguera. Cal dir que la ubicació actual del cos esfèric al final del bastó, i la manera com està ensamblat, no és tampoc molt unitària amb el conjunt, però ens manquen altres elements d'anàlisi i comparació per poder determinar amb més precisió aquestes variants cronològiques i de factura. Les creus morellanes i catalanes, sempre entre les conservades, no introduceixen la magolla arquitectònica fins la meitat de la segona dècada del segle XV, les primeres, i entre els anys vint i trenta, les segones, utilitzant fins aquell moment el recurs de les formes esfèriques acoblades amb la introducció d'elements figurats esmaltats o cisellats en el punt d'unió de les dues parts.

A manera de conclusió, després de l'anàlisi de les diferents parts constitutives de la creu processional major de l'església arxiprestal de Sant Mateu, tan en l'aspecte formal com tècnic, i d'intentar establir la relació conjunta i parcial entre elles, direm que s'ha pogut observar els testimonis físics d'una primera etapa de realització creativa a l'entorn de 1397, i de dues restauracions que afegiren o alteraren els elements de la primera disposició. Referint-nos a la primera d'elles, a la llum dels testimonis i de les notícies comentades per Manuel Betí i Bonfill<sup>13</sup>, la

13. BETÍ, op. cit. (nota n. 2), p. 35.

situariem després de la disposició de 23 d'abril de 1630 del Llibre de Visites de l'Arxiu Eclesiàstic de Sant Mateu, quan el bisbe de Tortosa, Justino Antolínez de Burgos, disposà, tot veient el mal estat de conservació de la creu, "...adoben... la creu grant y claven les peces soltes...". La segona, corresponent a la segona meitat del segle XIX, aniria referenciada aproximadament per les inscripcions situades al revers de les plaques d'esmalt, ja mencionades, una del 1857 i l'altra del 1884, i per les marques en O, en lletra anglesa, que apareixen a la cara interna de les reformes de muntatge de les figures dels braços de la creu.

**LA RESTAURACIÓ: "... adoben... la creu grant y claven les peces soltes..."**  
 (Llibre de Visites A.E.S.M., 23 d'abril de 1630)

#### Estat de conservació

La creu dels "Comí", abans de la restauració finalitzada l'any 1999, presentava una conservació molt deficient fruit de l'ús i de l'inevitable pas del temps. En unes visites prèvies a la presentació d'una oferta per a la seva restauració, a la Direcció Territorial de Castelló de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, realitzades dins del mes d'octubre de l'any 1996, i del mes de gener del 1997, constatarem la immediata necessitat d'una intervenció que aturés el procés de degradació d'aquesta important obra d'art de l'orfebreria medieval valenciana.<sup>14</sup>

En la oferta de restauració presentada el dia 25 de febrer del 1997 s'explicà detalladament les parts que hi mancaven per trencadura o per pèrdua, i es feren realitzar per un dibuixant uns gràfics referencials que foren objecte d'una exposició en les jornades culturals de Sant Mateu el desembre del mateix any. Les parts que hi mancaven pertanyents a la plàstica escultòrica eren les següents:

Fulles de la fronda lateral a l'anvers, al revers i a la part inferior de la tija.

*Creu: Anvers:* Grup escultòric de la Resurrecció al braç superior: la banderola de la vara que porta Crist a la mà, la llança del soldat situat darrera del sepulcre a l'esquerra de Crist, i l'espasa i la llança circular del soldat adormit a primer terme davant del sepulcre, apareixen trencades. Grup escultòric de la Baixada als inferns, al braç inferior: totes les banyes de les figures malèfiques apareixen total o parcialment trencades, així

14. En aquesta visita m'acompanyaren en Josep Lluís Gil i Cabrera, els germans Piró, orfebres, una becària de la Universitat de Barcelona i un fotògraf professional. S'aixecà acta i es realitzà un reportatge fotogràfic de la situació de la creu.

com la banderola de la vara que Crist subjecta a la mà. Grup escultòric de les Maries, al braç dret de la creu: les llances planes que sustenen els dos soldats de l'esquerra del grup apareixen trencades. Grup escultòric de sant Joan, en el braç esquerre de la creu: la llança circular del soldat de l'esquerra, la llança plana del soldat de la dreta, i la llança circular del soldat que es troba a continuació, apareixen trencades.

*Creu: Revers:* els àngels escultòrics que es troben en els tetralòbuls dels braços laterals presenten la pèrdua d'un dels seus braços, concretament els que es corresponen al costat interior de la creu.

*Canya:* nivell inferior hi manca una xambrana.

A la magolla i al bastó no es detectaren carències manifestes.

També es realitzà, a continuació, un diagnòstic provisional que restava obert fins al desmuntatge total de la peça i l'establiment definitiu d'uns criteris de restauració. En aquest, es detectà una pèrdua parcial de l'esmalta i un reompliment amb pintura a l'oli blava a les plaques esmaltades de les creueres, dels tetralòbuls, dels braços i de les plaques de l'arbre de la creu. S'observà que tots els elements de subjecció eren de llautó, i que el pom del braç superior apareixia lleugerament aixafat. Referent a les escultures, a l'anvers, la cama i el peu del Crist crucificat apareixien lleugerament fracturats, mancava la fulla de l'espasa del soldat adormit de l'escena de la Resurrecció del braç principal, el rostre de la figura de la Mare de Déu en el braç dret de la creu apareixia enfonsat, així com el de sant Joan en el braç esquerre. Al revers, el cap de l'evangelista situat en el braç superior havia estat enfonsat i esberlat, i tots quatre evangelistes es trobaven desplaçats del centre de les flors de lis, degut a l'afegit posterior de les xambranes. Els àngels del braços laterals presentaven les ales apparentment col·locades en forma invertida.

La magolla i la canya mostraven, en general, un bon estat de tots els seus elements, a part de la manca de neteja, i únicament a la canya mancava una part de la motllura en el nivell superior i una xambrana en el nivell inferior. El bastó mostrava cert desgast en els anells intermedis entre els canons i trencadures a la part inferior, degut al contacte continuat amb el terra.

### Projecte d'intervenció i criteris de restauració

Acceptada l'oferta de restauració, i traslladada la creu de Sant Mateu a l'obrador dels fills d'Antonio Piró, a València, establirem com a criteri general un màxim respecte per l'etapa creativa de la creu dels "Comí", la del 1397, amb les limitacions imposades pels efectes irreversibles de les restauracions dels segles XVII i XIX, prevalent en tot moment la seva correcta lectura estètica i iconogràfica, sense

concessions a la invenció, però incloent-hi aquelles solucions tècniques actuals que garantiren una fermesa i conservació adients.

La nostra pretensió fou recuperar la disposició i el perfil de la creu corresponent a finals del segle XIV, en la qual l'esmalteria i la figuració escultòrica conformaren un contingut específic molt complet de Redempció i Salvació, a l'anvers, i de glorificació mariana al revers, tan un com l'altre molt característics de l'orfebreria valenciana de finals del segle XIV i del primer quart del segle XV.

Després del desmuntatge de la creu poguérem observar i estudiar detingudament els efectes de la restauració del segle XVII, ca. 1630, que fou més de neteja i d'adobar i clavar les peces soltes,<sup>15</sup> amb la incorporació d'alguns detalls ornamentals més dins de la moda del moment, com els poms manieristes dels braços de la creu, les tornapuntes de les creueres de l'anvers i del revers, i les palmetes que coronen els angles i remats de les traceries, junt amb la incorporació d'algunes figures a la magolla i la canya, que amb tota probabilitat foren repristinades en la restauració del segle XIX.

La restauració de la segona meitat del segle XIX degué ser molt més complexa i profunda, fins al punt d'alterar, possiblement, alguns aspectes del contingut de la creu ja exposats en l'apartat anterior, sobre estructura, forma i contingut, i recompondre totalment la seva estructura tècnica.

L'armadura de ferro a la part interior de la creu, en el centre de la fusta que conforma l'ànima, opinem que fou incorporada en aquest moment per aguantar el pes i les pressions de les reformes estructurals i plàstiques. Sobre les planxes reticulades laterals que voregen el perfil intern de la creu s'acoblaren, per damunt, les plaques que conformen els braços de l'anvers i del revers. El sistema emprat consistí en incorporar unes planxetes rectangulars alternades, que per una banda foren soldades a les cares internes de les plaques, i per l'altra es cargolaren a la fusta per mitjà de dos cargols.

En els conjunts escultòrics, treballats en repussat i després clavats a la creu per uns voravius, es procedí a placar-los pel revers, on apareix la marca O, en lletra anglesa, per col·locar cargols i fixar-los, així, al cos intern de la creu, originant un desplaçament en sentit vertical inferior de les figures de les flors de lis, augmentat encara més per possibilitar, a la cara del revers, la inclusió d'uns dossers damunt de les imatges dels evangelistes. També es coronà la imatge de la Mare de Déu amb una xambrana, en harmonia amb les que s'incorporaren als fronts de la magolla i de la canya,<sup>16</sup> y per oferir externament una imatge a la manera de la composició

15. Segons consta en les notícies facilitades per Manuel Betx i Bonfill, ja citades en l'apartat anterior d'estructura, forma i contingut.

16. Aquesta apreciació no exclou la possibilitat d'una primera xambrana, o dossier, corresponent a l'etapa creativa, tal i com apareix damunt del sant titular del revers de la creu de la Seu de Vic, però en aquest cas dins de les formes de l'obrador de Sant Mateu.

medieval de les flors de lis, un cop variat el sistema de subjecció de les figures, es muntaren, internament, unes pròtesis integrades per sistema de rosca, a base de fragments de pètals de flor esmaltats de blau, que donaven l'aparença, un cop muntades, de formar un cos únic amb el conjunt. En aquests nous punts de juntura també apareixen quasi sempre les O en lletra anglesa. És molt probable que en aquesta etapa, o uns anys després, les llacunes ocasionades per la pèrdua de l'esmalt fossin reomplertes amb pintura a l'oli de color blau.

Respecte a la magolla i a la canya, totes les traceries, pinacles i demés ornamentacions de caire arquitectònic que mancaven o bé estaven malmeses degueren fer-se de nou, unificades les diferents parts constitutives per un sistema de fosa, i després es cargolaren al cos principal. El mateix degué fer-se amb les figuretes de fosa de la magolla i de la canya. Suposem que els fons blaus d'esmalt que encara restaven abans de l'actual restauració provenen, també, del segle XIX. Tanmateix, tots el sistemes de muntatge entre creu, magolla, canya i bastó, foren reformats al segle XIX.

Totes aquestes particularitats tècniques afegides, que no podien captar-se abans del desmuntatge total, ens feren variar el propòsit inicial de recuperar l'estruatura de l'etapa creativa de la creu, car no podíem prescindir dels dossers i de les reformes tècniques de les flors de lis sense carregar-nos tota la composició de l'aparença medieval del segle XIX. No formava part de les nostres intencions realitzar un altre "revival" a finals del segle XX, i decidirem respectar l'estruatura gòtica del segle XIX i recuperar la visió del perfil medieval de la creu de finals dels segle XIV, prescindint dels poms manieristes dels extrems que alteraven les proporcions totals de totes les seves parts medievals, fossin del segle XIV o del segle XIX. Respecte a les figures dels àngels dels braços del revers de la creu i dels fronts principals, sota dossers, de la magolla, que no sabem si en origen eren àngels oferents, músics o custodis, hem optat per incloure entre les mans uns filacteris, nous, respectuosos amb el disseny general, car, tal com hem expressat anteriorment, pogué haver-hi en el segle XIX, al donar tanta rellevància a unes figures tan petites, una intenció simbòlica relacionada amb l'evangelista Mateu. En els fons d'esmalt blau dels finestrals de la magolla, molt malmesos, i en els fons pintats de la canya, hem optat per posar-hi esmalts nous.

En el camp concret de la restauració de les plaques esmaltades, la problemàtica sorgida a l'entorn de l'establiment d'uns criteris que no adulteressin l'essència artística del seu moment creatiu ens ha decantat vers una opció de neteja profunda i respectuosa que no actués sobre els treballs de cisell i burí ni ataqués les fissures de les restes d'esmalt conservat. A fi que les composicions de les escenes representades pogueren diferenciar-se i llegir-se amb facilitat, s'ha optat per esmaltar amb

esmalt fred tan sols els fons, abans blaus, de les plaques i mantenir la resta tal i com s'havia conservat fins ara.<sup>17</sup>

Especificades totes aquestes premisses, les indicacions tècniques de la intervenció foren les següents:

- Neteja de l'argent:* Una vegada eliminats els cossos estranys es netejaran per mitjà de la tècnica de la recuita, blanquejant amb una dissolució de sulfúric al 15 % amb aigua i gratat metàl·lic.
- Soldadura:* Serà d'argent per mitjà de fusió a foc de 900°.
- Daurat:* D'or fi dissolt amb àcid (Galvà).
- Acabat de l'argent:* Brillant, aconseguit amb pedra d'àgata i aigua sabonosa.
- Consolidació de la fusta:* S'han d'eliminar tots els cossos estranys. S'ha de tractar contra les arnes i els corcs amb els productes específics.
- Elements afegits:* S'han d'eliminar els poms manieristes del segle XVII per tal de recuperar el perfil de finals del segle XIV, mantenir les xambranes del segle XIX i respectar els elements de la magolla i de la canya.
- Elements a afegir:* Les fulles de la fronda que s'han perdut, per analogia amb les que resten, els elements escultòrics trencats detallats anteriorment, els llibres dels evangelistes i els filacteris de les figures dels àngels. A la canya s'haurà de realitzar una nova xambrana per al nivell inferior, per analogia amb les que s'han conservat. A la imatge de la Mare de Déu s'afegirà una flor a la mà dreta, un lliri, per analogia amb les imatges escultòriques del moment, derivades de l'Escola de Lleida. Totes aquestes peces es marcaran degudament, tal i com acostuma a fer la Generalitat Valenciana (marca de l'orfèbre + acròstic + la referència en díigits de l'any de la restauració).
- Protecció final:* S'aplicarà una capa de laca microcel·lulosa al 50 %, aplicada per difusió a pressió.
- Creu*
- Suport:* El reforç del suport servirà tant per enfortir-lo com per a poder embridiar la figura del Crist, per mitjà de cargols de llautó de pas mètric de 1/8.
- Plaques de les creueres:* Cal eliminar la pintura a l'oli blava incorporada en el s. XIX i comprovar si els perfils negres del contorn de les figures i de les cares que es donen parcialment és pintura a l'oli i, en aquest cas, treure-la.

17. Finalitzada la restauració, s'ha procedit a realitzar un reportatge gràfic del procés, abans del muntatge i, després, un nou repertori de fotografies de la creu restaurada i muntada.

Les plaques s'esmaltaran exclusivament en les zones del fons superior amb esmalts blau en fred.

*Tetralòbuls:* Cal eliminar la pintura a l'oli blava incorporada en el s. XIX i comprovar si els perfils negres del contorn de les figures i de les cares que es donen parcialment és pintura a l'oli i, en aquest cas, treure-la. Les plaques també s'esmaltaran exclusivament en les zones del fons amb esmalts blau.

*Escultures:* Cal restaurar la cama i el peu del Crist crucificat, els rostres enfonsats anteriorment descrits, les vares, espases i llances citades. Cal resituar els quatre evangelistes en el centre de les flors de lis, substituir els llibres que aquells subjecten per filactèries i col·locar correctament les ales dels àngels dels braços laterals del revers. Cal eliminar l'aurèola i la corona de la Mare de Déu a la creuera del revers. La xambrana que actualment es troba sobre la figura escultòrica del Crist a la creuera de l'anvers, s'ha de situar sobre la figura escultòrica de la Mare de Déu a la creuera del revers. Es repassaran les figures i es netejaran.

*Plaques dels braços:* Cal eliminar la pintura a l'oli blava incorporada en el s. XIX i comprovar si els perfils negres del contorn de les figures i de les cares que es donen parcialment és pintura a l'oli i, en aquest cas, treure-la. Les plaques s'esmaltaran amb esmalts en fred.

*Plaques de l'arbre:* Cal eliminar la pintura a l'oli blava incorporada en el s. XIX i comprovar si els perfils negres del contorn de les figures i de les cares que es donen parcialment és pintura a l'oli i, en aquest cas, treure-la. Les plaques s'esmaltaran amb esmalts en fred. La placa rectangular esmaltada en blau que es troba al braç superior de l'anvers de la creu (tapada per la xambrana del Crist), s'ha de situar en el lloc que ocupa la placa rectangular esmaltada amb l'escena de Jesús lligat a la columna en el braç superior del revers de la creu, i viceversa.

*Cinta perimetral:* S'ha de restaurar la fractura que hi ha en la flor de lis del braç superior del revers de la creu.

*Elements de subjecció:* Els internos s'han de fer de llautó i els externs d'argent.

*Poms de remat:* S'han d'eliminar, per tal de recuperar el perfil original de finals del s. XIV.

#### Magolla

*Estructura interna:* Reforçar l'armadura interna de coure per l'acoblament de les noves plaques d'esmalts blau.

*Estructura externa:* S'aplicarà la mateixa revisió i acabat que s'ha assignat a la creu. Es completeran els atributs de l'apostolat. A l'interior es farà una peça metàl·lica de reforç i es deixarà a l'interior la peça original de fusta del segle XIV.

#### Canya

*Estructura interna:* S'ha de refer part de la motllura d'acoblament. Fer un dosser nou a imitació dels existents i col·locar a l'interior del fust un canó octogonal de coure esmaltat blau, per donar consistència a la peça i a tot el conjunt.

Bastó

S'han de restaurar els bonys i les parts desgastades dels anells intermedis dels canons i les trencadures de la part inferior. S'aplicarà el mateix acabat que s'haurà assignat a la creu, a la magolla i a la canya, i es revisarà l'estruccura interior.

Altrament, en la *Memòria de la Conservació i restauració de la Creu processional gòtica del tresor parroquial de l'església arxiprestal de Sant Mateu*, esmentada anteriorment, incorporarem, a manera d'apèndix, un informe tècnic de l'orfebre, esquemes il·lustratius de les deficiències de la creu i un dossier fotogràfic complet de la situació de l'obra abans i després de la intervenció.

NÚRIA DE DALMASES I BALAÑÀ  
UNIVERSITAT DE BARCELONA



Fig. 1. Creu de Sant Mateu. Abans de la restauració. Anvers.

Fig. 2. Creu de Sant Mateu. Abans de la restauració. Revers.

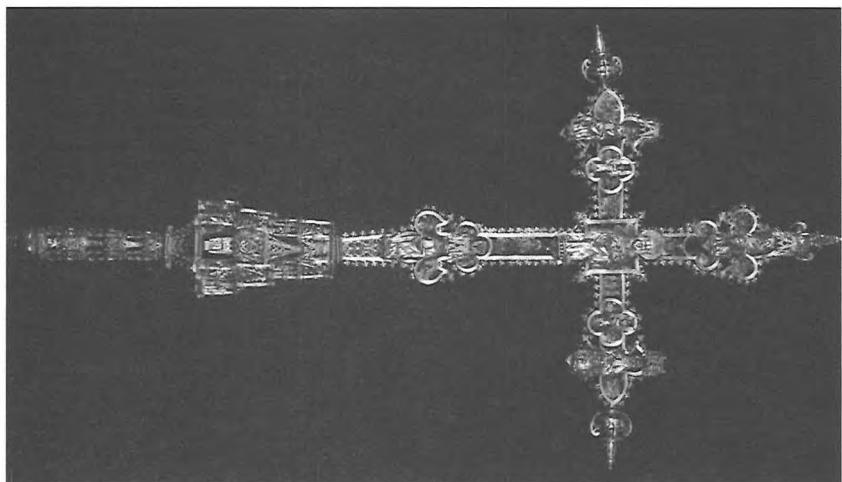
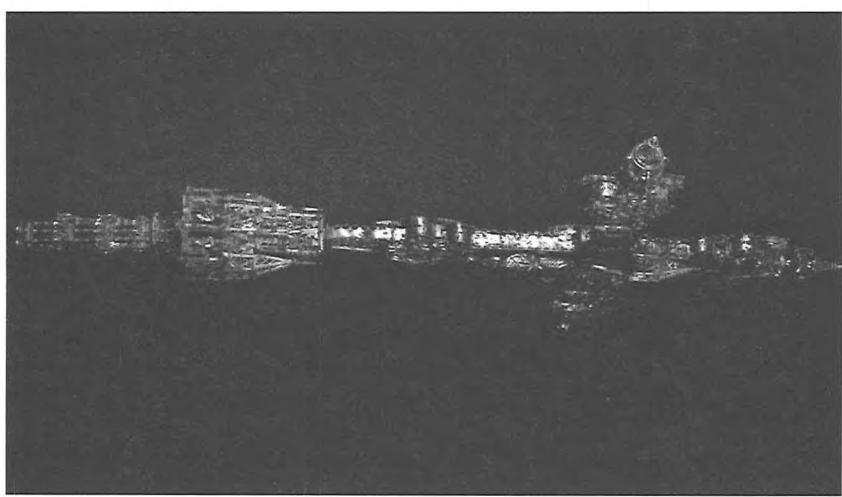


Fig. 3. Creu de Sant Mateu. Abans de la restauració. Visió lateral.



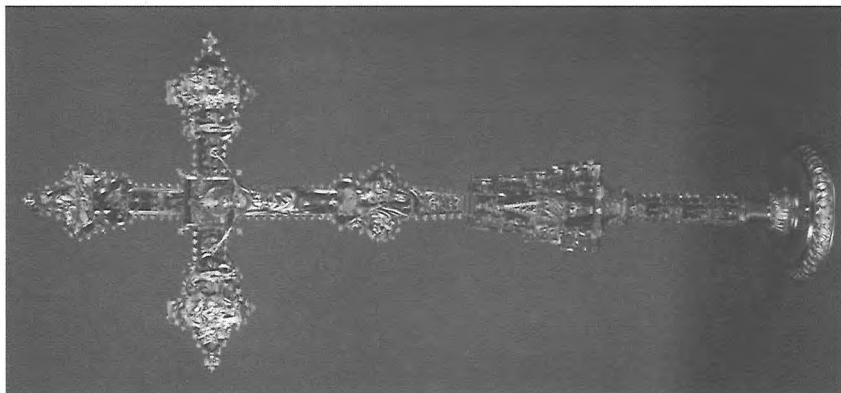


Fig. 4. Creu de Sant Mateu. Restaurada. Anvers.

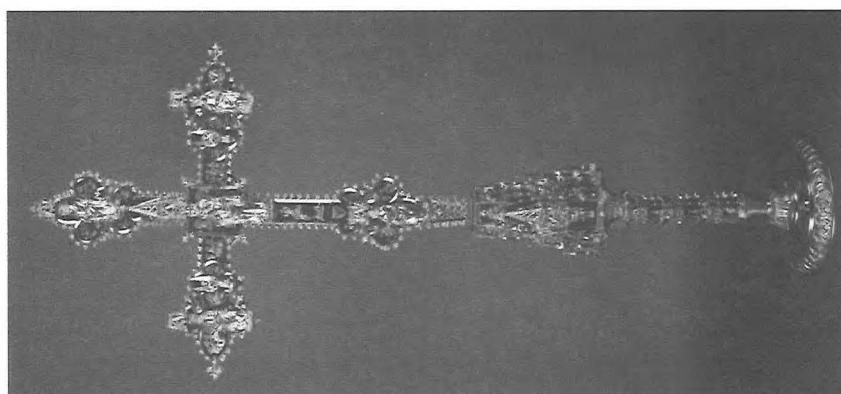


Fig. 5. Creu de Sant Mateu. Restaurada. Revers.

Fig. 6. Creu de Sant Mateu. Restaurada. Visió lateral.

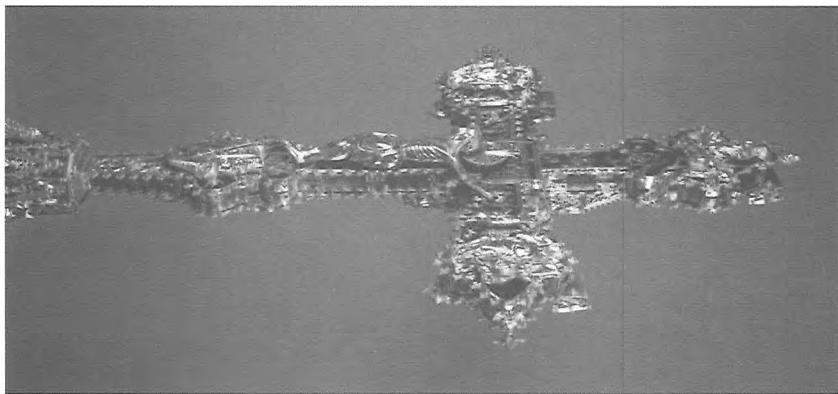
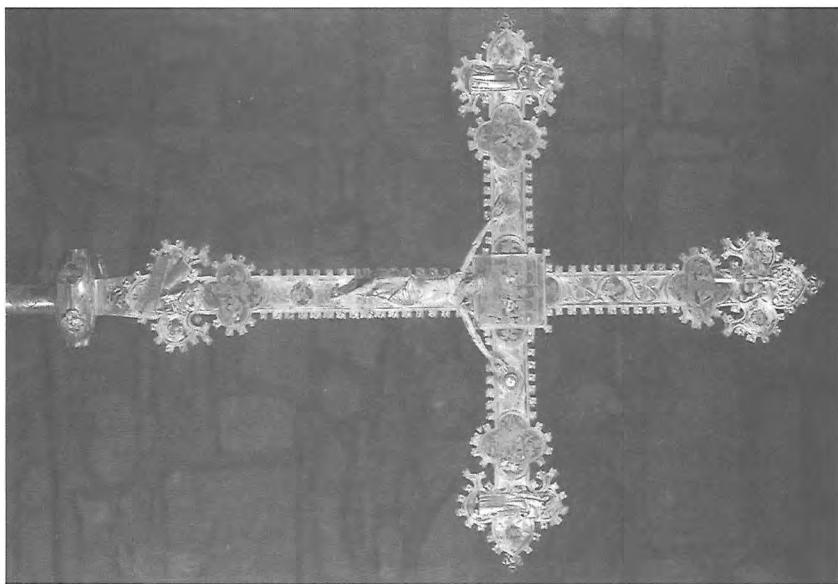


Fig. 7. Creu dels esmalts. Girona. Museu Capitular.



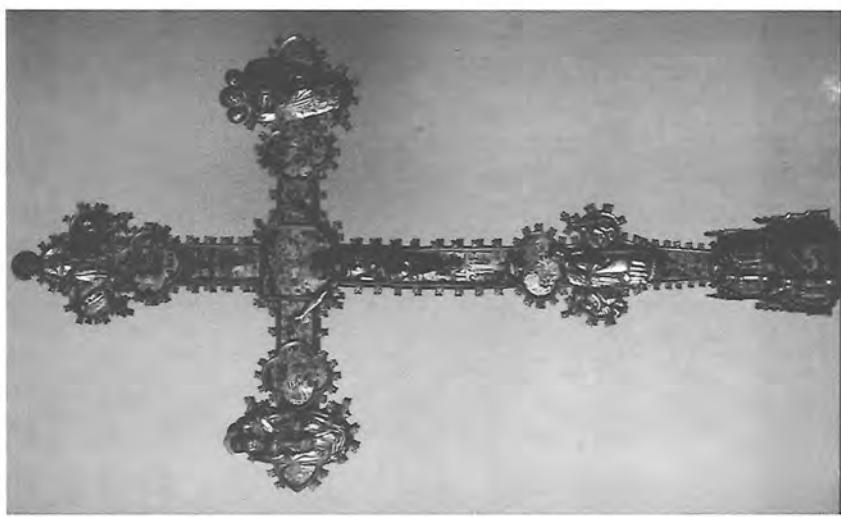


Fig. 8. Creu de la Col·legiata de Xàtiva.

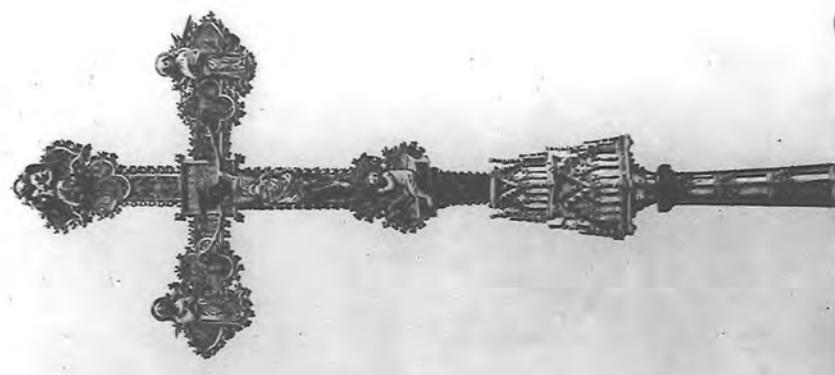


Fig. 9. Creu d'Ontinyent. Clixé C-11744. Arxiu Mas.

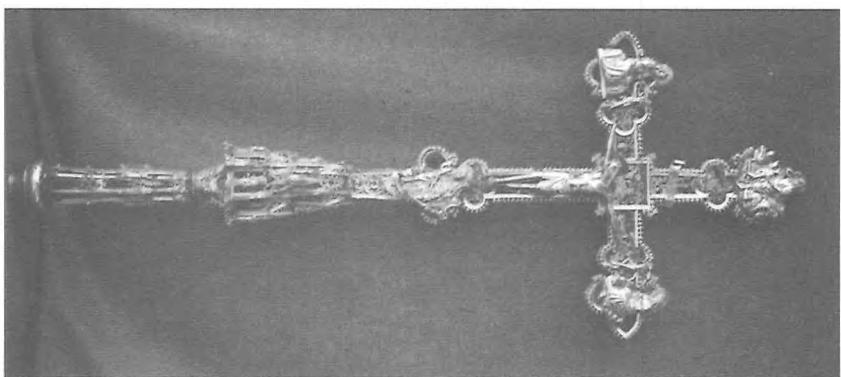


Fig. 10. Creu de Linares de Mora. Església parroquial.

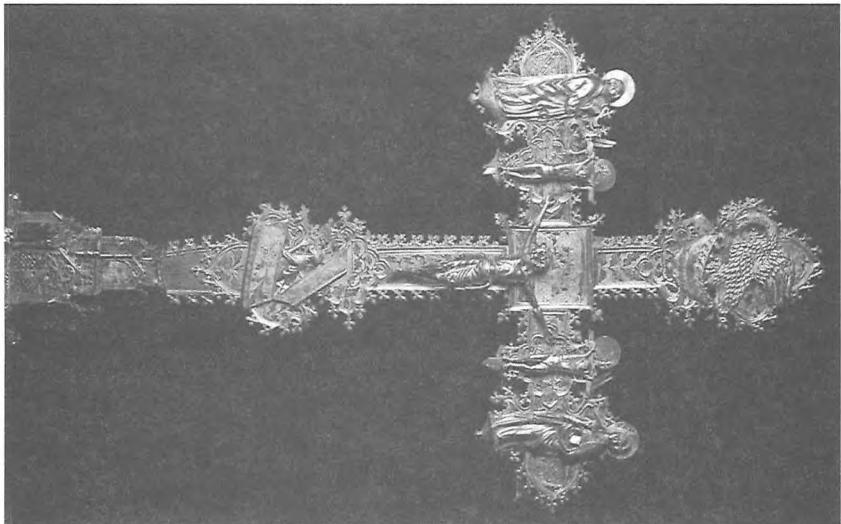


Fig. 11. Creu de la Seu de Vic.

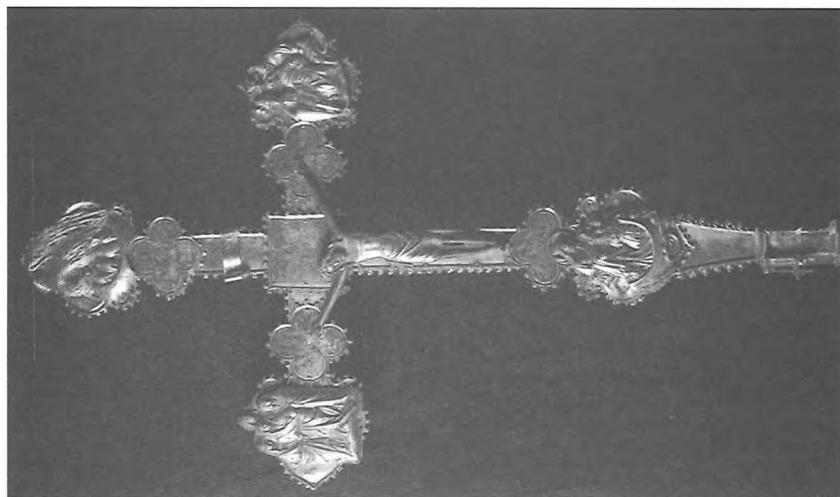


Fig. 12. Creu de Porteres. Església parroquial.

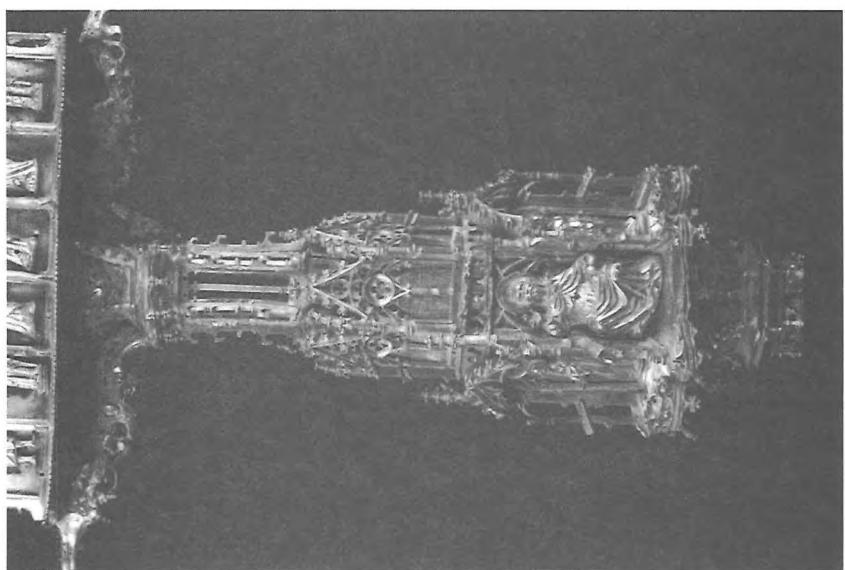


Fig. 13. Custodia de Traiguera. Detall. Suport en forma de torre.  
Església parroquial.





# BOLETIN

DE LA

SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CVLTURA

Tomo LXXIX • Enero-Junio 2003 • Cuad. I-II

## Les creus processionals majors de Vilafranca i Coratxar i la custòdia processional de Tronchón.

### Fortuna crítica

La «Exposición Retrospectiva de Arte» celebrada l'any 1908 a Saragossa suposà una fita important pel reconeixement públic i per la historiografia de l'orfebreria sortida dels tallers de Morella. S'hi varen presentar, entre d'altres, la custòdia de Cuevas de Cañart i la de Tronchón i ambdues peces foren descrites a l'edició del catàleg, per BERTAUX i per Josep GUDIOL, en un estudi que dedicaren a les peces d'orfebreria que s'hi varen exposar. Aquest mateix any de 1908, Manuel BETÍ BONFILL publicà *Los Santalinea. Orfebres de Morella*,<sup>1</sup> obra que va suposar un gran pas endavant per l'estudi de l'orfebreria morellana on posà l'accent en la nissaga dels Santalinea d'on sortiren els millors orfebres de Morella. Al procedir a la filiació de les obres d'aquesta família d'orfes, atribuí la custòdia de Tronchón a Bernat Santalinea per «la preocupación arquitectónica y la severidad majestuosa de las líneas». L'any 1928, amb motiu de la 1<sup>a</sup> Exposición Morellana de Arte,<sup>2</sup> es presentaren al públic pintures, miniatures, tapissos, teixits, escultures, ivoris, orfebreria i esmalts, peces, sortides dels obradors morellans. Dins l'apartat dedicat a l'orfebreria es mostraren, amb el nº 13, la creu de Coratxar i, amb el nº 20, la custòdia de Tronchón.

BERTAUX<sup>3</sup> feu anotar respecte de la peça de Tronchón que «es más esbelta y también más ligera»; GUDIOL<sup>4</sup> comparà els esmalts de la custòdia amb els de la creu de Linares de Mora i el seu peu amb el de la custòdia de Cuevas de Cañart. L'any 1929, després de l'exposició morellana, Milián BOIX,<sup>5</sup> emprengué la tasca d'inven-

1. BETÍ (1928), pp. 60-62 i 76-77.

2. Catàleg de la «1<sup>a</sup> Exposición Morellana de Arte», Morella, 1928, pp. 16-17.

3. BERTAUX, (1910), pp. 279-280 i foto n. 88.

4. GUDIOL (1908), pp. 103-149 (esp. pp. 111-112).

5. MILIÁN BOIX (1989) [1929], pp. 163-246.

tariar les peces que, arreu del territori de l'antiga diòcesis de Tortosa, s'hi trobaven, les va estudiar i les va donar a conèixer, en molts dels casos, va analitzar les obres i les va inserir dins les fases que ell va dissenyar, segons les seves característiques. Catalogà la creu de Coratxar dins el primer terç del segle XV formant part del grup primer pertanyent als Santalinea; la creu major de Vilafranca i la custòdia de Tronchón, ambdues peces, dins el taller morellà-valencià-ilerdà del segon terç del segle XV. Més tard, el mateix Milián Boix, l'any 1935, procedí a inventariar les peces de l'antiga diòcesi de Tortosa a l'*Inventari Monumental Dertusense*.<sup>6</sup> Sens dubte els seus treballs han estat una important aportació per l'estudi i coneixement dels tallers morellans d'orfebreria. L'any 1980 Cristina Esteras,<sup>7</sup> en el seu treball entorn a l'orfebreria de Teruel, dedicà un estudi a la custòdia de Tronchón situant la seva cronologia l'any 1418 en funció de l'erecció del nou temple de la vila i pel que fa a l'autoria, a més d'admetre la possibilitat de què el seu artífex fóra Bernat Santalinea, també manifestà «por qué no pudo hacerlo un Tomás Parets o Guillem Real –el joven?». La represa dels estudis al catàleg de l'exposició de *La Memòria daurada*, celebrada a Morella l'any 2003, ha suposat la darrera aportació per part de Dalmases<sup>8</sup>, que ha dibuixat cadascuna de les fases dels tallers d'orfebreria de Morella fins a romandre inactius i ha procedit a l'estudi dels orfebres assignant-les-hi, en el seu cas, les obres. Així, situà la custòdia de Tronchón dins la segona fase del taller, ca. 1416-1418, sortida de la mà, probablement, de Bernat Santalinea atès que, aquest orfebre, fou el que millor mostrà la seva capacitat d'innovació en el tractament de les traceries i pinacles i també per la seva habilitat en el cisellat dels models.

Nosaltres, en el present article estudiarem tres peces de l'orfebreria morellana que, per motius aliens a l'organització, no varen poder ser presentades a l'esmentada exposició de *La Memòria daurada*. Les peces, objecte del nostre treball, són: la creu processional major de Vilafranca, la creu processional major de Coratxar i la custòdia de Tronchón. Les tres obres formen part de les peces sortides de l'obrador de Morella, en l'època del seu gran esplendor, entre finals del segle XIV i el primer quart del segle XV.

### La creu processional major de Vilafranca.<sup>9</sup>

Segons un document del 10 de juliol de l'any 1415, sabem que Macià Guerau, sagristà, i la seva esposa donen a l'església de Santa Maria de Vilafranca:

6. MILIÁN BOIX (1933-35), s/p.

7. ESTERAS (1980), pp. 118-122.

8. DALMASES (2003), pp. 117-139 (esp. p. 134).

9. MILIÁN BOIX, (1935), s/p ;VV.AA. (1973), p. 84, n. 140; MONFERRER I GUARDIOLA (1986), pp. 88-89. Les mesures de la creu són: 93 x 44,5 cm.

Aquesta obra va ser exposada a «El siglo XV valenciano», Madrid, Palacio de Exposiciones del Retiro, octubre-diciembre de 1973.

«Primo fon atrobat de les dites joyes una creu gran d'argent ab sos esmals  
 Item una altra d'argent migancera  
 Item una altra de crestall  
 Item les relíquies ab son peu d'argent te les lo Rector  
 Item una costòdia d'argent ab sa creueta e una tacatoa e capceta d'argent  
 Item hun asencer ab sa naveta tot d'argent e colera d'argent  
 Item hun parell de canadelles d'argent ab so cofreret d'estany  
 Item hun reliquiari ab dos àngels d'argent ab ses ales IIII ales  
 Item IIII calcers de argent ab ses patenes...»<sup>10</sup>

Aquesta notícia ens posa de manifest la importància d'aquesta vila que lluïa, entre els seus objectes litúrgics, les tres creus requerides per a les capelles importants siguin reials, municipals o privades dins del marc històric de la Baixa Edat Mitjana, mostrava les relíquies amb vasos adients, tenia quatre calzes i una altra peça que, possiblement, es tractava del copó-custòdia.

Davant aquest document creiem factible que la referida creu es pugui corresponde amb la creu gran d'argent esmentada.

La creu en qüestió es una creu llatina d'argent en el seu color, sobredaurat, ciselat, repussat i amb elements de fosa, que presenta el tradicional perfil flordelisat amb expansions tetralobulades. La superfície dels braços està ornamentada per ramells de fulles de parra repussades, sobre fons matisat de petits cercles, amb llargues tiges que s'entrecreuen en el centre. Aquest tipus de nus es característic de la producció del taller morellà de finals del segle XIV com a fruit d'una síntesi de diferents influències ornamentals principalment catalanes i valencianes.

El seu perímetre està envoltat per una sanefa perlada i per una cresteria de petites fulletes trilobulades de fosa, habituals dins la segona meitat del segle XIV.

Aquestes característiques són comuns a d'altres obres sorgides de l'obrador morellà per la qual cosa pot considerar-se com un model característic de l'orfebreria morellana dins de les constants artístiques de l'orfebreria catalana i valenciana. Els exemples més evidents, entre d'altres, són la creu processional de la Todolella (ca. 1380), atribuïda al taller de Guillem Real alhora que constitueix el referent cronològic més antic dins de les peces conegudes d'aquest tipus d'ornamentació, i la creu processional major d'Ortells (ca. 1380-1400), avui dipositada a l'església arxiprestal de Morella, que constitueix un exemple molt fefaent al de la creu de Vilafranca. Tot això permet suposar que ja des de la segona meitat del segle XIV aquest fou un model habitual que es va repetint i que serà un model més o menys evolucionat segons les noves pautes que es mantindran al llarg del segle XV amb lleugeres modificacions, com per exemple, la creu processional major de Llucena

10. AHNM. Protocol de Luis de la Guerola, notari de Vilafranca, Arxiu notarial, 10 de juliol de 1415. Agrai'm a Elena Sánchez i Ferran Olucha aquesta notícia que publicà MONFERRER I GUARDIOLA (1986), doc. IV, pp. 116-117.

(ca. 1430) o la de Vallibona (ca. 1450). La mègola i la canya son afegits dins el segle XVI.

La figura del Crucificat presideix l'anvers de la creu, mort, barbat, amb el cap lleugerament inclinat cap a la dreta, clavat amb tres claus, de rotació interna, amb el *perizonium* llarg i recollit als costats, i mostrant el tors molt marcat amb profunes incisions que li donen un caire molt expressionista. Aquesta figura mostra un cert paral·lelisme amb la tradició miniaturista francesa de la meitat del segle XIV, un exemple de la qual n'és la Crucifixió, fulla miniada del Missal dit de Louis de Mâle de 1350. Falta la imatge del revers. L'estructura d'aquesta escultura coincideix amb la del Crucificat de la creu major d'Ortells.

La lectura iconogràfica és a l'anvers, a la creuera, Déu Pare entronitzat entre dos àngels, al braç superior el Pelicà alletant les seves cries, al dret la Verge, a l'esquerre sant Joan i a l'inferior Adam eixint del sepulcre. Al revers, al centre l'Epinà vorejada del símbols i llegendes dels quatre evangelistes, l'àguila (per sant Joan Evangelista) amb el filacteri i la llegenda *IOAN*, el toro (per Lluc) i *LUC*, el lleó (per Marc) i *MARCH* i l'àngel (per Mateu) i *MATEU*, la distribució és l'original d'època gòtica.

El programa iconogràfic dels esmalts es troba dins els referents habituals de les creus dels segles XIV i XV, amb motius de mort y resurrecció de Crist que li atorguen sentit passionat.

Les plaques mostren diferent treball de cisellat i encara que, originalment, estaven esmaltades, actualment, no mostren cap resta d'esmalt, mostrant, algunes d'elles, el fons reticulat. Els models usats pel pelicà, pel sant Joan, per la Verge i per l'Adam ressuscitat segueixen els mateixos que els de la creu processional major d'Ortells i els de la creu processional major de l'església parroquial de Pina de Montalgrao (ca. 1390). El pelicà, amb la serp enroscada a l'arbre per tal de menjar-se les cries, està resolt a la manera valenciana. Un exemple n'és l'esmentada creu de Pina de Montalgrao que, encara avui, conserva restes d'esmalt i ens dóna llum de com podria lluir l'esmalt original de la creu estudiada. La imatge del Déu Pare té les mateixes característiques que la Verge amb el Nen vorejada de dos àngels de la creu d'Ortells, la composició de la figuració, el tro, i els àngels són coincidents. Aquests, amb els braços creuats, apareixen a la creu processional major d'Ares (ca. 1380) (avui al Museo de las Artes Decorativas. Madrid) i, també, a la creu de l'església parroquial de El Toro que mostra el punxó de València i està datada al darrer quart del segle XIV. Es tracta d'un model que sembla derivar de formulacions valencianes d'origen italianitzant que ja es trobarien a la creu d'esmalts del Tresor de la Catedral de Girona (ca. 1360), obra atribuïda a Pere Bernés (avui encara desconegut), a l'escena de l'Anunciació i a la placa de la creuera del revers en la que dos àngels, amb la mateixa posició, voregen a Déu Pare.

Un altra paral·lel n'és la creu processional menor de Vallibona (ca. 1350), considerada com de les obres més primerenques d'entre les conegeudes de l'obrador

morellà. Els models d'esmalts que mostren els seus braços segueixen esquemes fossilitzats d'arrel italianitzant propis de la primera meitat del segle XIV, directament relacionats amb models àulics del nucli reial, dins el corrent italianitzant conegut com la seqüència de Pere Bernés. Possiblement, foren dels primers models que arribaren a l'obrador morellà, i, a partir d'aquestes formulacions, se'n derivarien models amb particularitats més locals al llarg de la segona meitat del segle XIV. Els paral·lelismes entre els esmalts de la creu de Vallibona i els de la creu de Vilafranca són molt evidents, així el model emprat per l'Epifania, repeteix el mateix esquema compositiu, en el que la Verge i el Nen ocupen una tercera part de l'escena i els reis Mags la resta. Ambdós esmalts mostren similars tipologies per les figures i la mateixa distribució de l'espai. Tanmateix les diferències més notables es troben en l'arquitectura que cobeja la Verge i el tractament d'aquesta figura i el Nen, puix que en l'escena de la creu de Vilafranca són més gràcils. En la comparació dels esmalts de l'anvers d'ambdues creus s'observa que, els de la creu de Vilafranca, mostren una certa evolució en relació als de Vallibona. Així l'escena del pelicà, amb el mateix plantejament, es més acurada i evolucionada, també les figures de la Dolorosa i de sant Joan es troben millor situades dins el camp «pictòric» de les plaques així com el tractament més airós de la figura de sant Joan, pautes que es poden aplicar a la placa de l'Adam eixint del sepulcre.

Els esmalts de la Dolorosa i de sant Joan, es troben amb formulacions quasi bé exactes a la creu major d'Ortells que, encara que no te punxó visible, està considerada dels tallers morellans i, també, a la creu de Pina, punxonada a València (VALLEN amb L coronada), amb restes d'esmalts a les plaques. Els trets són els mateixos i també les seves característiques compositives, la distribució de l'espai, el moldejat de les figures, el tractament dels plecs de les robes, el fons quadriculat, totes són característiques comunes dels tres exemples esmentats que s'han d'incloure com a constants dins els tallers valencians i morellans. Per tant, els primers models s'haurien de cercar dins del context de l'obrador català, que segueix la tradició italianitzant d'arrel senesa, models que haurien estat vehiculats, al llarg de la primera meitat del segle XIV, pels tallers catalans i pels tallers valencians que foren de capdal importància pels tallers de Morella com ho manifesten les obres que han pervingut al temps. En aquests esmalts, a més, ja hi ha hagut una certa adaptació de models per part de l'obrador morellà, caracteritzat per les composicions i distribució de l'espai de les plaques i, sobretot, pels trets dels rostres molt arrodonits, amb les cavitats nasals molt marcades. Les figures del Tetramorf mostren paral·lelismes estilístics amb creus com la de El Toro, punxonada a València. Encara que es tracta de representacions planes tanmateix cerquen una certa profunditat per la disposició una mica avançada del cos i ales dels animals. La coincidència, moltes vegades exacta, d'esmalts repetint la mateixa iconografia permet plantejar l'existència d'un comerç d'aquest tipus de plaques, circumstància que podria explicar que es

trobin les mateixes plaques a diferents obradors. Una altra possible explicació és l'ús dels mateixos models per part dels diferents obradors.

La cronologia que proposem per aquesta obra es de ca. 1380, quan a Morella ja semblen definits tallers estables i amb característiques que li són pròpies. La creu de Vilafranca presenta aquestes particularitats i, encara que no mostri el punxó –almenys de manera visible–, les seves característiques permeten incloure-la dins dels seus tallers tenint, com a referent, la creu de la Todolella puix que la seva ornamentació n'és una derivació molt fesaent pròpia d'un taller que la té com a referent. Les terminacions de les flors de lis, el repussat, el perlat i les fulletes del perfil, mostren un paral·lel, quasi exacte, amb la creu d'Ortells, però, a la vegada, aquests trets, les diferencia dels de la creu de la Todolella, puix que aquesta els mostra molt més acurats, es a dir, propis de la producció d'un taller principal, essent, les altres creus, sortides d'un taller més local que dependria de les formulacions d'un principal.

La magolla o llanterna està conformada per tres cossos diferenciats, dels quals el superior i l'inferior són llisos, mentre que el central es prismàtic, de sis cares, separades per entorxats ornamentals de fosa que configuren un espai rectangular dins el que s'inscriuen serafins alats. El fons, sobre matisat, mostra ornamentació elemental de fulles i tiges serpentejants. La canya es cilíndrica i mostra decoració floral entre cintes de separació ondulants. La seva proximitat amb la magolla i la canya de la desapareguda creu d'Ares, obra de Gaspar Santalinea (1562),<sup>11</sup> ha permès atribuir la magolla i la canya de la creu de Vilafranca a aquest orfebre dins una cronologia, també, paral·lela.

### Creu de Coratxar

La creu processional de Coratxar,<sup>12</sup> avui dipositada a la Cenia (Tarragona), és una creu d'argent en el seu color, sobredaurat, cisellat, repussat, amb elements de fosa i esmalts en el seu color, de perfil floridellisat i expansions tetralobulades als braços amb els panys recoberts de decoració vegetal de fulles de roure cisellades i repussades tot sobre fons de minúsculs cercles que, en forma de ramell, ocupen cada una de les flors de lis. El perímetre de la creu està envoltat per un perfil perlat i per una cresteria de petits semicercles.

El motiu ornamental del braços mostra una evolució respecte al de la creu de Vilafranca, puix es tracta de fulles de roure estilitzades, molt planes i esquemàtiques, amb perfil arrodonit propi de formes més evolucionades pel que fa a les pe-

11. MILLÁN (1989), pp. 214-215. Per la imatge fotogràfica de la magolla, BETÍ (1928), lám. XVII.

12. Aquesta creu va ser exposada a la «1<sup>a</sup> Exposición Morellana de Arte», Morella, 26 d'agost al 2 de setembre de 1928, n. 13. Les seves mesures són 56,5 x 27,5 cm; la creu 40,2 cm.

ces conegeudes de l'obrador morellà, i també, en aquest cas, el fons és un treball més seriat. El voraviu perlat i el vorejat mostren unes maneres més elementals i esquemàtiques si les relacionem amb les de la creu de Vilafranca puix que les seves petites fulles de parra de la cresteria han estats substituïdes per senzills cercles, alhora que el puntejat resulta menys destre i més irregular.

Per tot això pensem que, trobant-se dins del mateix obrador, aquesta peça podria procedir d'un taller que té en consideració l'ornamentació pròpia que, al llarg dels anys, ha anat configurant el taller principal morellà dels voltants de 1400, taller del que dependria.

Destaca el contrast del fons de color argentat amb el daurat del fullejat, perlat i cresteria, contrast que atorga un evident sentit pictòric a la creu. La magolla i la canya mostren la mateixa ornamentació, però, en aquest cas, amb un cisellat molt pla.

Aquest tipus d'ornamentació correspondria a l'etapa en la què l'obrador morellà ha evolucionat cap a formes més esquematitzades, però, alhora pròpies i definides. Cada flor de llis porta marcat el punxó MOR/ELA a l'extrem inferior de la canya i a l'ànima. De les creus presentades a l'exposició de *La Memòria daurada*, aquesta també n'és un referent pel que fa a les seves característiques.

La figura del Crucificat presideix l'anvers de la creu, mort, barbat, amb el cap lleugerament inclinat cap a la dreta, llarga cabellera, clavat amb tres claus, de rotació interna, amb el pany de puresa recollit al costat esquerra, i marcada anatomia mostrant al tors una profunda incisió. Falta la imatge del revers.

La lectura de les plaques d'esmalt és a l'anvers, en el quadrat central sant Jaume el Major, al superior la Dolorosa, a la dreta el toro i filacteri amb la llegenda *LUC*, a l'esquerra el lleó amb el filacteri *MARCH*, i a l'esmalt inferior hi ha col·locada una placa amb un escut, possiblement del donant. Al revers, i en el mateix ordre, creu grega, sant Joan, l'àguila i *IOAN*, l'àngel i *MATEU*, i placa amb escut (el mateix de l'anvers). La ubicació correcta de les plaques seria: la Dolorosa i sant Joan a la dreta i a l'esquerra de l'anvers respectivament i al revers el tetramorf. Possiblement foren alterades degut a la col·locació a la part inferior de l'anvers i del revers de dos escuts. La pasta vítria mostra una coloració poc nítida de colors blau lapislätzuli, verd maragda i violaci i, al no mostrar gradacions, els confereix una certa duresa. Els perfils, ales i drapejats estan aconseguits mitjançant el niellat de color blau.

Al procedir a l'anàlisi d'aquestes plaques d'esmalt s'observa que la composició és la mateixa que mostren els esmalts propis de l'obrador morellà. A la part inferior, com a representació de la natura, hi ha cisellades les herbetes esmaltades de color verd ocupant un terç del total del camp «pictòric», la resta està ocupat pel cel de color blau intens.

Els models emprats són els propis de l'obrador de l'entorn del primer quart del segle XV força habituals dins l'obrador català: l'àguila mostra similituds amb la de

creu processional del Museu Nacional d'Art de Catalunya, obra barcelonina datada al primer quart del segle XV.<sup>13</sup> La creu del revers també és un motiu recurrent, així en la creu de Xert, punxonada a Barcelona, o a la creu del The Victoria & Albert Museum de Londres, punxonada a Tarragona.

Mentre que els esmalts de la creu de Vilafranca mostren una clara influència italiana, pròpia de l'obrador català i també valencià, els esmalts de Coratxar presenten una evolució marcada per l'estil internacional propi de les darreres dècades de 1300 i el canvi de segle, cap als primers anys de 1400, quan les formes es tornen més mogudes, els drapejats més intensos i els rostres més humans i expressius. Cadascun dels esmalts presenta una sola figura, sense arquitectures, menys els dos inferiors que només mostren herbetes de fons. La profunditat de les incisions sobre la planxa, ressaltades per la coloració de la pasta vítria, dóna volum a les figures, especialment a la de l'apòstol sant Jaume.

L'anàlisi dels models de les figures permet suposar que els rostres de l'àngel i de la figura de sant Joan Evangelista es puguin relacionar amb l'àngel i el sant Joan de la creu processional major de Palanques –que encara que no té punxó visible està considerada morellana–, puix que la composició del camp «pictòric» es idèntica, els rostres, sempre arrodonits, presenten el mateix perfilat amb els característics rinxols dels cabells. Es tracta de models comuns dins aquest obrador i representen un pas endavant en relació a la creu de Vilafranca ja que es poden identificar com a propis del corrent internacional amb una cronologia una mica posterior ca. 1400.

#### Custòdia de l'església parroquial de Tronchón.<sup>14</sup>

Aquesta obra va ser presentada a l'*Exposición Retrospectiva de Arte* a Saragossa l'any 1908, al igual que la custòdia de Cuevas de Cañart, ambdues, amb el punxó de Morella. Tanmateix, malauradament, aquesta última desaparegué l'any 1936.

Es tracta d'una custòdia portàtil de planta mixtilínia amb un eix vertical que suporta un templet arquitectònic sobre el que descansa una petita estructura que culmina amb el vericle i la creu.

El peu és de perfil mixtilini mostrant perfils de petites estrelles i quadradets, presenta en la superfície dels lòbuls més grans, ornamentació vegetal de ramells de fulles d'acant, amb llargues tiges sortides d'entre els pètals llisos, cisellades, molt planes i mogudes, sobre fons matisat de petit cercles gravats, alternant-se amb una

13. DALMASES (1992), p. 236, fig. 151.

14. Aquesta peça va ser exposada a la «Exposición Retrospectiva de Arte», Saragossa, 1908, p. 279-80 i fig. 88, i a la «1<sup>a</sup> Exposición Morellana de Arte», Morella, 26 d'agost al 2 de setembre de 1928. Les seves mides són 68,1 x 24,7 cm.; la creu 8,7 x 5,7 cm.; i el vericle 13 x 8,3 cm.

sola fulla en els lòbuls més petits, al centre, s'enlaira l'eix format per diferents cossos prismàtics, l'inferior dels quals està format per sis cares, cadascuna d'elles coronada amb un arc trilobulat, separades per petits contraforts i amb restes d'esmalts de colors verd maragda, violaci i blau. Un cos prismàtic llis és la base del nus, constituït per un altre cos arquitectònic de forma prismàtica hexagonal amb les cares, esmaltares dels mateixos colors ja citats, separades per esvelts pinacles i, amb un arc de mig punt trilobulat i coronat per un gablet amb traceria lobulada; dels laterals arranquen dos braços ondulats que suporten, cadascun d'ells, un àngel ceroferari a cada extrem. Aquestes figuretes de fosa són les habituals dins d'aquesta tipologia de reliquiari, col·locades damunt d'una peanya, amb les ales desplegades, —un dels àngels les ha perdut—, amb les vestimentes cenyides i cobertes per un túnic que cobreix els seus cossos amb gràcils i dinàmics plecs, propis del corrent internacional. A la part superior de l'eix s'aixeca el templet arquitectònic configurat per sis arcs amb traceria tetralobulada, amb gablets i amb cresteria vegetal, coronats per un floró i separats, cadascun d'ells, per contraforts i pinacles amb pinyes. La part superior de l'eix està conformat per un altre petit cos prismàtic de sis cares a la manera del templet; el vehicle està vorejat de fullatge i una petita creu de braços de perfil flordellisat amb el Crucificat, com a coronament.

El peu mostra el punxó de Morella.

La funció de la custòdia era la d'exposar la Sagrada Forma a l'altar o a la processó per a la seva exaltació davant els fidels. Tipològicament, aquesta custòdia segueix pautes comunes i pròpies de les custòdies-copó de tradició catalana habituals als segles XIV i XV, si bé ens trobem amb la particularitat que les diferents parts arquitectòniques estan totes soldades, sense possibilitat de poder-les desmontar. No podem precisar si fou en el moment en que s'obrà l'obra o en el d'una restauració posterior.

La tipologia de custòdia no es fixà definitivament fins el segle XVII, així, atenent aquestes consideracions, la custòdia podria respondre, en origen, o bé al tipus de caixeta-copó, per guardar les sagrades formes o bé al d'un ostensori-custòdia de mà, monument destinat a mostrar l'hòstia a la processó, de la que en tindriem un exemple en una taula del retaule de l'Eucaristia atribuïda a Llorens Saragossà (Villa-hermosa del Río. Església parroquial), exemple significatiu al ser d'una cultura molt propera. El vehicle es pot obrir mitjançant una cadena sense poder assegurar en quin moment fou col·locada.

Els esmalts que presenta la custòdia són, al nostre parer, de gran importància, tant per la seva qualitat com per ser l'única custòdia amb esmalts que ha pervingut al llargs dels temps dins l'orfebreria morellana. Les escenes representades són: la Missa de Sant Gregori, el Naixement de la Verge, el Naixement de Jesús i la Crucifixió, col·locada entre el martiri de sant Esteve i el martiri de santa Úrsula.

La iconografia dels esmalts fa referència a la vinculació de la sang vessada per Crist, amb la sang que els màrtirs vessaren per ell. La Missa de Sant Gregori és un

tema eucarístic que es va difondre a l'Edat Mitjana, quan es volia afirmar el tema de la transsubstànciació. El papa sant Gregori Magne (540-604), que fou Pare de l'Església, es trobà celebrant missa a l'església romana de la Santa Creu i, mentre consagrava, se l'hi aparegué Crist amb els atributs de la passió i vessant sang de les ferides encara recents, tot per tal de mostrar-ho a un incrèdul que hi era present. L'hòstia sagrada, que enllairà el celebrant, es l'al·legoria de la sang de Crist i un tema molt propi per a reafirmar la transsubstànciació en front de la creixent heretgia monofisita. Aquesta iconografia, que procedí del cristianisme occidental, fou emprada per l'art valencià amb bona fortuna.

Relacionat amb l'Eucaristia n'és la figura de l'intercessor o protomàrtir que donà la seva sang per la seva fe en Crist, en aquest sentit s'ha d'entendre la presència de sant Esteve, que fou el primer protomàrtir de l'Església, i que fou ordenat diaça pels apòstols i lapidat pels jueus (*Fets dels Apòstols*, 7: 54-60) i la de santa Úrsula, que morí per una fletxa que li clavà al cor un general de l'exèrcit dels huns, quan la santa el rebutjà, segons conte la *Llegenda daurada*.<sup>15</sup> El Naixement de la Verge es un relat extret dels Apòcrifs (*Homilia de Cirili de Jerusalem* 2:17), el Naixement de Crist i la pròpia Crucifixió són les escenes que constitueixen la temàtica central d'aquesta iconografia. La mare, el seu Fill i el sacrifici de la seva sang vessada per a redimir del pecat a tota la humanitat.

L'exemple més versemblant al de la custòdia de Tronchón, el constitueix, al nostre parer, l'escena d'una *Processó eucarística*, fragment del retaule de l'Eucaristia de Villahermosa, de Llorenç Saragossà. La tipologia, possiblement, fóra la mateixa, ja que mostra la caixeta-copó –li manquen els dos braços amb els àngels–, un píncal apuntat, el vericle i la creu com a coronament. Donada la proximitat d'ambdós territoris aquesta pintura pot ésser un bon referent i és pot pensar en una difusió de tipologies en àrees culturals properes. La custòdia-copó de Traiguera amb els dos braços coronats per àngels, i amb el vericle i la creu, mostra la tapadora i els passadors per obrir i tancar l'arqueta –caixeta– on es guarden les sagrades formes, per tant, la seva utilitat es clara. Altres custòdies-copó mostren similituds amb la de Tronchón, però, que sapiguem, cap de les coneudes té les seves característiques.

El treball del cisellat dels esmalts<sup>16</sup> és molt uniforme.

L'escena de la Missa de Sant Gregori està resolta amb la inclusió de les quatre figures dins una arquitectura –d'una senzilla església– que mostra una coberta a doble vessant. La presentació de les figures és de perfil i, alhora, escalonades de manera que marquen una certa separació, reforçada per un element circular, els nimbes i la hòstia que les individualitzen i les ressalten dins el petit espai compostiu.

15. VORÁGINE, 1992 (1982), pp. 677-681.

16. L'estudi pròpiament dels esmalts d'aquesta custòdia ha estat objecte d'interès per part d'alguns estudiosos. JUARISTI, Victoriano, *Esmaltes con especial mención de los españoles*, Ed. Labor, Barcelona, 1993, p. 232. TORRALBA SORIANO, Federico, *Esmaltes aragoneses*, Zaragoza, 1956, p. 16.

Els rostres de les figures arrodonits i expressius, amb els cabells separats amb dues meitats, els perfilats de les celles, dels ulls, del nas, de la boca i, el tractament del coll és similar a la tradició de la pintura italogòtica catalana de la segona meitat del segle XIV, l'escena de la lapidació del sant aporta elements d'una cultura artística més avançada. La disposició dels botxins en actitud moguda –llençar les pedres–, el tractament dels seus rostres –són iguals– i l'arquitectura emmurallada del fons amb l'obertura de la porta marcant una certa profunditat, són elements procedents d'una altra cultura que ja s'ha afirmat, formant part d'una tradició pictòrica pròpiament valenciana en la que ja ha absorbit les pautes de tradició flamenca, portada en alguns casos per l'arribada d'artistes flamencs. El tractament del mantell de la primera figura nimbada és molt similar al que mostren algunes taules valencianes de l'entorn de 1400, com el de la *Verge amb el Nen*, taula central del retaule de Xèrica, l'element realista també hi es present puix que el paviment vol reflectir la textura de la fusta. La figura de sant Esteve es repeteix a l'escena de la seva lapidació, només canvia la capa, amb obertura lateral i punys ressaltats per una bordura a imitació dels brocats. La composició ve marcada pel sant diaca, en primer terme, ocupant la meitat del costat dret de la part inferior, per la col·locació esglaonada dels dos botxins –que mostren un incipient dinamisme–, per les muralles i, suposadament, la ciutat enlairada al fons. El mateix model femení és el que s'ha emprat per les santes de l'escena de santa Úrsula, assentada damunt un tro –sembla procedir d'un model escultòric– amb coberta de volta de creuria, amb la disposició de les figures als laterals, amb actitud i recolliment de les mans, i que ens fa pensar en una composició de tradició catalana, però, tractada com a pròpia de la pintura valenciana i particularment morellana. El modelat del rostre de la santa recorda el, també arrodonit, de la Verge del mainell de l'arxiprestal de Santa Maria de Morella, el nas i el tractament del coll, són estílemes que les aproximen. La figura del Nen, amb un perfil molt marcat, mostra concomitànies que ens aproximen als perfils dels rostres de sant Esteve. La composició d'aquesta escena valora els volums de les figures, molt ben encabides a l'espai, de les que la santa ocupa el lloc central i punt de simetria i, en un segon terme, les altres dues figures cloent amb el cos arquitectònic, un espai íntim de silenci i quietud apropiat per la sacra lectura. De manera singular el naixement –a l'Evangeli de sant Lluc– està presentat amb un detall: el pessebre, el tractament del qual gaudeix d'una certa novetat, tant en la col·locació del bou i l'ase, com al posar el detall en l'actitud d'afecte de l'ase que embolcalla al Nen, de fet, aquesta singularitat, ja la trobem al lateral del retaule de Torruella de Montgrí, de Llorens Saragossa, però, el tractament de la composició, les tipologies de les figures en les que es manifesta una realitat més propera i, el tractament del portal, són un resultat dels nous plantejaments entorn a l'internacionalisme valencià.

L'escena de la *Crucifixió*, segueix esquemes propis de la pintura flamenquizant valenciana. La composició ve marcada per la creu en el Gòlgota que, com a eix central de simetria, divideix en dos el camp pictòric. La col·locació dels diferents personatges va definint els diferents plànols, a l'esquerra (de l'espectador) hi ha un certa

confusió pel seu nombre, en un primer pla els soldats dormits, Malco, la llanterna i el matxet i la imatge de la Verge –conserva l'esmalt blau del mantell–, i, en darrer terme, els nimbes d'altres figures, el costat dret està copsat tan sols per dues figures, la de la part inferior està construïda com a volum i té forma de triangle equilàter, (sant Pere?) està asseguda amb el cos de perfil i el rostre de tres quarts, a la part superior s'alça, arrogant, una figura dreta amb el seu cavall. El tractament de la composició d'aquesta escena és el que resulta més avançat i més lligat al mon pictòric valencià de tradició flamenquitzant.

Els detalls com els capells, les postures de les figures, els perfils accentuats, el *perizonium* amb la seva volada, la disposició de les figures de primera línia, les vestimentes, tot va cercant un major realisme, el moviment i les corbes així ho mostren.

Primer Betí (1928) i més tard Milián Boix (1929) varen atribuir l'autoria de la custòdia al orfebre morellà Bernat Santalinea sense que aquesta afirmació es pogués documentar. Esteras<sup>17</sup> (1980) plantejà una nova hipòtesi, com ja hem assenyalat, segons la qual Tomàs Parets o Guillem Real el jove podrien haver estat els seus autors; Dalmases (2003) per la seva part considera que, possiblement, aquesta custòdia és obra de Bernat Santalinea realitzada ca. 1416-1418, destacant-ne l'italianisme dels seus models amb matisos de sensibilitat franco-flamenca. Pensem que la cronologia d'aquesta obra ha d'emmarcar-se dins l'ambient pictòric valencià una vegada ha absorbit pautes de la tradició flamenca ja sigui arribades per artistes forans o pels propis artistes valencians, i que l'artífex de la custòdia hauria conegit possiblement de forma directe en torn a 1410-1420. Encara que ens manqui la documentació que ens doni llum sobre l'autor d'aquesta magnífica custòdia es tracta d'un artista molt habilitat amb el cisell mostrant moltes similituds amb algunes de les escenes de les plaques d'esmalt de la creu processional major de Traiguera. El model emprat per la Verge, a l'escena de la Dormició de la creu, és molt paregut al model de les figures femenines del naixement de la Verge i, sobretot, a l'escena del martiri de santa Úrsula. Altres concomitànies, al nostre parer, són els paralelismes entre el model de la figura –escultòrica– de sant Josep, a l'escena del naixement de la creu amb els dels botxins de l'escena del martiri de sant Esteve de la custòdia, i la figura –també escultòrica– del crucificat de la creu de Traiguera amb la homònima de l'escena de la crucifixió de la custòdia de Tronchón.

La valoració del conjunt de les escenes ens fa pensar que el seu artífex hauria d'haver estat el mestre Bernat Santalinea, però, alhora, també podríem pensar en una altra col·laboració, dins el seu taller, tal vegada del seu propi germà Bertomeu.

LOURDES DE SANJOSÉ LLONGUERAS

(FOTOGRAFIES DE L'AUTORA)

17. ESTERAS (1980), II, pp. 121-122, fa un repàs a les cronologies que els diferents autors, que han estudiat la custòdia, han anat donant, coincident en tots els casos en la cronologia del primer quart del segle XV.

## Bibliografia

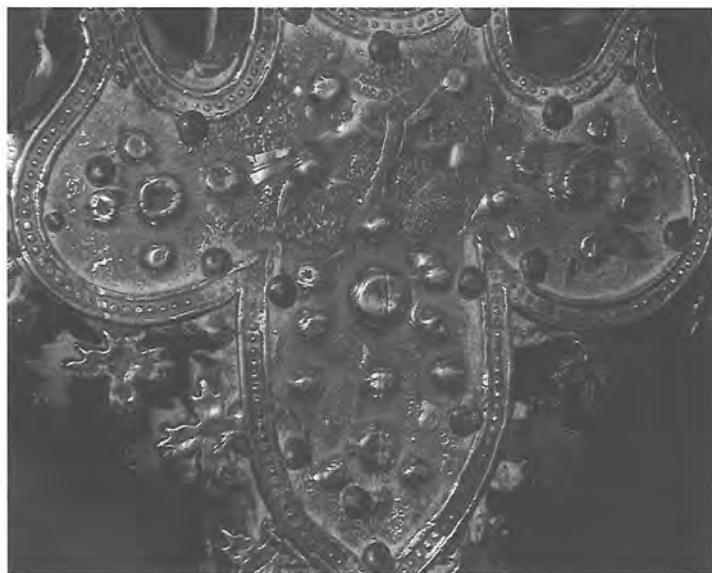
- BÉRTAUX, Émile, *Exposición retrospectiva de Arte. 1908*, Zaragoza-Madrid, 1910.
- BETÍ BONFILL, Manuel, Pbro., *Los Santalinea. Orfebres de Morella*, Castellón, 1928.
- DALMASES, Núria de, *Orfebrería Catalana Medieval*, I-II, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1992.
- DALMASES, Núria de, «Aproximación a la orfebrería morellana» en Catálogo de Exposición *La Memòria daurada*, Valencia, 2003.
- ESTERAS MARTÍN, Cristina, *Orfebrería de Teruel y su provincia. Siglos XIII al XX*, I-II, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1980.
- GUDIOL, Joseph, Prev, «L'Orfebreria en l'Exposició Hispano-Francesa de Saragoça», *Institut d'Estudis Catalans*, 1908, pp. 103-149.
- JUARISTI, Victoriano, *Esmaltes con especial mención de los españoles*, Editorial Labor, Barcelona, 1993.
- MILIÁN BOIX, Manuel, Pbro., *1ª Exposición morellana de arte*, Carnet personal. 26 de agosto al 2 de septiembre, Sexenio XXXIX, Morella, 1928.
- MILIÁN BOIX, Manuel, *Inventario Monumental Dertusense*, Palanques (s.p), 1933-35.
- MILIÁN BOIX, Manuel, «El punzón de orfebrería de Morella (1320-1910)», en Martínez Ferrando, archivero, *Miscelánea de estudios dedicados a su memoria, Separata, Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos*, 1968.
- MILIÁN BOIX, Manuel, «Exposición morellana de arte» a *Homenaje a Moisé Milián*, I, Diputació de Castelló, Castelló, 1989 (1929).
- MONFERRER I GUARDIOLA, Rafael, *El temple parroquial de Vilafranca*, Sociedad Castellonense de Cultura, Castelló de la Plana, 1986.
- TORRALBA SORIANO, Federico, *Esmaltes aragoneses*, Zaragoza, 1956.
- TRENS, Manuel, pbro., *Las custodias españolas*, Ed. Litúrgica Española, Barcelona, 1952.
- VORÁGINE, Santiago de la, *Leyenda dorada*, 2, Alianza Editorial, Barcelona, 1992 (1982).
- VV.AA., *El Siglo XV valenciano*, Palacio de Exposiciones del Retiro, Catálogo de exposición, octubre-diciembre, Madrid, 1973.



Imatge 1: Creu processional major. Vilafranca. Anvers.



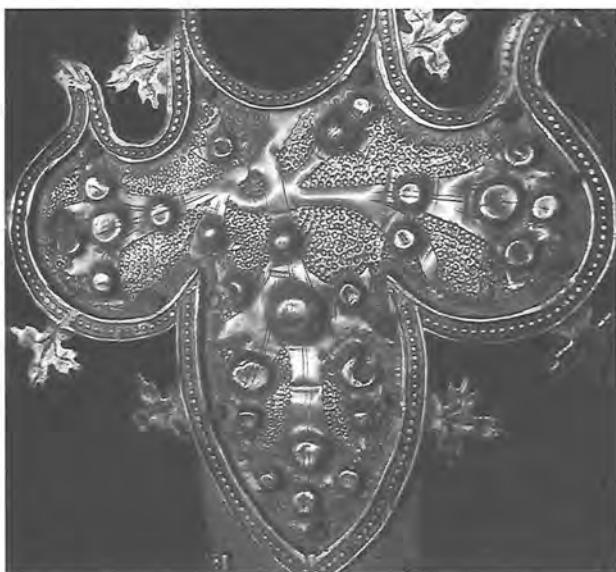
Imatge 2: Creu processional major. Vilafranca. Revers.



imatge 3: Creu processional de Vilafranca. Ornamentació.



imatge 4: Creu processional de Todolella. Detall. Ornamentació.



Imatge 5: Creu processional major. Ortells. Detall. Ornamentació.



Imatge 6: Creu processional major. Vilafranca. Pelicà.



Imatge 7: Creu processional major. Pina de Montalgrao. Pelicà.



Imatge 8: Creu processional major. Ortells. Pelicà.



Imatge 9: Creu processional major. Vilafranca. Déu Pare.



Imatge 10: Creu processional major. Ortells. La Verge amb el Nen.



imatge 11: Creu processional major. Vilafranca. Epifania.



imatge 12: Creu processional major. Vallibona. Epifania.



imatge 13: Creu processional major. Vilafranca. Dolorosa.



imatge 14: Creu processional major. Vilafranca. Sant Joan.



imatge 15: Creu processional major. Ortells. Dolorosa.



imatge 16: Creu processional major. Ortells. Sant Joan.



Imatge 17: Creu processional major. Pina de Montalgrao. Dolorosa.



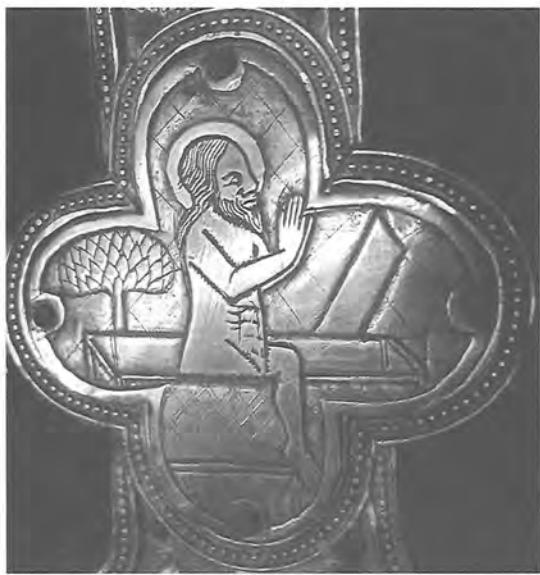
Imatge 18: Creu processional major. Pina de Montalgrao. Sant Joan.



imatge 19: Creu processional major. Vilafranca. Adam eixint del sepulcre.



imatge 20: Creu processional major. Pina de Montalgrao. Adam eixint del sepulcre.



imatge 21: Creu processional major. Ortells. Adam eixint del sepulcre.



imatge 22: Creu processional. Coratxar. Anvers.



imatge 23: Creu processional. Coratxar. Revers.



imatge 24: Creu processional. Coratxar. Ornamentació.



Imatge 25: Creu processional. Coratxar. Punxó.



Imatge 26: Creu processional. Coratxar. Dolorosa.



imatge 27: Creu processional. Coratxar. Sant Jaume.



imatge 28: Creu processional. Coratxar. Àguila.



imatge 29: Custòdia. Tronchón.



imatge 30: Custòdia. Tronchón. Detall.



Imatge 31: Retaule de l'Eucaristia. Villahermosa del Río. Detall.



Imatge 32: Custòdia. Tronchón. Missa de sant Gregori.



imatge 33: Custòdia. Tronchón. Lapidació.



imatge 34: Custòdia. Tronchón. Santa Úrsula.



imatge 35: Custòdia. Tronchón. Naixement.



imatge 36: Custòdia. Tronchón. Crucifixió.



imatge 37: Creu processional. Traiguera. Detall. Dormició.



imatge 38: Custòdia. Tronchón. Detall escena de santa Úrsula.



# BOLETIN

DE LA

SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CULTURA

Tomo LXXIX • Enero-Junio 2003 • Cuad. I-II

## A propòsit del plet del retaule d'Albocàsser, de 1373-1374: Domingo Valls pintor de Tortosa de la segona meitat del segle XIV. Documents i notícies.

La notorietat del pintor de Tortosa Domingo Valls no hauria estat tan gran en èpoques recents si la historiografia no li hagués atorgat la paternitat del retaule dels Sants Joans d'Albocàsser, conservat a l'església de Sant Joan (Baptista) d'aquesta població, identificant-lo amb el que el 1373 consta que el pintor estava realitzant per al temple parroquial d'Albocàsser. De l'anònim Domingo Valls passà a ser un autor amb obra pròpia i relativament abundant, dispersa per nombrosos museus i col·leccions particulars d'Europa i Amèrica del Nord. L'aglutinant de tota la «seua» producció era l'esmentat retaule d'Albocàsser.

L'any 1980, amb motiu de l'exposició de la Pintura Gòtica en la Corona d'Aragó celebrada a Saragossa, vaig apuntar per primera vegada que Domingo Valls no podia ser l'autor del retaule d'Albocàsser, no per causa de les discrepàncies entre el pintor i els jurats de la població, sinó per què el retaule no encaixava en la pintura de la Corona d'Aragó de 1373 ja que posava de manifest elements propis de l'entorn de 1400, dins del corrent «internacional», encara que amb referències estructurals –arquitectòniques i compositives– manlevades de models dels anys 1360-1375, descendents de Destorrells, com el mestre de Sixena i Pere Serra. No era possible incloure una pintura com el retaule dels Sants Joans d'Albocàsser en el context de la pintura catalana de la dècada de 1370 i, conseqüentment, no era possible pensar que el retaule d'Albocàsser en fóra una excepció avançada respecte de la pintura dels grans mestres contemporanis. Era més adient pensar que la concordança que s'havia fet entre el document del 3 de gener de 1373 i el retaule dels Sants Joans havia estat forçada. Amb tot, Domingo Valls havia tingut un gran èxit com a representat de la influència de la pintura catalana derivada dels germans Serra a les terres de Tortosa i Morella i per tot el Maestrat de Montesa.<sup>1</sup>

1. JOSÉ I PITARCH, (1980).

He comentat llargament aquest procés de notorietat historiogràfica de Domingo Valls al catàleg de l'exposició sobre Pere Lembrí que se celebrarà al Museu de Castelló el 2004<sup>2</sup> i em remeto a aquest text per totes les consideracions al respecte. Molt probablement si no haguera estat per aquesta notorietat no hauríem acabat tenint, des de la dècada de 1950, un grup tan considerable d'obres amb característiques homogènies. Aquest és un punt que cal agrair a la historiografia. La qüestió de les atribucions forma part del temps i no és ni ara ni ací l'oportunitat d'entrar en el tema desenrotllat, tampé, al catàleg de l'exposició esmentada.

El propòsit del present escrit no és altre que el de reunir tota la documentació coneguda i publicada sobre Domingo Valls, que n'és ben poca, i afegir-ne d'altra d'inèdita, procedent de l'Arxiu de la Corona d'Aragó (Barcelona) i de l'Arxiu Històric Comarcal de les Terres de l'Ebre (Tortosa), per tal de donar a conèixer el perfil biogràfic d'un pintor que, molt probablement, va ser un dels primers a realitzar retaules pintats per a les poblacions de la diòcesi de Tortosa al darrer terç del segle XIV, just quan va començar el costum d'enriquir els altars amb aquest tipus de moble litúrgic. Aquest propòsit, però, té una causa: la sentència de l'infant Joan sobre el plet que va enfrontar Domingo Valls amb els jurats d'Albocàsser,<sup>3</sup> que dóna llum al procés que es va seguir i que amplia la lletra que el Rei Pere el Cerimoniós havia enviat als prohoms i jurats d'aquesta població. L'Arxiu de la Corona d'Aragó ha facilitat, també, algunes àpoques de Domingo Valls en les que consta com a encarregat de la custòdia del palau reial de Tortosa. Per la seua part, la sèrie de Clavaría de l'Arxiu Històric Comarcal de les Terres de l'Ebre ha permès conèixer alguns pagaments a Domingo Valls per diversos treballs encarregats per la ciutat de Tortosa. En aquest punt, cal afegir que aquest darrer arxiu encara pot proporcionar noves dades sobre Domingo Valls quan s'hagin explorat els protocols notariais del segle XIV als que s'hauran d'afegir els de l'arxiu de la Catedral de Tortosa. I per bé que fins ara no hagi estat possible atribuir-li cap obra, el coneixement de tota la documentació possible del pintor ha de permetre comprendre més acuradament la configuració de Tortosa com a centre de pintura en una etapa anterior a Morella que, entre 1375 i 1379, va veure l'establiment definitiu d'un pintor de qualitat, Guillem Ferrer.

Els autors que s'han ocupat de donar a conèixer notícies i documents de Domingo Valls pertanyen tots a una generació o a unes generacions de finals del segle XIX i de les tres primeres dècades del segle XX, amb anterioritat a 1936. Des de les fonts arxivístiques de Tortosa van ser Marià Galindo i Frederic Pastor<sup>4</sup> els autors que varen publicar algunes referències del pintor i van transcriure alguns frag-

2. JOSÉ I PITARCH, (2004), pp. 20-39.

3. La signatura d'aquest document ha estat facilitada pel senyor Jaume Riera i Sans, Cap del Departament de Referències de l'Arxiu de la Corona d'Aragó.

4. GALINDO (1913); PASTOR (1915).

ments dels documents originals. Des de l'àmbit de Barcelona a partir de la documentació de l'Arxiu de la Corona d'Aragó van ser Salvador Sanpere i Miquel i Antoni Rubió i Lluch<sup>5</sup> els investigadors que van donar a conèixer, amb sengles transcripcions, el document del 3 de gener de 1373 referent al retaule d'Albocàsser. Si es té en compte que el volum segon de Rubió i Lluch data del 1921 i que després d'aquest any no existeixen més aportacions a la biografia i professió de Domingo Valls, la perspectiva de més de vuitanta anys és altament indicadora del poc interès que ha suscitat la recerca d'arxiu a Tortosa en l'àmbit de la història de l'art, si més no fins a dates molt recents, i del molt que queda a fer en aquest camp.

Sobre la base dels autors esmentats d'altres com Mossèn Gudiol i Saralegui,<sup>6</sup> van confeccionar la síntesi de l'activitat de Domingo Valls, a títol quasi bé de diccionari el primer, i molt elemental el segon que només recull una insignificança del bon nombre de notícies que es coneixien el 1935 quan va plantejar la figura de Domingo Valls en el context d'una part de la pintura valenciana de finals del segle XIV en el context i/o influenciada per la pintura catalana, seguint en bona part les pautes que havia marcat Post als volums III, IV-II i V<sup>7</sup> de la seu monumental obra sobre la pintura espanyola.

No fou Domingo Valls el primer pintor de retaules que consta documentalment a Tortosa. Els llibres de comptes de la Ciutat donen a conèixer que el 1335 ja hi residia un pintor, de nom Bernat Saparra, qui pintà divuit escuts o senyals a dos brandons que els membres del consistori devien portar a les processons. Sobre aquesta base de què abans de la pesta negra no hi havia cap altre pintor a la ciutat de l'Ebre, Galindo va relacionar Bernat Saparra amb el retaule que els prohoms de Tortosa van manar fer per a l'altar de Santa Bàrbara de l'Hospital de la població el 1346: fos «feit al altar de Sancta Barbara del Spital de la Universitat de Tortosa un bell retaule dels bens del dit Spital.»<sup>8</sup> No es coneixen altres notícies d'aquest pintor.

Paral·lelament a Domingo Valls, a la ciutat de Tortosa consten documentats els pintors Paul i Pere Cardona dels qui en cap cas es coneixen encàrrecs de pintura de retaules, mentre que si que apareixen documentats com pintors al servei de la Casa de la Ciutat i encarregats de la pintura d'atxes o brandons per a les processons. Del primer es tenen notícies dels anys 1373 i 1375, contemporànies del plet que Valls sostenia amb els jurats d'Albocàsser. El 1373 el clavari de la ciutat de Tortosa donà a Paul set sous per pintar trenta-sis escuts de la ciutat a sis brandons, a raó de dos diners per senyal o escut. També el mateix any, el dia 2 d'abril, li va ser abonada a Paul una quantitat per haver pintat senyals als brandons de les processons del Cor-

5. SANPERE (s.d.- abans 1915); RUBIO (1921).

6. MOSSÉN GUDIOL (s.d.- 1924), pp. 215-216; SARALEGUI (1935), pp. 3-68.

7. POST III (1930); vol. IV-II, (1933); vol. V, (1934).

8. AHCTE, Llibre de Provisions 1346, publicat per Galindo (1913).

pus a les parròquies de Sant Jaume i de Santa Maria, i a la que es va fer pel terratrèmol de 1373.<sup>9</sup>

De Pere Cardona es coneixen notícies entre 1394 i 1429. El 28 de març del primer any els prohoms de la parròquia de Sant Jaume li demanaren ajut davant la necessitat que tenien de què a la parròquia, de població fonamentalment dedicada als treballs del camp, hi hagués un ferrer i un menescal.<sup>10</sup> Els anys 1397, 1419 i 1429 consta com a pintor que realitza diversos treballs per la Casa de la Ciutat, com la pintura d'escuts de Tortosa als brandons de la processó del Corpus i als llibres del clavaris. El 15 de juny de 1400 apareix com a pintor del Consell, amb salari fix: «Del salari de Pere Cardona, pintor, que és — V. lliures.»<sup>11</sup> I el mateix consta el 1401: «Item done an Pere Cardona, pintor, cinc lliures en presencia de mi Jacme dez Pont, notari, e d'en Pere Correguo e d'en Francesc Goda —V lliures.»<sup>12</sup>

El panorama dels pintors que van treballar puntualment per a la ciutat de Tortosa durant el temps d'activitat de Domingo Valls s'ha de completar amb els noms de Pere Serra, de Barcelona, i Guillem Ferrer, de Morella i, encara, a finals del segle XIV cal anotar Pere Lembrí, pintor de Morella i de Tortosa.

De Pere Serra, bé que no es coneix cap document d'arxiu que el relate amb Tortosa, el retaule de la Verge procedent de la catedral, traslladat en temps del bisbe Punter (1590-1601) al convent de Santa Clara de la mateixa ciutat i conservat parcialment –taula central i predel-la– al Museu Nacional d'Art de Catalunya, resulta un document excepcional que manifesta la relació d'ascendència de Barcelona respecte de Tortosa a l'hora d'encarregar retaules per al temple major (l'edifici dels segles XII-XIV) de la ciutat i de la diòcesi.<sup>13</sup> De Guillem Ferrer, transportador de la pintura de Pere Serra a Morella, consta documentalment que el 29 de desembre de 1383, el rei Pere el Cerimoniós, de Tortosa estant, va escriure al batlle de Morella per tal que li envirera a Tortosa el «pintor que es aquí en Morella, lo qual nos han loat per bon mestre» perquè es fera càrec de la pintura del retaule de Sant Tomàs, per a la capella del castell reial a la ciutat de l'Ebre.<sup>14</sup> No diu el document el nom d'aquest pintor lloat davant del rei, però l'any 1383 el millor pintor de Morella era Guillem Ferrer. També en aquest cas la recerca d'un pintor de qualitat a Morella, es indicadora de la debilitat del o dels pintors que consten documentats a Tortosa. Finalment Pere Lembrí, pintor de Morella, documentat des de 1399 fins a 1421 i traslladat a Tortosa probablement des dels primers mesos de 1405, tanca la nòmina de pintors foranis que actuaren d'una forma puntual a Tortosa i que en el cas de Lembrí s'hi instal·laren. Es difícil pesar que si a Tortosa hi hagueren hagut

9. GALINDO (1913).

10. GALINDO (1913).

11. AHCTE, Llibres de Clavaria 37, p. 335.

12. AHCTE, Llibres de Clavaria 38, p. 306.

13. MATAMOROS (1932), pp. 129-130.

14. ALANYÀ (2000-2001), p. 39.

bons tallers de pintura, les comandes importants hagueren estat encarregades a pintors de fora i que, a la vegada, s'hi haguera assentat definitivament un taller procedent de Morella.

També durant el temps d'activitat de Domingo Valls, entre 1389 i 1394, a la pròpia ciutat de Tortosa hi consta documentada l'existència de retaules sense conèixer, però, qui o quins varen ser el seu o els seus autors. Així, al Convent de predicadors hi hagué un retaule dedicat a Sant Pere Màrtir; un altre a l'església dels Trinitaris, i encara altres dos als portals del pont major i d'en Romeu. Cap d'ells s'ha conservat.<sup>15</sup>

### Domingo Valls

La primera notícia coneguda d'aquest pintor, datada el 6 de setembre de 1366, el presenta com a pintor de retaules, especialitat no massa vegades repetida al llarg dels seus trenta-cinc anys d'activitat documentada. Es tracta del contracte de la pintura del retaule de Sant Antoni Abat i Sant Antoni de Pàdua per l'altar del gremi de llauradors a l'església del convent de Santa Clara de Tortosa, pintat pel preu de vint-i-sis lliures m.b.<sup>16</sup>, entre Antoni Monfort i Guillem Narbonès, majordoms de l'Almoina de Sant Antoni Abat establerta a aquella església, i Domingo Valls, pintor de Tortosa, i la seua esposa, Constança. Cap notícia més sobre aquest contracte, i, per altra banda, el document original que el 1915 va poder consultar Pastor i Lluís, es troba perdut.<sup>17</sup>

El segon document conegit d'aquest pintor, també fa referència a l'encàrrec d'un retaule. Es tracta de la carta que el rei Pere el Cerimoniós va dirigir al justícia, jurats i prohoms d'Albocàsser, datada el 3 de gener de 1373 per la que es dona a conèixer que Domingo Valls estava pintant un retaule «a obs de la església del dit lloch». El motiu de la carta, però, no era el de constatar l'activitat del pintor a Albocàsser, sinó el de conminar als receptors de la lletra reial a deixar acabar a Domingo Valls el retaule que havia començat i que, per discrepàncies amb ell, els jurats de la població li impedien que el poguera continuar. A més li havien retingut el segon pagament. La causa de les dissensions s'havia produït a partir de la sospita per part dels jurats de què el pintor no havia utilitzat l'or i els colors de qualitat que havien acordat al contracte del retaule. Davant d'aquest dubte els jurats li feien aturar la pintura i demanaren a Valls que cercara un bon pintor, «un maestre que for abte e bo de la sua art», que l'ajudara a acabar l'obra començada. Es per aques-

15. GALINDO (1913). Notícies extretes del Llibre de Clavaria de l'any 1394 i del Llibre de Provisions de l'any 1389.

16. m.b.= moneda barcelonesa.

17. PASTOR (1915), p. 38.

tes demandes que Domingo Valls feu el viatge a Barcelona per posar-se en contacte amb Llorenç Saragossà, considerat pel rei «lo millor pintor que en aquesta ciutat sia», per tal que viatjara a Albocàsser i li poguera ajudar a resoldre l'acabament del retaule. Però, en aquest punt intervingué el rei en persona, prenent part a favor d'en Domingo Valls per partida doble: fent constar explícitament que Domingo Valls era «pintor de Tortosa e de casa nostra»; i argumentant que Llorenç Saragossà no es podia traslladar a Albocàsser «com sia molt ocupat de obres diverses nostres, les quals ha a fer e acabar dins cert temps.» Les conseqüències o les conclusions d'aquestes dues premisses resulten obvies: no podent desplaçar-se a Albocàsser Llorenç Saragossà i no podent-se permetre Domingo Valls convenir amb cap altre pintor que es desplaçara a aquest poble del Maestrat per les gran despeses que li ocasionara, el rei, «per lo servei que'ns fa [el pintor]» es veu en l'obligació «de procurar-li be e profit e especialment en justícia» i per això «us pregam (als jurats d'Albocàsser) que vosaltres per honor nostra consintats e vullats que la dita obra o retaule sia acabada per lo dit Domingo, segons que en los dits capítols e carta (contracte del retaule) és contingut». Una vegada portades a terme aquestes peticions reials, quan Domingo Valls hauria acabat el retaule, el rei enviria Llorenç Saragossà a Albocàsser «per veure et jutjar la dita obra». Després d'aquestes peticions i promesa el rei acaba la carta amb un to «reial», propi del Cerimoniós: recomana als jurats d'Albocàsser «quel dit Domingo entre vosaltres sia ben tractat, axi com aquell qui és de casa nostra, e mal ne dampnatge o iniuria alguna no li façats ne consintats que sia feta, car plaer nos en farets, e del contrari nos fariets desplaer e dar vos os hiem bé a conixer».

Les peticions reials en aquest darrer punt es convertiren en obligacions i en comminacions. Els jurats d'Albocàsser, però, no es varen quedar atemorits davant l'escript del rei i, per la seu part, posaren el cas en mans de la justícia ordinària.

Hi ha dos punts en aquesta carta reial d'interès per comprendre la posició del monarca en el seu tracte de favor a Domingo Valls i en no permetre que Llorenç Saragossà es desplaçara en aquell moment a Albocàsser. A Valls l'anomena en dues ocasions «de casa nostra». Llorenç Saragossà estava ocupat en treballs per al propi rei. Respecte del primer és la primera vegada que Domingo Valls consta com a membre de la casa reial. Al document res no es diu sobre quina era la seu ocupació concreta. Tanmateix, per documents posteriors, des de 1375, es té notícia de l'ofici concret que exercia a Tortosa al servei del Rei: Domingo Valls era el tinent (custodi) del castell reial a Tortosa. Només d'aquesta manera es pot entendre l'interès del Cerimoniós pel pintor en procurar-li el seu recolzament personal davant els jurats d'Albocàsser. Si no fóra per aquesta relació de Domingo Valls amb la cort la participació del rei resultaria excepcional, atesa l'existència de la justícia ordinària. El segon punt, referit als encàrrecs reials en què Llorenç Saragossà estava ocupat i, per tant, no és podia desplaçar a Albocàsser, la documentació, ara com ara, no ha donat a conèixer en quines empreses del rei estava treballant aquest pintor,

com no fòra la decoració pictòrica d'alguns mobles de les habitacions de la reina al Palau reial menor de Barcelona, per la que el 14 del mes d'agost de 1372 havia cobrat algunes quantitats. El mateix any de 1373, el dia primer de novembre Saragossà percebia, juntament amb el fuster Pasqual, una quantitat per haver pintat «l<sup>a</sup> tomba gran pintada, la qual de manament de la dita senyora reyna han feta a obs de cobrir lo cors de Sancta Susagna, qui està prop lo loch de Maella en Aragó»<sup>18</sup>. I també el mateix any de 1373, amb posterioritat al 20 de març, Llorenç Saragossà encara contractà un retaule de Santa Maria Magdalena per a la capella d'aquesta santa a l'església del Convent del Carme de Barcelona.<sup>19</sup> Probablement aquest va ser el darrer encàrrec a Barcelona, poc mes d'un any abans de fixar la seu residència a València el 28 de novembre de 1374.

No es coneix quina relació o coneixement pogué haver entre Domingo Valls i Llorenç Saragossà. Probablement el fet que tots dos foren de la Casa del senyor Rei (Saragossà consta com a «domesticum et familiarem nostrum» en un document del 20 de gener de 1367)<sup>20</sup> els posà en contacte i fou la causa de què Valls anara a cercar Saragossà a Barcelona. Tanmateix, també va poder existir un coneixement directe de l'obra de Saragossà per part de Valls en un moment anterior al trasllat de Saragossà a València. Ni que només sigue a títol d'hipòtesi, procedent de Sant Mateu (conservada fins 1927-1930 al convent de les Agustines) es coneix una taula amb la representació del Calvari que rematava el carrer central d'un retaule. Aquesta taula ofereix les característiques pròpies de Llorenç Saragossà en una fase molt antiga, molt probablement de la dècada de 1370 amb paral·lelismes amb les taules del gremi dels fusters de València (València, Museu de Belles Arts) i, fins i tot, més arcaïques. Per això no fóra desgavellat pensar que Llorenç Saragossà haguera tingut algun encàrrec a la capital del Maestrat i que, per la seua proximitat a Tortosa (Domingo Valls estava treballant el retaule d'Albocàsser, segurament des de la segona meitat de 1372) Valls l'haguera pogut arribar a conèixer. En qualsevol cas és interessant que, amb anterioritat al mes de novembre de 1374, Llorenç Saragossà estigué vinculat a les terres del nord del Regne de València, terres amb les que, després d'assentar-se a la capital del Regne, no tingué relació degut als nombrosos encàrrecs a València i a les poblacions del seus voltants, a la presència sobre tot de Guillem Ferrer a Morella qui aglutinà els encàrrecs de retaules de Morella i del seu entorn i del Maestrat.

La carta del rei Pere als jurats d'Albocàsser del 3 de gener de 1373 pot considerar-se el primer document d'una qüestió que al llarg de dos anys va generar acusacions i defenses, sentencies i apel·lacions per part dels jurats d'Albocàsser i de Domingo Valls. La sentència definitiva del plet entre amboas parts va ser donada

18. MADURELL (1949), p. 187, n<sup>º</sup> 521.

19. SANPERE (s.d.- abans 1915), p. 318.

20. SANPERE (s.d.- abans 1915), pp. 312-313.

per l'infant Joan el dia 30 de gener de 1374 i en aquesta sentència es recull tot l'històrial o casuística amb l'anotació de totes les fases del procés.<sup>21</sup>

La història d'aquest complex procés va començar amb la carta del rei Pere als jurats d'Albocàsser. Aquesta carta va ser presentada com a aval per part de Domingo Valls el dia 17 de febrer de 1373 (tanmateix al document es diu que la carta reial es de 30 de gener de 1373 i no del dia 3 com consta a l'original; probablement hi va haver una confusió per part de l'escrivà, atenent que la sentència definitiva de l'infant Joan és del 30 de gener de 1374). Una setmana més tard, el 24 de febrer de 1373 Domingo Valls va presentar les seves raons i van ser acceptades. El 26 de febrer de 1373 tocà el torn de presentació de proves als jurats d'Albocàsser. Un mes després, el 28 de març de 1373 Domingo Valls va presentar noves proves. I en aquest punt, sense que es coneguen les proves presentades per un i altres, el procés estava preparat per a sentència, que sembla que va dictar fra Gonzalbo Martínez de Peralta, comanador de la Tinença de les Coves i jutge en el plet que enfocava el pintor de Tortosa i la universitat d'Albocàsser. Hi va haver una apel·lació o un recurs, perquè el 21 d'agost de 1373 Ruiz Perez de Tella, «notari jutge e la present qüestió» va dictar sentència que, degué ser apel·lada, ja que el 6 d'octubre de 1373 Berenguer Roitg, «notari jutge a les dites parts assignat», va dictar una nova sentència.

Tota la documentació que havia generat el cas va ser recollida per Felip Mestre, notari públic, qui amb data de l'11 d'octubre de 1373 redactà un nou escrit on s'aplagaven totes les al·legacions de Domingo Valls i les de Ramon Ubach, síndic de la universitat d'Albocàsser. A aquest escrit, però, Domingo Valls encara afegí noves proves o arguments el 24 d'octubre de 1373. Al seu torn, Ramon Ubach, en tant que síndic d'Albocàsser, n'aportà d'altres el 28 d'octubre del mateix any. I amb tota aquesta munió de sentencies i al·legacions, el dia 14 de desembre de 1373 l'infant Joan, reunit a l'aula capitular del convent de Sant Domènec de València, dictà nova sentència, revocant les que havia donat el comanador Berenguer Roitg el 6 d'octubre de 1373.

La sentència de l'Infant dóna clarícia d'aquestes dues sentencies precedents, segons les quals Domingo Valls havia estat condemnat a portar a Albocàsser tres mestres de l'ofici de pintor o el millor pintor que fóra a Barcelona, a pròpia despesa; li havia estat prohibit de continuar la pintura del retaule sots pena de cent morabatins d'or; i, en concret Berenguer Roitg, l'havia condemnat a dur a Albocàsser un dels tres mestres pintors cinquanta dies després de donada la sentència, i, en cas de que no ho fera, Domingo Valls havia de restituïr a la universitat d'Albocàsser els dos-cents deu florins que ja li havien pagat. A més d'aquestes revocacions la sentència recupera la lletra i l'esperit del contracte signat entre Domingo Valls i els

21. ACA, Canc, Reg. 1782, fols. 69v-73r. El primer que dóna la notícia d'aquesta sentència, sense eitar la font d'arxiu, és Gudiol i Cunill (s.d.-1924), p. 215.

jurats d'Albocàsser que devia contenir una clàusula, el contingut de la qual devia ser, aproximadament, que una vegada acabat el retaule i posat al seu lloc fóra jutjat per bons mestres i que es fera càrrec de les despeses la part culpable. A més fa un comentari sobre la valoració que havien manifestat els jurats d'Albocàsser en pronunciar-se sobre que l'obra no era bella (no consta a cap dels documents coneguts) i sentència que aquestes interpretacions només pertanyen a «mestres» qui són els que haurien de valorar la pintura. Finalment, entenen que el contracte estava en vigor i que no hi havia intenció de rescindir-lo per cap de les parts i que els jurats d'Albocàsser havien intentat perjudicar al pintor, revoca les dues sentències anteriors i dicta nova sentència per la que Domingo Valls havia de ser admès a acabar el retaule segons els acords signats i sots pena de mil morabatins d'or; que una vegada posat al seu lloc el retaule vagen a Albocàsser «bons maestres», segons que estipula el contracte i vegen si l'obra és conforme als pactes signats; i que les despeses d'aquests mestres siguen abonades per la part que tingue la culpa. El darrer punt de la sentència absol de les costes a les dues parts.

No va convèncer a les dues parts aquesta sentència, perquè immediatament en van demanar una correcció. L'infant Joan, també des de l'aula capitular del convent de Sant Domènec de València, el dia 13 de gener de 1374, va dictar nova sentència, modificant, només en part, la que havia donat el mes de desembre anterior. La modificació afavorí Domingo Valls ja que la universitat d'Albocàsser va ser condemnada a abonar al pintor totes les despeses que havia tingut d'ençà de la sentència de Berenguer Roitg del 6 d'octubre de 1373. Les despeses havien de ser taxades per l'infant Joan. Es interessant en aquesta sentència el comentari sobre quina de les parts n'havia resultat millor parada fins el moment en les successives sentències que havien estat donades: dues havien estat favorables a Domingo Valls, mentre que només una a favor de la universitat d'Albocàsser. La resta dels punts de la sentència confirmava la del 14 de desembre de 1373.

No va ser aquest el darrer pas del procés, perquè Pere Belluga, síndic de la universitat d'Albocàsser, va recórrer davant l'Infant, suplicant, com a part condemnada, una correcció de la mateixa (no està anotat de quin dia era l'escript de Pere Belluga, ni quins arguments va exposar). L'Infant, vist que el representant d'Albocàsser «justa rahó no ha hauda ne ha spresada de suplicar», el dia 30 de gener de 1374, confirmà en tot i per tot la sentència del 13 de gener de 1374. D'aquesta manera es tancava, per via judicial, el plet que portava enfrontades les dues parts durant mes d'un any. No obstant això, la conseqüències encara s'arrossegaven ben bé fins el mes d'octubre de 1375.

La universitat d'Albocàsser va perdre el plet i va haver d'acceptar de mal grat la sentència, però degué posar tots els impediments possibles per tal que s'endarrerira el seu compliment i, per què Domingo Valls no poguera percebre les quantitats pactades. Per això va haver d'intervenir el Mestre de Montesa el 12 de 1374, adreçant-se al justícia, prohoms i jurats d'Albocàsser manant-los que pagaren a

Domingo Valls la quantitat de cinquanta florins que li devien, tenint aquest l'obligació d'acabar el retaule dins del mes de març de 1375.<sup>22</sup> Res no se sap, exactament, de quan va estar acabat el retaule, però si que la universitat d'Albocàsser encara tenia un deute, amb el pintor, el 23 d'octubre de 1375. Aquesta informació procedeix dels llibres de Clavaria de la ciutat de Tortosa. En la data assenyalada Jaume de Tous, clavari de la ciutat, donà graciosament a Domingo Valls, pintor de Tortosa, una quantitat perquè poguera fer al viatge a Peníscola i Sant Mateu (on, presumiblement havia de trobar el mestre de Montesa), per tal de cobrar el deute que li tenia la universitat d'Albocàsser.<sup>23</sup> Pel que dona a conèixer aquest darrer document la situació econòmica del pintor era crítica fins el punt de què ell, la seua dona i els seus fills passaven fam. No coneugut el contracte ni conservat el retaule, es fa difícil saber quina advocació tindria, per be que l'actuació dels jurats d'Albocàsser sembla indicar que es tractava d'un retaule en el que la universitat del lloc tenia tota la responsabilitat, i que cal entendre com el retaule major de l'església, perquè si haguera estat un retaule particular o d'una confraria, aquesta circumstància hauria quedat expressada a la documentació. Havia de ser un retaule de cost elevat, perquè la sentència del 30 de gener de 1374 fa constar que Domingo Valls havia rebut dos-cents deu florins pel seu treball fins aquell moment (cal suposar que correspondrien al primer pagament, perquè el segon el tenia embargat segons la carta reial del 3 de gener de 1373). Més tard, el 12 de desembre de 1374, la carta del Mestre de Montesa anota la quantitat de cinquanta florins que cal suposar que el pintor encara no havia percebut el 5 de juliol de 1375. I, en tot cas, encara es deuria el darrer pagament una vegada acabat el retaule, després del mes de març de 1375.

Des de la dècada de 1370 Domingo Valls va tenir, fonamentalment, dues ocupacions vinculades a Tortosa, una relacionada amb el Consell de la ciutat, i l'altra que comença a aparèixer el 1377 (si es que la notícia del 5 de juliol de 1375 no equivoca el nom de Domingo per Guillem), relacionada amb la custòdia del castell del Rei a Tortosa. Com ja ha estat comentat abans aquesta darrera ocupació degué motivar la intervenció del Rei i de l'Infant en el plet d'Albocàsser i, probablement, fa suposar que amb anterioritat al 3 de gener de 1373 Domingo Valls ja estava vinculat amb el castell tortosí. Per tal que es puguen seguir d'una manera més clara aquestes dues ocupacions, la documentació de les quals, procedent de diferents fons, està barrejada durant trenta anys, en primer lloc, seran comentats els treballs que vinculen Domingo Valls al castell i, en segon lloc, els relatius al municipi de Tortosa.

El fet que la carta del rei Pere al justícia, prohoms i jurats d'Albocàsser digue que Domingo Valls era «de casa nostra» no havia tingut una comprovació documental fins el coneixement d'onze o dotze pergamins del Mestre Racional conservats a

22. DÍAZ-OLUCHA (1991), p. 32.

23. AHCTE, Llibres de Clavaria 11, p. 392. Pub. par.: Pastor (1919), p. 149, sense citar la font d'arxiu concreta.

l'Arxiu de la Corona d'Aragó. Tots ells són àpoques, datades entre 1375 i 1385, per les que Domingo Valls, reconeix haver rebut de Guillem Barberà, procurador reial a Tortosa, unes determinades quantitats en concepte de la custòdia del castell de Montcada (reial) a la ciutat de Tortosa. En tots aquests documents, el text dels quals és molt semblant, per no dir igual, i repetitiu, Valls consta com a pintor de Tortosa o ciutadà de Tortosa de manera indistinta. El seu càrrec ve expressat com a tinent del castell de Montcada en una ocasió, però tots els documents anoten el concepte pel qual el pintor havia rebut unes quantitats determinades: la custòdia del castell de Montcada a Tortosa. El salari que se li abonava per aquest encàrrec era de doscents sous anuals repartits en terços de seixanta sis sous, vuit diners, que el pintor rebia entre els mesos de gener i març la primera, durant els mesos de juny i juliol la segona i entre setembre i novembre la tercera. I, per les dates d'aquestes àpoques corresponents a les dècades de 1370 i de 1380, cal contextualitzar l'ocupació de Domingo Valls al castell com una més de les moltes que va originar aquesta fortalesa d'ençà que va a passar a domini de la Corona el 1363, després de la mort de l'infant Ferran. Marquès de Tortosa. Així, durant aquestes dècades van ser constants les obres tant en les defenses com a les cambres i a la capella per a la que, de forma habitual, també per terços, es proveïa de torxes, espelmes i oli (cal recordar en aquest punt que quan Domingo Valls era custodi del castell Guillem Ferrer, el 1383, era reclamat pel rei per pintar un retaule de Sant Tomàs per a la capella del castell de Tortosa). La reiteració d'aquests documents fa innecessari un comentari individualitzat. No obstant això, a l'àpèndix documental hi consten els regests de cadascun d'ells i, només la transcripció íntegra d'un com a mostra del que representen.<sup>24</sup>

Des de 1370 fins a 1401 Domingo Valls va estar lligat al Consell de la ciutat de Tortosa de forma habitual, com a pintor encarregat de la pintura dels brandons per a les processons del Corpus i altres processons a les que assistia el consistori, de costum o extraordinàries com les que se celebraven en acció de gràcies per haver protegit la ciutat de pestes i calamitats. En aquest apartat de la seua professió Valls hi consta com a únic pintor al servei del Consell i/o juntament amb altres com un Guillem Valls (qui sap si germà de Domingo o es tracta d'errada de l'escrivà en copiar el nom del pintor confonent-lo amb el del procurador reial –Guillem Barberà–) i l'esmentat Pere Cardona. A més de la pintura dels brandons s'ocupava, també, de la pintura d'escuts a les cobertes dels llibres de la ciutat (molt probablement els escuts de les cobertes d'alguns dels llibres de Clavaria conservats a l'Arxiu Històric Comarcal de les Terres de l'Ebre son de la seua mà).

La seqüència de documents que vinculen el pintor amb el Consell de la ciutat de Tortosa comença el 13 d'agost de 1370 quan els prohoms del Consell van pro-

24. Totes aquestes àpoques corresponen a ACA, R.P., Pergamins, 659, 764, 803, 844, 908, 954, 981, 1391, 1404, 1423, 1473, 1491. D'aquests documents d'igual contingut i de quasi igual forma, a l'apartat de la documentació només se n'ha transcrit un (el 803), per tal de no ser repetitius.

veir el pagament a Domingo Valls, pintor, per la pintura d'uns tabicells de l'arxiu de la Casa de la Ciutat. (La paraula tabicell podria entendre's com el diminutiu d'un castellanisme usual, «tabic», en comptes d'envà).<sup>25</sup> D'aquesta dècada de 1370 no es coneixen altres notícies que, en canvi, resulten abundants a la dècada de 1380. Així, el 10 de maig de 1381 li son abonats dos sous per tres «mostres» (dibuixos) que va fer per a un pal·li destinat a l'altar de Santa Bàrbara de l'Hospital de Tortosa i que havia de brodar en or i seda na Teresa, muller de Bernat de Vilamanya.<sup>26</sup> El dia 8 de desembre, també de 1381, li va ser abonada a Domingo Valls una quantitat per haver pintat els sis bordons del pal·li sota el que la reina Sibil·la, esposa del rei Pere el Cerimoniós, havia de fer la seu entrada a Tortosa.<sup>27</sup> Cinc anys més tard, el 1386, el Consell de Tortosa li encarregà dos evangelis (es tracta de l'evangeli de Sant Joan que es posava damunt l'altar i el llegia el capellà al final de la missa), un daurat i l'altre pintat, i per aquest encàrrec Valls va rebre un florí.<sup>28</sup> Del 1387 hi consten quatre notícies. La primera, del dit 4 de gener dóna a conèixer que li fou abonada al pintor una quantitat per haver pintat i reparat la imatge de la Santa Maria al portal de l'Olivar (de l'Olivera, de la seu de Tortosa; la porta d'aquesta entrada al recinte de la seu havia estat reparada anys abans, el 1374; es tracta de la porta anterior a la actual).<sup>29</sup> El 22 de juny de 1387 Valls va rebre del clavari de la ciutat de Tortosa una quantitat per la pintura d'escuts de la ciutat als brandons que el consistori havia portat a la processó del Corpus.<sup>30</sup> El darrer dia d'agost del mateix any el pintor va decorar una llàntia de vidre que il·luminava la imatge de Sant Cristòfol a la sala de la Casa del Consell.<sup>31</sup> I el 26 de setembre de 1387, Domingo Valls, pintor de Tortosa consta que va rebre en comanda del clavari de la Ciutat dues flassades d'Aragó, quatre parells de llençols i tres travessers, sense conèixer quin objecte tenia aquesta comanda.<sup>32</sup>

Del 1389 hi ha dues notícies. La primera, datada el 5 d'abril, informa del pagament al pintor per part del clavari de la ciutat de Tortosa d'una quantitat per haver pintat vint-i-quatre brandons per la celebració del naixement del fill del Rei.<sup>33</sup> La segona, sense data concreta, segons la qual el Consell donà, graciosament i per amor de Déu, a Domingo Valls una lliura i tretze sous en ajuda d'un hàbit que volia regalar a un nebot seu, franciscà.<sup>34</sup>

25. GALINDO (1913).

26. GALINDO (1913).

27. GALINDO (1913).

28. GALINDO (1913).

29. GALINDO (1913); PASTOR (1915), p. 78.

30. AHCTE, Llibres de Clavaria 23, p. 110.

31. GALINDO (1913).

32. AHCTE, Llibres de Clavaria 24, p. 269.

33. AHCTE, Llibres de Clavaria 25, p. 159.

34. GALINDO (1913).

L'any 1394 el Consell de la ciutat de Tortosa donà al pintor cinquanta sous en ajuda pel casament d'una macipa seu.<sup>35</sup> I, encara, d'aquesta mateixa dècada de 1390 consten altres tres notícies. La primera, del 1397, segons la qual Domingo Valls va rebre una quantitat per pintar el retaule del portal del coll de Sant Joan, així com les fulles i capitells i, també, les parets del portal. Sembla que en aquest cas la paraula retaule és sinònim de «post» o taula única ja que el document especifica que «havia pintat la post amb la imatge del Sant» (Joan).<sup>36</sup> La segona, del 1398, que informa de la quantitat que va rebre el pintor, per amor de Déu, juntament amb fra Gilabert, per canviar la talla del canelobre dels gots (?) situat davant de l'altar major de Santa Maria (catedral).<sup>37</sup> I la tercera, del 1399, (després del Corpus) on se li torna a abonar a Domingo Valls una quantitat per haver pintat escuts de la ciutat a vint-i-quatre brandons de la processó del Corpus i vuit escuts en quatre llibres de la ciutat.<sup>38</sup>

Ja dels dos primers anys del 1400 consten quatre notícies més, totes elles procedents dels Llibres de Clavaria, que són les últimes coneudes sobre Domingo Valls. La del 15 de juny de 1400, torna a ser una reiteració de la darrera citada. Es altra vegada el pagament pels escuts pintats a vint-i-quatre brandons i per altres escuts a les cobertes de quatre llibres de la ciutat.<sup>39</sup> Segueix la de 1401 (a situar dins del mes de juny) pels mateixos conceptes que l'anterior, per bé que, ara els llibres en són cinc.<sup>40</sup> La tercera és un pagament al pintor per cinc escuts que pintà sobre paper, per a ser cosits al pal·li que s'havia de posar en l'aniversari de la reina de Sicília a la seu de Tortosa. Aquest document data de 1401.<sup>41</sup> I l'últim dels documents coneguts sobre Domingo Valls és de 1402 (després del Corpus) i el seu contingut és idèntic als altres referits a la pintura de brandons i d'escuts per a les cobertes dels llibres de la ciutat.<sup>42</sup>

Després d'aquesta darrera data s'acaben els documents sobre Domingo Valls que, presumiblement, degué morir a principis de 1400. Un pintor a qui la bona sortuna historiogràfica havia donat gran importància, però a qui la pròpia documentació el presenta com un pintor dedicat, especialment a feines menors de pintura tot i haver contractat, si més no, tres retaules al llarg de la seua vida: el dels Sants Antoni per al gremi de llauradors de Tortosa, el de l'església d'Albocàsser i el del portal

35. GALINDO (1913).

36. GALINDO (1913). Aquesta referència no ha pogut ser comprovada per causa del mal estat de conservació del Llibre de Clavaria a què correspon. PASTOR (1915), p. 38 dóna la mateixa notícia però del 1398.

37. GALINDO (1913).

38. AHCTE, Llibres de Clavaria 36, p. 96.

39. AHCTE, Llibres de Clavaria 37, p. 94.

40. AHCTE, Llibres de Clavaria 38, p. 91.

41. AHCTE, Llibres de Clavaria 38, p. 119.

42. AHCTE, Llibres de Clavaria 39, p. 102.

de Sant Joan de Tortosa. No obstant, la munió de notícies alegades ve a omplir un buit en la historiografia de Tortosa com a centre pictòric a la segona meitat del segle XIV, sotmès a les influències directes de Barcelona i de Morella, però on hi treballaren altres pintors com Domingo Valls.

ANTONI JOSÉ PITARCH

## Bibliografía

- ALANYA I ROIG, Josep, «Els vitralls gòtics de Santa Maria de Morella. (S. XIV)». *Butlletí d'Amics de Morella i Comarca*. Vol. XVII. 2000-2001, pp 21-30
- DIAZ MANTECA, E i OLUCHA MONTINS, F. «Documents per a l'estudi de l'art al Maestrat de Montesa». *Boletín Centro Estudios del Maestrazgo*. Benicarló nº 36. 1991. pp 29-35.
- GALINDO, Marià, «Trescentistes i Cuatrecentistes Tortosins», *La Página artística de la Veu de Catalunya*, núm. 182, 12 de juny de 1913.
- GUDIOL Joseph, Prev., *Els Trescentistes Catalans*, Segona part, S. Babra, Llibreria antiga i moderna, Barcelona, (s.d. - 1924).
- JOSE I PITARCH, Antoni, *La Pintura Gótica en la Corona de Aragón*, Catálogo de la Exposición, Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar», Zaragoza, 1980.
- JOSE I PITARCH, Antoni, *Una memòria concreta, Pere Lembrí pintor de Morella y Tortosa (1399-1421)*, Catálogo de Exposición, Castellón, 2004.(en prensa)
- MADURELL MARIMÓN, José M., «El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. I. Texto. Apéndice documental. Índices», vol. VII, 1949, p. 187, n. 521, *Anales del Boletín de Museos de Arte de Barcelona*, VIII, (1950)
- MATAMOROS, José, *La Catedral de Tortosa*, Tortosa, 1932.
- PASTOR I LLUÍS, F., «El arte pictórico en Tortosa. 1347 a 1703», *La Zuda*, núm. 34, III, Tortosa (1915), p. 38.
- PASTOR I LLUÍS, F., «Tortosa histórica. Calamidades públicas», *La Zuda*, núm. 79, Diciembre, Tortosa (1919), pp. 149-150.
- PASTOR I LLUÍS, F., «Tortosa histórica; las puertas de la ciudad», *La Zuda*, núm. 139, Abril, Tortosa (1925), pp. 61-62.
- POST, Chandler Rathfon, *A History of Spanish Painting*, vol. III, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1930. POST, Chandler Rathfon, *A History of Spanish Painting*, vol. IV-II, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1933.

- POST, Chandler Rathfon, *A History of Spanish Painting*, vol. V, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1934.
- RUBIÓ Y LLUCH, Antoni, *Documents per l'història de la Cultura catalana medieval*, vol. II, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1921.
- SANPERE I MIQUEL, Salvador, *La Pintura mig-eval catalana*, Vol. II, *Els Trescentistes Catalans*, Primera part, S. Babra, Llibreria antiga i moderna, Barcelona, (s.d. - abans 1915).
- SARALEGUI, Leandro de, «La pintura valenciana medieval», *Archivo de Arte Valenciano*, Año XXI, Enero-Diciembre, (1935), pp. 3-68.

### Documentació

#### Doc. 1

1366, setembre 6. Tortosa.

*Contracte de la pintura del retaule de Sant Antoni Abat i Sant Antoni de Pàdua per l'altar del gremi de llauradors a l'església de Santa Clara de Tortosa, pel preu de 26 lliures m.b., entre Antoni Monfort i Guillem Narbonès, majordoms de l'Almoïna de Sant Antoni Abat establerta a aquella església, i Domingo Valls, pintor, i la seua esposa Constança.*

Arxiu del Gremi de Llauradors de Tortosa. Notari: Antoni Piles.

Cit.: Pastor (1915), p. 38.

Nota: el document citat per Pastor era un contracte en pergamí guardat a l'arxiu del Gremi de Llauradors. Avui no es té notícia d'on es conserva aquest arxiu o si es conserva.

#### Doc. 2

1370, agost 13. Tortosa.

*Els prohoms del Consell de la ciutat de Tortosa proveïren «an Domingo Valls, pintor, lo qual ha pintat los tabicells del arxiu de la Casa de la Ciutat, sia pagat a coneiximent dels procuradors de la Ciutat.»*

Pub. par.: Galindo (1913).

#### Doc. 3

1373, gener 3.

*Carta del rei Pere el Cerimoniós als jurats d'Albocàsser sobre la qüestió que confronta Domingo Valls, pintor de Tortosa, i els jurats de la població sobre el retaule que el primer havia començat a pintar per a l'església d'Albocàsser i els impediments que els jurats li posaven per continuar-lo.*

ACA, Canc, Reg. 767, f. 31v

Pub.: Sanpere y Miquel (s.a - abans 1915), pp. 316-317; Rubió i Lluch (1921), pp. 166-167, doc. CLXXIV (per la present transcripció).

En Pere etc. Als feels nostres los justicia, jurats e promens de Albocacer salut e gracia. Entes havem per en Domingo Vayls, pintor de Tortosa e de casa nostra, que ell pinta un retaule a obs de la església del dit loch sots certes condicions e capitols fets e fermats entre vosaltres e ell, segons que per carta publica se pot largament mostrar, e que apres que ell ha començat de pintar lo dit reetaule, a induccio de alcunes personnes havets contrastat e embargat aquell dit Domingo en la dita obra per manera que aquella no acabas, e encara li embargavets la segona paga que fer li debiets, del preu entre vosaltres e ell avengut de pintar lo dit reetaule, sobre lo qual embargament aquell dit Domingo hac a fer convinència ab alcuns del dit loch, qui lo dit fet embargaven, que ell hagues haver un maestre que fos abte e bo de la sua art, si l'or o altres colors o res fals havia mes o posat en lo dit reetaule que fos contra los dits capitols, e quel dit maestre li ajudas a obrar e acabar la dita obra; on com lo dit Domingo sia vengut ací en Barchinona per menarsen en Llorenç Çaragoça, lo millor pintor que en aquesta ciutat sia, per veure lo dit reetaule e ajudar acabar aquell, lo qual Lorenç de present al dit loch de Albocacer anar no puxa, com sia molt ocupat de obres diverses nostres, les quals ha a fer e acabar dins cert temps, e altres maestres lo dit Domingo no pogues haver per anar aqui sens inmoderat salari e grans missions e dampnatges e desfayço de tots sos bens, e nos per lo servei que ns fa siam tenguts de procurarli be e profit e especialment en justicia, per ço us pregam que vosaltres per honor nostra consintats e vullats que la dita obra o reetaule sia acabada per lo dit Domingo, segons que en los dits capitols e carta es contengut. E en aço escusa alguna no metats, car plaer nos en farets, certificant vos que de continent quel dit Domingo haia acabat lo dit reetaule nos farem anar aqui al dit loch per amor vostra e per fer justicia a vosaltres e al dit Domingo en les dites coses, lo dit Lorenç per veure et jutjar la dita obra, pregants vos encara e manants quel dit Domingo entre vosaltres sia ben tractat, axi com aquell qui es de casa nostra, e mal ne dampnatge o iniuria alguna no li façats ne consintats que li sia feta, car plaer nos en farets, e del contrari nos fariets desplaer e dar vos o hiem be a conixer. Dada en Barchinona a .iii. dies de janer en l'any de la nativitat de Nostre Senyor, mcccxxiiii. Rex Petrus.

Fuit signata per dominum regem et ideo expedita.

#### Doc. 4

1373, febrer 17.

*Data de celebració de la primera sessió del procés entre Domingo Valls, pintor de Tortosa, i els jurats d'Albocàsser sobre el plet del retaule que el primer havia començat a pintar i que els jurats impedien que el continués. En aquesta data es presenta la lletra del rei Pere el Cerimoniós del 30 de gener de 1373 (= 3 de gener de 1373).*

ACA, Canc, Reg. 1782, fols 69v-73r. Cfr. doc. 16.

**Doc. 5****1373, febrer 24.**

*Data de la segona sessió del procés entre Domingo Valls, pintor de Tortosa, i els jurats d'Albocàsser sobre el plet del retaule que el primer havia començat a pintar i que els jurats impedien que el continués. Presentació de proves per Domingo Valls.*

ACA, Canc, Reg. 1782, fols 69v-73r. Cfr. doc. 16.

**Doc. 6****1373, febrer 26.**

*Data de la tercera sessió del procés entre Domingo Valls, pintor de Tortosa, i els jurats d'Albocàsser sobre el plet del retaule que el primer havia començat a pintar i que els jurats impedien que el continués. Presentació de proves pels jurats d'Albocàsser.*

ACA, Canc, Reg. 1782, fols 69v-73r. Cfr. doc. 16.

**Doc. 7****1373, març 28.**

*Data de la quarta sessió del procés entre Domingo Valls, pintor de Tortosa, i els jurats d'Albocàsser sobre el plet del retaule que el primer havia començat a pintar i que els jurats impedien que el continués. Presentació de noves proves per part de Domingo Valls.*

ACA, Canc, Reg. 1782, fols 69v-73r. Cfr. doc. 16.

**Doc. 8****1373, maig 12.**

*Sentència donada per fra. Gonçalbo Martínez de Peralta, comanador de la Tinença de les Coves i jutge en el plet que enfocava Domingo Valls, pintor de Tortosa, i la universitat d'Albocàsser, per raó del retaule que el primer havia començat a pintar per a l'església de la població, i que els jurats li havien impedit de continuar davant l'incompliment d'algunes clàusules del contracte.*

ACA, Canc, Reg. 1782, fols 69v-73r. Cfr. doc. 16.

**Doc. 9****1373, agost 21.**

*Sentència donada per Ruiz Pérez de Tella, notari jutge, sobre el plet que enfocava Domingo Valls, pintor de Tortosa, i els jurats d'Albocàsser, per raó del retaule que el primer havia començat a pintar i que els jurats impedien que el continués.*

ACA, Canc, Reg. 1782, fols 69v-73r. Cfr. doc. 16.

**Doc. 10****1373, octubre 6.**

*Segona sentència donada per Berenguer Roitg, notari jutge, sobre el plet que enfrontava Domingo Valls, pintor de Tortosa, i els jurats d'Albocàsser, per raó del retaule que el primer havia començat a pintar i que els jurats impedien que el continués.*

ACA, Canc, Reg. 1782, fols 69v-73r. Cfr. doc. 16.

**Doc. 11****1373, octubre 11.**

*Document públic redactat per Felip Mestre, notari, on es recollien les al·legacions de Domingo Valls, pintor de Tortosa, i de Ramon Ubach, síndic d'Albocàsser, sobre la qüestió del retaule que el primer havia començat a pintar per a l'església de la població i que els jurats li havien impedit de continuar davant l'incompliment d'algunes clàusules del contracte.*

ACA, Canc, Reg. 1782, fols 69v-73r. Cfr. doc. 16.

**Doc. 12****1373, octubre 24.**

*Vista de noves proves presentades per Domingo Valls a la cort de l'infant Joan sobre el plet que l'enfrontava amb els jurats d'Albocàsser, per raó del retaule que havia començat a pintar i que els jurats impedien que el continués.*

ACA, Canc, Reg. 1782, fols 69v-73r. Cfr. doc. 16.

**Doc. 13****1373, octubre 28.**

*Vista de noves proves presentades per Ramon Ubach, síndic d'Albocàsser, a la cort de l'Infant Joan sobre el plet que enfrontava els jurats d'aquesta població amb el pintor de Tortosa Domingo Valls, per raó del retaule que aquest havia començat a pintar i que els jurats impedien que el continués.*

ACA, Canc, Reg. 1782, fols 69v-73r. Cfr. doc. 16.

**Doc. 14****1373, desembre 14. València. Convent de Sant Domènec. Aula Capitular.**

*Sentència donada per l'Infant Joan sobre el plet entre Domingo Valls, pintor de Tortosa, i els jurats d'Albocàsser per raó del retaule que Valls havia començat a pintar per a l'església de la població i que els jurats impedien que el continués. L'Infant revoca la sentència de Berenguer Roitg del 6 d'octubre de 1373.*

ACA, Canc, Reg. 1782, fols 69v-73r. Cfr. doc. 16.

**Doc. 15**

**1374, gener 13. València. Convent de Sant Domènec. Aula Capitular.**

*Rectificació i confirmació per l'Infant Joan de la sentència del 14 de desembre de 1373.*

ACA, Canc, Reg. 1782, fols 69v-73r. Cfr. doc. 16.

**Doc. 16**

**1374, gener 30.**

*Confirmació per l'Infant Joan de la sentència del 13 de gener de 1374: Pere Belluga, síndic de la universitat d'Albocàsser l'havia recorreguda i l'Infant va considerar que les raons aportades no s'ajustaven a dret. D'aquesta manera la universitat d'Albocàsser es veié obligada a deixar acabar el retaule a Domingo Valls; al seu torn, una vegada el retaule fos acabat i col·locat al seu lloc, havia de ser reconegut per bons mestres que poguessin donar la seua opinió sobre si estava pintat amb bons i fins colors.*

ACA. Canc, Reg. 1782, fols. 69v-73r

Noverint universi quod nos Infans Johannes etc. Attendentes questionem fuisse diutius agitatam inter Dominicum Vals, pictorem, ex una parte et universitatet loci de Albocaçer ex altera, rationibus in presenti nostra sententia declaratis, super quaquidem causa tres sententie late fuerunt. Ideo nos volentes sicuti tenemur et debemus lites sopire, ipsisque ut cicus possimus finem dare die presenti et infrascripta, nostram in et super predictis tulimus sentenciam sub hac forma. Nos Infant en Joan etc. Vista la suplicació per part d'en Domingo Valls denant nos donada damunt, hoydes les parts ad plenum, ço és, lo dit Domingo e en Ramon Ubach sindich de la universitat d'Albocaçer, segons apar per carta pública feyta per en Falip Mestre notari públich a XI. dies del mes de octubre anni presentis en tot ço que dir, proposar ne allegar han volgut; insuper regoneguda e perlegida la sentència donada per frare Gonçalbo Martínez de Peralta, comanador de les tinencies de les Coves e jutge entre les dites parts en la present qüestió promulgada, dijous a XII del mes de maig en l'any de la nativitat MCCCLXXIII; atesa encara una letra tramesa a la dita universitat e jurats de part del Senyor Rey, pare nostre, a XXX dies del mes de Janer del damunt dit any, precogitaque una carta convencional exhibuida e produïda en lo procés principal a XVII dies del mes de febrer dicti anni, e regonegudes les rahons proposades en lo dit fet o procés principal a XXIII dies del dit mes de febrer e any damunt dit per lo dit Domingo Valls, e aximateix les rahons proposades per los dits jurats de la dita universitat a XXVI dies del dit mes de febrer, e perlegides etiam altres rahons proposades per lo dit Domingo Valls a XXVIII dies del mes de març del dit any, vistes en après los testimonis per cascuna de les dites parts produyts e en la present qüestió donats, e tot ço que han dit, proposat ne allegat; reconeguda encara la sentència promulgada a XXI del mes d'agost del dit any per en Ruiz Pérez de Tella, notari jutge en la present qüestió a les dites parts assignat; demum vista una altra sentència donada e promulgada en e sobre la dita qüestió dijous en hora de tercia a VI dies del mes de octubre predicti anni per en Berenguer Roitg notari jutge a les dites parts dat e assignat; vistes insuper

alcunes rahons denant nos proposades per lo dit Domingo dimarts a XXIII d'octubre dicti anni e encara regonegudes altres rahons per lo dit síndich proposades denant nos disapte a XXVIII dels pus prop nomenat mes e any, e tot ço als que feie a veure e regonexer e relació plenament en nostra audiència feta; haut acort e deliberació ab micr Johan Eximenez de Salanova, licenciat en leys, cavaller procurador de la nostra Cort e ab molts d'altres savis en furs e en dret exsperts; Deus havent denant nostres ulls e los sants IIII evangelis de aquell denant nos posats, enantament a donar e promulgar la nostra sentència en la forma següent: E primerament, vinent als mèrits de les damunt dites sentencies per les quals appar lo dit Domingo eser condemnat, ço és la primera donada e promulgada per lo dit comanador e l'altra per en Berenguer Roitg damunt nomenat; attenent que jatsia per part de la dita universitat sie stat vist e ser stat provat quel dit Domingo Valls devia amenar de tres maestres, un o lo millor qui en Barchinona fos d'offici de pintor, e per alló sia stat lo dit Domingo condemnat per lo dit Comanador en fer son poder e sforç de haver e fer venir un d'aquells e encara inhibit e vedat sots pena de C. morabatins d'or de no obrar en lo dit retaule; sie stat noresmenys lo dit Domingo condemnat per lo dit Berenguer Roitg deure, haver o fer son poder en haver un dels dits tres maestres dins cinquanta dies après promulgació de la sua sentència, e si per ventura lo dit en Domingo dins los dits cinquanta dits no hauria amenat o fet son poder de amenar un dels dits maestres, adonchs fos tengut lo dit Domingo de dar, retre e restituir a la dita universitat doents e X florins per ell rehebuts segons que pus largament en les dites sentencies se conte; considerant que entre los jurats del dit loch e lo dit Domingo Valls fo feta convinència e carta entre aquells fermada per fer e obrar lo dit reetaule, e entre los altres pactes e convencions fou inhibit e convengut e paccionat que feyt e acabat lo dit retaule e posat allí on devia star, que fos a coneiguda de bons maestres si serie axi com se pertanyie a messió de qui culpa hagués; considerants encara que servada deu ésser equitat e bona rahó entre los pactes feyts entre les gents, màxime en lo present cars e feyt, ço és, que deliberadament fo convengut que ab lo dit Domingo Valls a fer lo dit retaule e starne a conexença de maestres, e la segona ques diu convinència o pacte fo e aparech que vingués per volentat d'alguns ques dien que les obres nos feyen beles, e siu eren o no allò segons convinència de la carta no pertangues a aquells conèixer, si no a maestres; considerants encara que per lo segon ques diu pacte el primer en rès no sia derogat, maxime com per les parts expressa intenció no hagen de tollre o derogar a aquell; immo est reincidens in primum pactum; encara considerants que los dits jurats ineptament lur accio han intentada contra lo dit Domingo Valls; per tal, ateses e considerades les dites rahons e altres que poder ne deure nos moure de pronunciar e jutjar, per aquesta nostra present sentència revocam e annullam les damundites sentencies donades e promulgades per los dits Comanador e Berenguer Roitg, e pronunciam e declaran lo dit Domingo Valls deure ésser admès a fer e acabar lo dit retaule, segons forma e continència e tenor de la carta convencional feyta entre los dits jurats e lo dit Domingo Valls, e acabat lo dit retaule e posat en lo loch on posar e star deu, pronunciam e declaran que ladowchs sia trames a bons maestres, segons forma del dit contracte, que vegen regoneguen e coneguen les dites obres si són ben fetes ab bones e fines colors axi com en la dita carta es pus largament contengut, e que los dits maestres vinguén a càrrec de qui colpa haja; manant els dit jurats sots pena de mil morabatins d'or aplicadors als nostres cofres que lo dit Domingo Valls lexen obrar en lo dit retaule e aquell acabar segons que dessus és dit quietament e sens alcún empeditment, ne aquell perturben ne inquieten, molesten, ne contradiguan; emperò, la una e l'altra part ex causa de les despeses absolvem. Lata fuit hec sentencia per dictum dominum

infantem sive in eius personam per honorabilem et discretum Bernardum de Ponte legum doctorem, consiliarium et promotorem dicti domini Infantis in sua cancelleria per nunc regentem, et lecta de eius mandato per me Berengarium Sarta, scriptorem et notarium infrascriptum, in capitulo claustrum monasterii fratrum predicatorum Valencie in quo tenebatur audiencia supradicta, dicta die mercuri, dictis partibus ad audiendum sentenciam ut perfertur assignata, intitulata quarta decima die decembri anno a nativitate domini M<sup>o</sup> CCC<sup>o</sup> LXXIII<sup>o</sup>, presentibus dictis partibus, scilicet dicto Raimundo Ubach sindico universitatis dicti loci d'Albocaçer ex parte una et Dominico de Valls predicto ex altera parte, presentibus etiam pro testibus Michaeli de Aparia, Jacobo de Sentlir, Januario Rabaca juniore, Francisco d'Oriola licenciatis in legibus, Bertrando de Pinos consiliario et prothonotario dicti domini infantis et aliis pluribus in multitudine copiosa. Postea, die veneris intitulata XIII die januarii anno a nativitate Domini M<sup>o</sup> CCC<sup>o</sup> LXXIII<sup>o</sup>, cum fuisse dicto domino infanti per ambas partes predictas seu earum partem de predictis super correctionem dicte sentencia suplicatum, idem dominus infans suam in et super predictis declarationem seu sentenciam protulit sub hac forma. Nos infans en Johan etcetera, vista la suplicació donada per en Domingo Valls en e sobre lo fet e qüestió la qual és os mena entre lo dit Domingo de una part e la dita universitat del loch d'Albocaçer de la altra, en la qual e per la qual és stat suplicat que com nos la dita qüestió haguesem per nostra sentència definitiva sopita, e la una e l'altra parts de les missions absolta, la dita universitat, no contrastant la nostra dita sentència deguessen en les missions condemnatar e axi feta relació plenament en nostra audiència de aquella que sentència de les dites parts ad plenum oydes, haut acort ab micr Johan Exemenes de Salanova, doctor en leys, conseller e promovedor dels negocis de la nostra Cort e nostra Cancelleria regent, e ab molts d'altres savis en dret e en furs sperts, Deu havents denants nostres ulls e los sants quatre evangelis denant nos posats, pronunciam en la forma següent: Attenent que nos que som posats in culmine dignitatis per corregir les erros dels altres les nostres devem corregir. Attenents encare quod victus victori in expensis et condemnandus; attenent encara que lo dit Domingo a contra la dita universitat dues sentencies obtengudes, e la dita universitat contra lo dit Domingo no si no una, com l'altra per justes rahons no meresques ésser dita sentència, per tal la nostra sentència corregim entant com diu, la una e l'altra part de les despeses absolvem, e condepnam la dita universitat en les missions les quals lo dit Domingo ha fetes del temps ença que fo donada e promulgada sentència per en Berenguer Roitg notari, la qual fou promulgada a VI dies de octubre del MCCCLXXIII, judicial taxació, emperò a nos reservada; confermam en totes les altres coses la damunt dita nostra sentència, no contrastant que per la part de la dita universitat fos stat lo contrari a nos suplicat; reservam emperò a la dita universitat tot son dret, ço és que sia acabat lo dit retaule, per insuficiència de la dita obra vel alias per culpa de aquella aparria algun just interès de la dita universitat que tot son dret li romanga salvo e illes. Lata fuit hac sentencia seu declaracio per dictum dominum infantem sive in eius personam per honorabilem Johanem Exemeni de Salanova militem, consiliarum et promotorem negotiorum Curie dicti domini Infantis et eius pro nunc Cancelleriam regentem, et lecta de eius mandato per me dictum Berengarium Sarta in capitulo claustrum monasterii dicta die veneris intitulata XIII die Januarii anno proximo dicto et infrascripto, presentes dictis partibus scilicet dicto Raimundo Ubach dicto nomine ex una parte et dicto Dominico Valls ex altera, presentibus etiam pro testibus dictis dominis Francisco d'Oriola, licenciato in legibus, et Bertrando de Pinos prothonotario domini infantis predicti et aliis pluribus in multitudine copiosa. Ulterius, die lune intitulata XXX die Januarii

anno a nativitate domini M<sup>o</sup> CCC<sup>o</sup> LXX quarto, cum dicta sentencia sive declaracione secunda et proxima scripta esset per Petrum Beluga sindicum dicte universitatis loci d'Albocacer dicto domino Infantí suplicatum, idem dominus infans suam in et super predictis protulit sentenciam seu declaracionem sub forma quae sequitur. Nos infans en Johan, etc. vista una suplicació en nostra audiència per part d'en Pere Belluga síndich de la universitat d'Albocacer e en nom de la dita universitat proposada, en la qual e per la qual es stat suplicat en substància que la sentencia últimament donada en nostra audiència sobre lo fet lo qual per molt de temps ses menat en nostra audiència entre la dita universitat d'una part e en Domingo Valls de la altra, en e sobre un reetaule en lo qual la dita universitat en les missions haviem condemnada, segons que pus largament és contingut en aquella, deguessem altra vegada fer regonexer per tal que sobra la condemnació de les dites despeses fos provehit a la dita universitat, ço és que la dita nostra sentència fos per nos<sup>1</sup> corregida en tant com tota ne sab condemnació de despeses contra la dita universitat, ans aquella damunt dita universitat deguessem absoldre e lo damunt dit Domingo en aquelles deguessem condemnar, per ço del dit fet, feta relació en nostra audiència, hant acort e deliberació ab mossen Johan Eiximenes de Salanova, doctor en leys, cavaller, conseller e promovedor dels negocis de la nostra Cort e la nostra Cancellaria regent, ab molts e diversos altres savis en furs e en drets sperts, Déu e los sants quatre evangelis de aquell denant nostres ulls havents per tal que de nostra bocha dret juhi puge ésser pronunciat; attenents que tot juge se pertany de mantenir e defendre la sentència per ell donada pus que justament sia promulgada; justa rahó no ha hauda ne ha spresada de suplicar, per tal la dita nostra sentència en tot e per tot, no constractant la dita suplicació, confermam, pronunciam e declaram aquella en res no deure ésser corregida. Lata fuit hac sentencia seu declaracio per dictum dominum infantem sive a eius personam per dictum honorabilem Johanem Eiximeni de Salanova et lecta<sup>2</sup> de eius mandato per me dictum Berengarium Sarta in Capitulo antedicto die et anno proxime scriptis, dictis partibus presentibus, presentis eciam pro testibus nobili Johanni Eximeni d'Urrea, Michaele de Apjaria, Januario Rabaça seniore, Johane de Sentlir, licenciatis in legibus, aliisque pluribus in multitudine competenti. Visa deponte

Signu'm infantis Johanis etc.

Sig—num mei Berengarii Sarta, auctoritate illustrissimi domini Regis Aragonum notarii publici per totam terram et dominacionem eiusdem, qui pro lacionibus antedictis ut prefetur interfui et hec scribi feci et clausi.

Berengario Sarta ex sentencia lata in audiencia. Probata.

Atenent encara que la part de la dita universitat.

1. a continuació, ratllat: reconeguda
2. a continuació, ratllat: per me

El document, en tant que a la fi dona sentència definitiva, conté la casuística del plet entre Domingo Valls i els jurats d'Albocàsser. Cfr. docs. 3-14.

## Doc. 17

### 1374, desembre 12. Sant Mateu.

*El Maestre de l'Ordre de Santa Maria de Montesa, al justícia i jurats de la vila d'Albocàsser, obligant-los a pagar 50 florins d'or al pintor Domingo Valls, 100 que li havien de donar una vegada acabat el retaule.*

A.H.N. Secció OO.MM. Mans. 824-C, foli. 27r-27v  
 Pub.: Díaz-Olucha (1991), p. 32.

De part del Mestre de Montesa, als feels e amats nostre los justicia, jurats e prohomens del loch nostre de Albocacer. Saluts e dilecció.

L'altre dia [...] scriure que com lo comanador de la tinença nostra de Les Coves hagués feta una relació que per part vostra li era feta e feta relació que a vosaltres per honor nostra plahia de prestar al mestre Domingo Valls, pintor, L florins de aquells C florins que li havets a dar, feyt lo retaule aquell, donant fermances suficients per los dits L florins. Et lo dit pintor en nostre poder les dites fermances bastans hagués donades, que donasets e liuraset los dits L florins segons que en aquella letra nostra pus largament és contengut. E segons haven entés per lo dit pintor [...] vos de fer saber no havets ni volets donar aquell dits L florins, per tal, a supplicació de aquell pintor e considerants que de açò e demés a la dita relació lo dit comanador a vos feta devem estar e donar fer, volem e a vos sots pena de C morabatins dor dels bens vostres si contrafaents havedors als nostres cofres aplicadors, fehim, manam que d'aci a digous primer vinent hajats donats e liurats al dit pintor o tramés a nos los dits L florins, com nos hajam reebudes fermances e principals bastans que dit pintor farà a acabarà lo dit retaule per tot març primer vinent e sinó que les dites fermances restituirà a vosaltres los dits C florins. E siats certs que sil dit pintor dins lo dit termini lo dit retaule no acabarà, nos de pla [...] o sens tota mesió vostra vos faien tornan los dits L florins, manants per la present al justicia de dit loch que si dins lo termini [...] aplicadors a nostres cofres, los dits justicia e jurats los L florins al dit pintor ne haurant donats e liurats o a vos [...] que de feyt façats execució en los bens dels dits jurats en los dits C morabatins de pena e en los dits L florins e aquells tot [...] traurets et fets donar al dit en Domingo [Fol. 27v] per la present lletra III [...]

Dada en la vila nostra de Sent Matheu, a XII de deembre.

#### Doc. 18

1375, juliol 5, Tortosa.

*Guillem (?) Valls, pintor de Tortosa, reconeix haver rebut de Guillem Barberà, procurador de la reina a aquesta ciutat, 33 sous 4 diners m.b., com a terça dels 100 sous que li varen ser promesos per la custòdia del castell de Montcada a la ciutat de Tortosa.*

ACA, R.P., pergamins. 659.

#### Doc. 19

1375, octubre 23, Tortosa.

*El clavari de la ciutat de Tortosa, Jaume de Tous, dona graciosament una quantitat a Domingo Valls, pintor de Tortosa, perquè pugui fer el viatge a Peníscola i Sant Mateu, per tal de cobrar el deute que li tenia la universitat d'Albocàsser<sup>1</sup>.*

AHCTE, Llibres de Clavaria 11, p. 392.

Pub. par.: Pastor (1919), p. 149.

Item a XXIII dies d'octubre dona an Domingo Valls, pintor, per honor de Déu, lò qual devia anar a Peníscola e a Sant Matheu al maestre de Muntesa per demanar çò que li era degut per la universitat d'Albocaçer, e no havia ab quey anas e trespassava de fam ell e sa muller e sos infants, e aço feu a prechs dels assessors e del honrat n'Arnau Torrelles. Dos florins d'or que valen – I lliura II sous.

1. Jaume de Tous començà a fer les donacions gracioses el 30 d'agost de 1375.

Pub.: Pastor (1919), p. 149.

#### Doc. 20

1377, març 2. Tortosa.

*Domingo Valls, ciutadà de Tortosa, tinent del castell de Montcada d'aquella ciutat, reconeix haver rebut de Guillem Barberà, procurador reial a Tortosa, 60 sous 8 diners m.b. com a terça dels 200 sous que té assignats pel rei per la custòdia del castell.*

ACA, R.P., pergamins. 764.

#### Doc. 21

1377, juliol 7. Tortosa.

*Domingo Valls, pintor de Tortosa, reconeix haver rebut de Guillem Barberà, procurador reial a Tortosa, 66 sous 8 diners m.b., com a terça dels 200 sous que rep per la custòdia del castell dels Montcada a Tortosa.*

ACA, R.P., pergamins. 803.

Sit omnibus notum quod ego Dominicus de Valls pintor, civis Dertuse, confiteor me habuisse numerando a vobis Guillermo Barberani, cive Dertuse procuratore domini Regis, sexaginta sex solidos et octo denarios barchinonenses pro tertia mensis junii proxime preteriti, de illis ducentis solidis dicte monete quos dictus dominus Rex, pro custodia castri de Montecatheno, michi cum sua litera, data Barchinone duodenae die septembbris anno a nativitate domini millesimo trecentesimo LXX<sup>o</sup>. V<sup>o</sup>, michi per vos dare promissit per tercias annuatim, prout in ipsa litera regia plenius continetur. Idcirco renuncio omni excepcioni dicte peccunie non numerate et a vobis non habite et non recepte ut predicitur et doli, facio vobis presentem apocham de recepto, quod est actum in civitate Dertuse septima die julii anno a Nativitate domini millesimo CCC<sup>o</sup> LXX<sup>o</sup> septimo. Sig<sup>t</sup>num Dominici de Valls predicti, qui hoc laudo, concedo et firmo. Testesque firmare rogo. Sig<sup>t</sup>num Michaelis Caya. Sig<sup>t</sup>num Raymundi d'Estalella, notariorum Dertuse. Testium

Sig<sup>t</sup>num Michaelis Fanena, notarii publici Dertuse qui hoc scribi fecit die et anno prenotatis.

**Doc. 22****1377, novembre 20. Tortosa.**

*Domingo Valls, ciutadà de Tortosa, reconeix haver rebut de Guillem Barberà, procurador reial a Tortosa, 66 sous 8 diners m.b., com a terça de les 10 lliures que rep per la custòdia del castell de Montcada d'aquesta ciutat.*

ACA, R.P., pergamíns. 844.

**Doc. 23****1378, juliol 2. Tortosa.**

*Domingo Valls, pintor de Tortosa, reconeix haver rebut de Guillem Barberà, procurador reial a Tortosa, 66 sous 8 diners m.b., per la custòdia del castell de Montcada d'aquesta ciutat.*

ACA, R.P., pergamíns. 908.

**Doc. 24****1378, novembre 20, Tortosa.**

*Domingo Valls, pintor de Tortosa, reconeix haver rebut de Guillem Barberà, procurador reial a Tortosa, 66 sous 8 diners m.b.t., per la custòdia del castell de Montcada.*

ACA, R.P., pergamíns. 954.

**Doc. 25****1379, febrer 29. Tortosa.**

*Domingo Valls, pintor de Tortosa reconeix haver rebut de Guillem Barberà, procurador reial a Tortosa, 66 sous 8 diners m.b., com a paga de febrer per la custòdia del castell de Montcada.*

ACA, R.P., pergamíns. 981.

**Doc. 26****1381, maig 20. Tortosa.**

*Domingo Valls rep dels clavaris de la ciutat de Tortosa 2 sous per tres mostres de senyals que feu a un pali que fa obs del altar de Sancta Bàrbara del Spital de Tortosa. Aquests escuts els havia de brodar en or i seda, na Teresa, muller de Bernat de Vilamanya.*

**Doc. 27****1381, desembre 8. Tortosa.**

*Domingo Valls rep dels clavaris de la ciutat de Tortosa 2 lliures i 4 sous per pintar el sis bordons del pal·lí sota el que la reina Sibil·la, muller del rei Pere el Cerimoniós, havia de fer la seu entrada a Tortosa.*

Cit.: Galindo (1913)

**Doc. 28****1383, juny 22. Tortosa.**

*Domingo Valls, ciutadà de Tortosa, reconeix haver rebut de Guillem Barberà, procurador reial a Tortosa, 66 sous 8 diners m.b., com a terça de les 10 lliures m.b. que te assignades anualment per la custòdia del castell de Montcada.*

ACA, R.P., pergamins. 1391.

**Doc. 29****1383, setembre 14. Tortosa.**

*Domingo Valls, ciutadà de Tortosa, reconeix haver rebut de Guillem Barberà, procurador reial a Tortosa, 66 sous 8 diners m.b., com a terça de les 10 lliures que rep anualment per la custòdia del castell de Montcada.*

ACA, R.P., pergamins. 1404.

**Doc. 30****1384, juny 20. Tortosa.**

*Dòmingo Valls, ciutadà de Tortosa, reconeix haver rebut de Guillem Barberà, procurador reial a Tortosa, 66 sous 8 diners m.b., prorrata les 10 lliures que te assignades anualment per la custòdia del castell de Montcada a Tortosa.*

ACA, R.P., pergamins. 1423.

**Doc. 31****1384, juny 30. Tortosa.**

*Domingo Valls, ciutadà de Tortosa, reconeix haver rebut de Guillem Barberà, procurador reial a Tortosa, 66 sous 8 diners m.b., com a terça del mes de juny, de les 10 lliures que rep anualment per la custòdia del castell de Montcada a Tortosa.*

ACA, R.P., pergamins. 1473.

**Doc. 32****1384, octubre 8. Tortosa.**

*Domingo Valls, ciutadà de Tortosa, reconeix haver rebut de Guillem Barberà, procurador reial a Tortosa, 66 sous 8 diners m.b., com a terça d'octubre de les 10 lliures que rep anualment per la custòdia del castell de Montcada a Tortosa.*

ACA, R.P., pergamins. 1458.

**Doc. 33****1385, febrer 27. Tortosa.**

*Domingo Valls, ciutadà de Tortosa, reconeix haver rebut de Guillem Barberà, procurador reial a Tortosa, 66 sous 8 diners m.b., com a terça del mes de febrer, de les 10 lliures que rep anualment per la custòdia del castell de Montcada a Tortosa.*

ACA, R.P., pergamins. 1491.

**Doc. 34****1386, Tortosa.**

*Domingo Valls rep 1 florí (=11 sous) en concepte de dos evangelis, uns daurats e los altres de color simple, que li havien estat encarregats pel Consell de la ciutat de Tortosa.*

Pub. par.: Galindo (1913)

**Doc. 35****1387, gener 4. Tortosa.**

*El clavari de la ciutat de Tortosa, Pere Soler, dóna a Domingo Valls de licència e volentat dels honrats procuradors, 1 lliura i 13 sous per pintar i reparar la imatge de Sancta Maria del Portal del Olivar.*

Pub. par.: Galindo (1913) (no es troba a Llibres de Clavaria 11, p. 233).

1. Pastor (1915), p. 38, anota que Domingo Valls va rebre del clavari de la ciutat de Tortosa, Pasqual Belsa, 8 lliures per pintar i restaurar «la imatge posada de Santa Maria al portal del Olivar».
- Pastor (1925), pp. 61-62, anota que la quantitat que va percebre el pintor «qui pintà i reparà la imatja posada de Santa Maria al portal del Olivar», va ser de tres lliures.

**Doc. 36****1387, juny 22, Tortosa.**

*Domingo Valls, pintor, rep del clavari de la ciutat de Tortosa 2 lliures, 8 sous, per la pintura d'escuts a vint-i-quatre brandons per a la processó del Corpus.*

Item dona a XXII dies del present dit mes a Domingo Valls, pintor, per CXXXXIII senyals que ell ha fets en los XXIII brandons qui són stats fets a servei de la processó del Corpus Xpisti, a raó de III diners lo senyal — II lliures VIII sous.

AHCTE, Llibres de Clavaria 23, p. 110.

**Doc. 37**

**1387, agost 31. Tortosa.**

*Domingo Valls decora una lantea de vidre obrada e contrafeta de domàs, per servir a la sala de la casa del Consell davant la imatge de Sant Cristòfol.*

Pub. par.: Galindo (1913)

**Doc. 38**

**1387 setembre 26. Tortosa.**

*Domingo Valls, pintor de Tortosa, rep en comanda del clavari de la ciutat de Tortosa, dues flassades d'Aragó, quatre parells de llançols i tres travessers.*

AHCTE, Llibres de Clavaria 24, p. 269.

Item, dijous a XXVI dies del present dit mes de setembre (1387) met en compte de data que costaren II flaçadas d'Aragó grans e noves, ab II torres que y foren fetes per no cambliar, e per III parells de lançols de canemaç e III travessers e palla d'ordi e fer scombrar les persones, VIII lliures VIII sous, VIII diners; hay de les dites coses provesió feta en consell celebrat en la sala de la dita ciutat dimecres a XXVIII dies del mes d'agost prop passat e les dites coses te en comanda ab carta en Domingo Valls, pintor, al qual son notades en lo llibre dels notaments novellament fet ab les cubertes de aluda blanques en pàgines — VIII lliures, VIII sous, VIII [diners].

**Doc. 39**

**1389, abril 5. Tortosa.**

*Domingo Valls rep del clavari de la ciutat de Tortosa I lliura, 14 sous, per haver pintat vint-i-quatre brandons per la celebració del naixement del fill del Rei.*

AHCTE, Llibres de Clavaria 25, p.159.

Item dona dilluns a V del prop dit mes d'abril en Domingo Valls per XXIII brandons que pinta e feu senyals per servir a la dita festa, professió e solepnitat que s'es feta per lo fill del dit senyor Rey (*naixement del fill del rei*) — I lliura XIII sous.

**Doc. 40****1389, Tortosa.**

*El Consell de la ciutat de Tortosa dona, graciosament i per amor de Déu, a Domingo Valls 1 lliura i 13 sous, en ajuda d'un hàbit que volia fer a un nebó seu, franciscà.*

Pub. par.: Galindo (1913)

**Doc. 41****1394, Tortosa.**

*El Consell de la ciutat de Tortosa dona a Domingo Valls 50 sous en ajuda a maridar una sua macipa.*

Pub. par.: Galindo (1913)

**Doc. 42****1397<sup>1</sup>, Tortosa.**

*Domingo Valls rep del clavari de la ciutat de Tortosa 18 lliures, 29 sous i 4 diners per pintar el retaule del portal del Coll de Sant Joan la post o taula amb la imatge del Sant, les fulles e capitels que si posaven i les parets del portal.*

Pub. par.: Galindo (1913).

1. Pastor (1915), p. 38, dona l'any de 1398.

**Doc. 43****1398, Tortosa.**

*Domingo Valls rep 11 diners per amor de Deu, juntament amb frare Gilabert, per mudar la talla del canelobre dels gots que es davant l'altar major de Sancta Maria de la seu,*

Pub. par.: Galindo (1913).

**Doc. 44****1399, (Juny –després del Corpus–), Tortosa.**

*Domingo Valls, pintor, rep del clavari de la ciutat de Tortosa 2 lliures 10 sous 8 diners, per la pintura de quaranta escuts a vint-i-quatre brandons i vuit escuts a 3 llibres de la ciutat,*

Item dona an Domingo Valls, pintor per XXIIII brandons que pinta per a la festa del Corpus Xristi, en lo qual feu XLVIII senyals, a rahó de III diners per senyal, XXXXVIII sous, e per VIII senyals que feu en III libres de la ciutat, al dit for, II sous VIII diners, les quals quantitats que munten en suma cinquanta solidos e vuyt diners, confessa haver hautes e reebudes en presència de mi, dit notari, de A. Oller de Bernat, scriva. — II lliures X sous VIII diners.

AHCTE, Llibres de Clavaria 36, p. 96.

#### Doc. 45

1400, juny 15. Tortosa.

*Domingo Valls, pintor, rep del clavari de la ciutat de Tortosa, Pere Palau, 2 lliures 10 sous 8 diners, per haver pintat sis escuts a vint-i-quatre brandons per a la festivitat del Corpus i vint escuts a quatre llibres de la ciutat.*

AHCTE, Llibres de Clavaria 37, p. 94.

Pub. par.: (1915), p. 38.

Item dona dimarts a XV del dit mes de juny an Domingo Valls, pintor, per XXIIII brandons que pinta per a la festa del Corpus Xristi en los quals feu en cascun VI senyals a raó de III diners per senyal, e per VIII senyals que feu en III libres de la ciutat al dit for, per tot cinquanta sous vuit diners, los quals confessa haver hauts e reebuts en presència de mi dit notari d'en Pere Correguo de d'en Francesc Goda — II lliures X sous VIII diners.

Nota. Aquest mateix any també consta com a pintor de Tortosa Pere Cardona que rep el seu salari de pintor: «Del salari d'en Pere Cardona, pintor, que es —V lliures.» AHCTE. Llibres de Clavaria 37, p. 335.

#### Doc. 46

1401, (Juny -després del Corpus-) Tortosa.

*Domingo Valls, pintor, rep del clavari de la ciutat de Tortosa 2 lliures 11 sous 4 diners per la pintura de escuts a vint-i-quatre brandons [per la festivitat del Corpus] i vuit escuts a cinc llibres de la ciutat.*

AHCTE. Llibres de Clavaria 38, p. 91.

Item dona an Domingo Valls pintor per XXIIII brandons que pinta de la ciutat en que feu en cascun VI senyals a raó de III diners per senyal, e per VIII senyals que feu en V llibres de la ciutat al dit fou, cinquanta hun sous quatre diners, los quals confessa haver hauts e reebuts en presència de mi Jacme dez Pont, notari, d'en Pere Correguo e d'en Francesc Goda — II lliures XI sous III diners.

**Doc. 47****1401, Tortosa.**

*Domingo Valls, rep del clavari de la ciutat 16 sous per la pintura de cinc escuts per al cadafal de l'aniversari de la reina de Sicília.<sup>1</sup>*

AHCTE, Llibres de Clavaria, 38, p. 119

Item dona an Domingo Valls per cinc senyals que pintà en paper per cosir-los en lo pali posador en lo dit aniversari (*de la senyora Reina de Sicilia a la seu de Tortosa*) — — lliures XVI sous.

1. Per aquest mateix aniversari també es va utilitzar el pal·lí del crucifix de la seu de Tortosa.

Item dona an Ramon Guasch, prevere administrador e regidor de les joyes de la sacristia de la seu de Tortosa, cinc florins d'or d'Aragó per ço com posa lo pali del crucifix de la dita seu en lo moviment que són fet en lo dit aniversari lo quals confessa haver hauts e reebuts en presència de mi dit notari e dels prop dits testimonis.

—II lliures XV sous. (AHCTE, Llibres de Clavaria 38, p. 120).

Nota: Aquest mateix any també consta com a pintor de Tortosa Pere Cardona amb un salari de cinc lliures.

Item done an Pere Cardona, pintor, cinc lliures en presència de mi Jacme dez Pont, notari, e d'en Pere Correguo e d'en Francesc Goda — V lliures. (AHCTE, Llibres de Clavaria 38, p. 306).

**Doc. 48****1401, (Juny -després del Corpus-) Tortosa.**

*Domingo Valls, rep del clavari de la ciutat 2 lliures 11 sous 4 diners per la pintura de senyals que fa a 23 brandons i a 5 llibres de la ciutat de Tortosa.*

Item dona an Domingo Valls, pintor, per XXIII brandons que pinta de la ciutat, en que feu en cascú VI senyals, a rahó de III diners per senyal, e per VIII senyals que feu en V lliures de la ciutat, al dit for, cinquanta-hun sous quatre diners, los quals confessa haver hauts e reebuts en presència de mi, Jacme dez Pont, notari, d'en Pere Correguo e d'en Francesc Goda. —II lliures XI sous III diners.

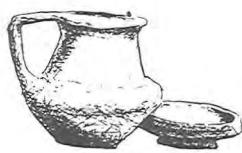
AHCTE, Llibres de Clavaria, 38, p. 91.

**Doc. 49****1402, (Juny -després del Corpus-) Tortosa.**

*Domingo Valls, rep del clavari de la ciutat 2 lliures 10 sous 8 diners per la pintura de senyals que fa a 24 brandons i a 4 llibres de la ciutat de Tortosa.*

Item dona an Domingo Valls, pintor, per XXIII brandons que pinta a la festa del Corpus Christi, en los quals feu CXXXIII senyals, e per III libres que pinta, en que feu VIII senyals, a rahó de III diners per senyal, dues lliures deu sous vuit diners, les quals confessa haver hautes e reebudes en presència de mi, Jacme dez Pont, notari, d'en Pere Correguo e d'en Francesc Goda. —II lliures X sous VIII diners.

AHCTE, Llibres de Clavaria, 39, p. 102.





# BOLETIN

DE LA

SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CVLTVRA

Tomo LXXIX • Enero-Junio 2003 • Cuad. I-II

## El bisbe Gaspar Punter, promotor de les arts a la Catedral de Tortosa

### 1.- Introducció

En aquest estudi analitzarem amb detall la fructífera relació artística estableguda entre el bisbe d'origen morellà Gaspar Punter i la Seu de Tortosa, durant els anys que exercí com a bisbe de la diòcesi (1590-1600).

Tal com tot seguit veurem, la petjada que deixà a la catedral com a promotor artístic, malgrat la pèrdua o mutilació d'alguns dels seus exemples, és sense cap mena de dubtes una de les més importants no tant sols pel que respecta al segle XVI, sinó que ens atreviríem a afirmar que s'ens faria difícil trobar altre exemple similar en tota la història de la diòcesi dertosense de preocupació d'un prelat per dotar d'elements artístics a la seva església Catedral.

Per complementar el text de l'estudi s'aporten un seguit de fotografies, la immensa majoria d'elles inèdites o poc conegeudes, que mostren moltes de les obres finançades per Punter a la Catedral de Tortosa i ens ajuden a conèixer-les millor.

### 2.- Breus apunts biogràfics de Gaspar Punter i Barreda<sup>1</sup>

Gaspar Punter i Barreda va néixer a Morella l'any 1540 i va morir a la seva casa del Toscar (dintre l'actual terme municipal d'Alfara de Carles) el dia 13 de maig de l'any 1600. El seu pare també es deia Gaspar, era notari i tingué cinc fills, quatre nois i una noia (Caterina, Melcior, Baltasar i Francesc), a més de Gaspar, que era el segon dels cinc germans. Els antecedents familiars afavoriren que s'encaminés cap a la carrera eclesiàstica, ja que tenia dos familiars directes (Joan Punter i Joan Barreda) que eren beneficiats a l'església arxiprestal de Morella.

1. Aquest apartat és bàsicament un resum, amb algunes noves aportacions, de l'article de Joan-Hilari MUÑOZ. "Notes biogràfiques de Gaspar Punter i Barreda, bisbe de Tortosa", *Nous Col·loquis I*. Tortosa: Centre d'Estudis "Francesc Martorell" 1997, 57-77. A més allí també es recull la principal bibliografia anterior existent sobre la figura del bisbe Punter.

El primer dia d'octubre de l'any 1562 presentà la col·lació de curat a la Catedral de Tortosa i en prengué possessió. Quatre anys després, quan ja era doctor en ambdós drets (civil i eclesiàstic) va obtenir un benifet a l'església arxiprestal de Morella, que poc després bescanvià amb el seu oncle el prevere Joan Punter per un càrrec de comensal i curat a la Catedral de Tortosa.

L'arribada a la Catedral de Tortosa li permeté iniciar una destacada carrera eclesiàstica, primer com a canonge, càrrec al qual accedí el dia 2 de febrer de l'any 1572, amb només 32 anys i substituint al difunt Lluís Oliver de Boteller. Poc després actuava com a vicari general del bisbe Còrdoba y Mendoza, i gaudia de la rectoria de Vilalba dels Arcs. L'any 1575 era un dels dos oficials del bisbe Joan Izquierdo.

L'any 1577 intentà accedir a la dignitat de prior claustral, però les maniobres de la família de Francesc Sebil de Canyissar, una de les més influents de la ciutat de Tortosa durant el segle XVI, l'impediren fer-ho, ja que finalment fou Francesc Sebil qui fou nomenat al càrrec, aprofitant-se del fet que llavors residia a Roma per fer maniobres al seu favor.<sup>2</sup> Malgrat aquest entrebanc, Gaspar Punter seguirà exercint importants càrrecs dintre de la diòcesi de Tortosa i així, els anys 1583-85 era vicari general del bisbe Joan Izquierdo i el 1586 fou l'encaregat de lliurar les claus del palau episcopal al nou bisbe Joan Terès.

Però la seva fama traspassà els estrictes marges de la diòcesi i a mitjans dels anys 80 del segle XVI el Consell d'Aragó el proposà com una de les persones adients per fer de visitador eclesiàstic a diferents abadies i monestirs de Catalunya, immersos llavors en un ampli i profund procés de reformes impulsades pels acords del Concili de Trento i per Felip II. Aquestes visites ben sovint provocaven greus crisis internes dintre dels monestirs entre els partidaris i detractors dels canvis, fet que demanava que els encarregats de fer-ho, fossin persones dotades de certs requisits diplomàtics.<sup>3</sup> Fruit de la proposta del Consell d'Aragó és la tasca que féu amb Joan-Baptista Cardona, llavors bisbe de Vic i futur de Tortosa, en la visita de l'abadia de Montserrat, la qual passava per una etapa amb greus enfrontaments entre els membres de la comunitat, dividida en dos bàndols irreconciliables establerts a partir del seu origen castellà o català. L'èxit en aquesta feina li suposà que Felip II el proposés per substituir al bisbe Cardona al capdavant de Vic, ja que el primer havia estat nomenat bisbe de Tortosa. Però la sobtada mort de Cardona a la seva casa del carrer de Morvedre de la ciutat de València, entre les deu i onze hores de la nit del dia 30 de desembre de l'any 1588,<sup>4</sup> faran que finalment Felip II decideixi nomenar a Gaspar Punter com a bisbe de Tortosa, càrrec del qual prengué possessió el dia 21 de febrer de l'any 1590.

2. Salvador-J. ROVIRA. *Els Nobiles de Tortosa (segle XVI)*. Tortosa: Consell Comarcal del Baix Ebre 1996, 229-235

3. ACA (= Arxiu de la Corona d'Aragó). Consell d'Aragó. Lligall 261, document 88. (no porta data)

4. ACTo. *Actes Capitulars 19*, 7 de gener de 1589, s/f.

A partir d'aquest moment i durant més d'onze anys de prelatura a Tortosa, Gaspar Punter realitzarà una intensa tasca pastoral: detallades visites a les parròquies, la convocatòria d'un sínode diocesà, la redacció i publicació de diferents obres de catequesi i d'organització diocesana o la creació d'un mont de pietat per tal d'ajudar als pobres. Tampoc no descurà la seva feina política, ja que participà en el plet pels càrrecs de la Castellania d'Amposta i en la delimitació del territori de la nova diòcesi de Solsona, creada l'any 1593 per Felip II.

Finalment, i aquest és el principal objecte del nostre treball, desenvolupà una intensa tasca com a promotor artístic a la Catedral de Tortosa, que tot seguit analitzarem en detall, agrupant els diferents exemples de la seva preocupació en tres grans apartats: obra arquitectònica, elements decoratius del temple i regals de tapisseries.

### **3.- Obra arquitectònica: la capella de Sant Esteve o de la Comunió**

En el moment en que Gaspar Punter accedí al càrrec de bisbe de Tortosa, la seva Catedral iniciada l'any 1347 es trobava immersa en un ambiciós procés de construcció, una vegada superada la forta crisi esdevinguda durant la primera meitat del segle XVI, quan s'aturaren les obres entre els anys 1516 (data de la mort del bisbe Mercader) i mitjans de la dècada dels 50, ja que el bisbat es troba vacant per la mort de Jeroni Requesens (1548) i encara no havia estat anomenat Ferran de Lloaces (1553).

Així, sobretot des de l'arribada de Martín de Córdoba y Mendoza l'any 1560, les obres de la Catedral de Tortosa tindran una fort impuls que l'activitat del bisbe Gaspar Punter no farà més que consolidar. L'activitat constructiva del nostre prelat morellà sembla ser que es concentrarà fonamentalment en la capella de Sant Esteve (també coneguda amb el nom de la Comunió, perquè allí els curats de la Catedral administraven aquest sagrament als seus parroquians), capella que des del segle XVIII està dedicada a Sant Josep.

L'esforç econòmic de Punter envers aquesta capella segurament respon a dues motivacions: en primer lloc, permetia avançar molt les obres de construcció de la Seu per la seva banda nord (és la darrera capella que mancava construir abans del cos de la façana) i per altre costat la seva experiència com a curat va fer que conegués de ben prop la necessitat de que hi hagués una capella expressament dedicada a subministrar la comunió als fidels de les parròquies de la ciutat que pertanyien a la Catedral.

Com a mostra d'agraïment envers les obres fetes en aquesta capella, el capítol de la Seu va acordar en la seva reunió del dimarts dia 12 de setembre de l'any 1595, «...que les armes de monsenyor ilustríssim don Gaspar Punter, bisbe d'esta catedral, se posen en los llocs que millor aparega en les obres que sa senyoria fa en la catedral, a coneuada del mestre de la fàbrica de la present yglésia...»<sup>5</sup> Fruit

d'aquest acord capítular, avui podem observar com a banda i banda de la finestra de la part frontal de l'esmentada capella hi son esculpides per duplicat les armes del bisbe Punter (**làmina 1**). A més, com que en el moment de la seva construcció, tal com hem dit, a la capella es donava la comunió als fidels, en el capitell de la banda dreta, des del punt de vista de l'espectador, hi ha una representació de *putti* portant carolls de ràim i sostenint un calze, símbols ben evidents d'una part de la comunió eucarística (**làmina 2**).

Per tal de completar l'obra arquitectònica d'aquesta capella, Punter també finançà la construcció d'una reixa de ferro per tancar-la.<sup>6</sup>

Una vegada concloses les obres de la capella de Sant Esteve, el prelat Punter i el capítol de canonges decidiren consagrar el nou edifici gòtic de la Seu, les obres del qual s'havien iniciat a mitjans segle XIV. Aquesta consagració es feu encara que els obres de construcció no estaven del tot acabades, ja que mancava per acabar tot el conjunt de façana i torres, a més de l'última de les quatre grans capelles del costat sud (el primer tram de l'actual capella de la Mare de Déu de la Cinta). El dia 8 de juny de l'any 1597 la catedral gòtica de Tortosa es consagrava per segona (i definitiva) vegada, ja que la primera ho havia estat l'any 1441 quan es consagrà la zona de l'absis. Com a mostra ben visible d'aquest important acte, es realitzaren nou creus gravades i pintades d'or, vermell i blau escampades per diferents pilars de la Catedral.<sup>7</sup>

#### **4.- Elements decoratius de la Catedral: les reixes del presbiteri i del cor**

Com a complement a la seva actuació arquitectònica en la capella de Sant Esteve, el bisbe Gaspar Punter finançà dues obres decoratives a la Seu de Tortosa: la reixa del altar major i la reixa de tancament del cadirat del cor.

Ambdues obres suposaran una important despesa econòmica per al nostre prelat, però significaran un intent reeixit de «modernitzar» la imatge encara predominantment gòtica que tenia la catedral de Tortosa a finals del segle XVI, ja que totes dues obres artístiques empraran un clar llenguatge formal renaixentista.

##### *4.1 La reixa de l'altar major*

El dia 7 d'abril de l'any 1593 a la ciutat de Girona s'aplegaren per un costat Martín García de Mendoça, mestre major de les obres de la Catedral de Tortosa (actuant com a representant de Gaspar Punter) i els mestres Esteve Bosch, arquitecte-escultor i Miquel Henrich i Antoni Maysoalta, ferrers, per tal d'arribar a

6. AHCTE (= Arxiu Històric Comarcal de les Terres de l'Ebre), Fons Eduard Solé. Carpeta 18, document núm. 205

7. Aurelio QUEROL LOR. "Hacia el 4º centenario de la Catedral de Tortosa (año 1597). La personalidad del ábside y otros valores arquitectónicos de la Catedral de Tortosa". *Programa Oficial de Semana Santa*. Tortosa: 1993, s/f.

un acord per construir una reixa per a l'altar major de la Catedral de Tortosa.<sup>8</sup> El preu per fer la feina fou estipulat en 1.181 lliures barceloneses, repartides de la següent manera:

- pels materials per fer la reixa, bàsicament ferro provinent d'una farga de Vilafranca del Conflent, s'hi destinaven 131 lliures.
- Esteve Bosch s'encarregaria de la part escultòrica i per aquesta cobraria 10 lliures per la traça i 400 per la feina.
- els mestres ferrers cobrarien per la seva feina 771 lliures.

Una vegada enllestida l'obra, l'escultor Esteve Bosch es desplaçà a Tortosa per tal d'assentar la reixa i sembla ser que romangué alguns anys per la zona, ja que consta que féu el retaule major i l'orgue de l'església de Calaceit (població baix-aragonesa de la qual era el senyor jurisdiccional el capítol de la Seu de Tortosa) i un retaule per a Bot (comarca de la Terra Alta), obres realitzades entre els anys 1596 i el 1605.<sup>9</sup>

La monumental reixa actualment encara es conserva, encara que no al seu lloc original, ja que fou traslladada a principis de la dècada dels setanta del segle XX als peus de les naus de la Seu, orientant-la a la inversa de com estava inicialment. A més durant la guerra del 1936-39 va perdre alguns elements decoratius de la part superior, com ara les llànties que penjaven d'unes gàrgoles i les figures de les virtuts (**làmina 3**). Tot i aquests canvis i petites pèrdues, encara mostra de forma ben evident l'escut de Punter al centre de la part superior. A més se la considera una de les millors mostres de treball en ferro renaixentista que es conserven a Catalunya (**làmina 4**).

#### *4.1 La reixa de tancament del cadirat del cor*

L'any 1593 (el mateix en què Punter encarregava la construcció de la reixa de tancament de l'altar major) es feia la visura final del cadirat del cor, iniciat l'any 1587 per l'escultor Cristóbal de Salamanca i un grup de col·laboradors.<sup>10</sup> Pocs anys després, el capítol de la Seu amb la col·laboració del nostre prelat decidí completar l'obra de fusteria del cor amb la construcció d'una monumental reixa de tancament del mateix, però a diferència de la reixa de l'altar major, on s'havia utilitzat ferro i altres metalls, en aquest cas s'optà per emprar un material petri local: el jaspi de

8. Josep CLARÀ i Miquel Àngel ALÀRCIA. "La reixa de l'altar major de la Catedral de Tortosa", *D'Art* núm. 14. Barcelona: Departament d'Art. Universitat de Barcelona 1988, 181-192.

9. Ibídem, 183.

10. Més dades sobre el cadirat del cor, els trobareu a José MATAMOROS. *La Catedral de Tortosa. Trabajos monográficos acerca de su construcción y de su contenido artístico y religioso*. Tortosa: Imprenta Católica 1932, 152-157 i Joan-Hilari MUÑOZ. "El cadirat del cor. Cristóbal de Salamanca". *Germinabit. L'expressió religiosa en llengua catalana. Bisbat de Tortosa*. Barcelona: 2002, 58-59. .

Tortosa, més conegut popularment com a «jaspi de la Cinta» o com a «brocatello» pels especialistes.<sup>11</sup>

Les primeres notícies sobre aquesta obra daten de principis de l'any 1597, ja que el dia 26 de gener d'aquell any, els picapedrers Joan Revés, Pere Joan Malamort, Pere Marçal i Lluc Pujol (aquest darrer, germà del conegut escultor Agustí Pujol), signaren aposta al bisbe Gaspar Punter per valor de 100 lliures, moneda barcelonesa com a part de «...lo stall de la peanya de gaspi de la reixa del cor de la Seu de Tortosa...».<sup>12</sup>

A l'any següent, Punter decidí continuar la reixa i, el dia 22 de maig d'aquell any signà un contracte amb els mestres picapedrers Vicent, Gaspar i Baltasar Bruel per tal de realitzar la feina d'acabar de construir el reixat que tancaria el cadirat del cor.<sup>13</sup> La tria de la família de picapedrers Bruel (pare i dos fills, respectivament)<sup>14</sup> per realitzar la part superior de la reixa en jaspi de la Cinta era molt encertada, ja que els Bruel s'especialitzaren els darrers anys del segle XVI i principis del segle següent en fer treballs amb aquest material, tal com demostra tot un seguit d'exemples:

- Vicent Bruel, el pare, fou contractat per Lluís d'Icart i Agustí l'any 1576 per fer diferents elements decoratius de jaspi per al castell de Torredembarra<sup>15</sup>
- Baltasar realitzà l'any 1607 un seguit d'elements decoratius destinats a la capella del Sagrari de la Catedral de Toledo i el 1623 el sepulcre del bisbe Lluís de Tena a la Catedral de Tortosa.<sup>16</sup>
- finalment Gaspar, va intervenir entre els anys 1615 i 1617 en la construcció del rerecor de la Catedral de Barcelona, la part baixa del qual està realitzat amb jaspi de Tortosa.<sup>17</sup>

Pel que respecta al contracte per obrar la part de la reixa pròpiament dita, s'establí entre ambdues parts que el preu seria de 1.800 lliures barceloneses que serien pagades en quatre terminis, els dos primers, de 600 lliures cadascun, en començar el treball i quan aquest estigués a mig fer, i els darrers, de 300 lliures, en el moment d'assentar-la i en ocasió de lliurar l'obra de manera definitiva.

11. Un resum de dades sobre aquest material petri el trobareu a: Joan-Hilari Muñoz i Salvador-J. ROVIRA. "La indústria del jaspi de Tortosa a l'edat moderna (segles XVI-XVII)", *Nous Col-loquis I*. Tortosa: Centre d'Estudis "Francesc Martorell" 1997, 33-55.

12. ACTo. Protocols Notariaus. *Joan Baptista Oriol 3*, s/f.

13. AHT (= Arxiu Històric de Tarragona). Fons Notarial de Tortosa, caixa 534, document solt.

14. Tots descendien d'un lapidari d'origen francès anomenat Guillem Bruel que fou mestre d'obres de la Seu de Tortosa fins la seva mort l'any 1561.

15. Joan-Hilari Muñoz i Salvador-J. ROVIRA. "La indústria del jaspi ...", 40-41.

16. Ibídem, 43-47.

17. Joan BOSCH. "Pedro Villar, Claudi Perret, Gaspar Bruel i el rerecor de la Catedral de Barcelona", *Locus Amoenus 5*. Barcelona: Departament d'Art. Universitat Autònoma 2001, 159-161.

Els Bruel es va comprometre a arrancar, treballar, polir, traslladar i assentar les diferents peces que formaven la reixa, és a dir, balustres (amb les seves bases i coronaments), pilars, capitells, elements d'arquitrau, fris i cornisa. També s'especificava en el contracte que el jaspi de cadascun dels elements de la reixa havia de ser «*sens manxes ni altra cosa que no·s puga disimular*» i que tota l'obra havia d'estar treballada i polida per ambdues cares. També es convingué que les pilastres que formaven la reixa, amb les seves bases i capitells havien de ser de dues peces, les quals serien foradades de dalt a baix, «*conforme los originales que ya eran en lo dit chor*»<sup>18</sup> i que els balustres serien d'una sola peça.

Abans que els Bruel donessin per finalitzada l'obra de la reixa del cor, Gaspar Punter va morir, ja que no fou fins el dia 20 de juny de l'any 1600 quan l'obra fou definitivament assentada.<sup>19</sup> Tot i així, el darrer pagament per l'obra no es realitzà fins el dia 23 de desembre d'aquell any que fou quant els Bruel junt amb els picapedrers Pere Marçal, Pere Malamort i Joan Revés, cobraren 100 lliures de la Taula de Canvi, a compte dels diners depositats pel difunt prelat.<sup>20</sup>

Una vegada enllestita definitivament l'obra, el capítol de la Seu de Tortosa va crear el «...*offici per a netejar la reixa de jaspe del cor...*», lligant aquest càrrec al del mestre d'obres de la Seu i destinant un salari de 6 lliures anuals, en dues pagues de tres lliures pel Nadal i la festa de Sant Joan, i amb l'obligació de netejar-la una vegada cada mes.<sup>21</sup> També es prohibí «...*que persona alguna de qualsevol calitat que sia, puga tenir ni posar endret d'ella ningun banquet, cadireta o altre gènero de assento...*».<sup>22</sup>

Poc temps després d'instal·lada la reixa, Bartomeu Joly, conseller del rei de França, s'aturà a Tortosa en el viatge que efectuà per Catalunya els darrers mesos del l'any 1603 i les primeres setmanes del 1604 i li cridà l'atenció l'obra, de la qual escrigué que era feta de jaspi, fi i lluent i que estava rematada amb boles i piràmides.<sup>23</sup>

Però segurament la millor descripció de l'obra la féu l'escriptor Francesc Martorell l'any 1626: «*Tiene en si este Coro una de las maravillas del mundo, y entiendo no alargarme, porque tiene una reja de mas de 20 palmos en alto de piedra jaspe, de tanta diversidad de colores, que sólo para mirar las cosas que hay en ella, eran menester muchos días, porque allí se ven hombres con diferentes trajes, mujeres del mismo modo, sirenas, y diversidad de peces en la tierra y en el mar,*

18. Aquesta frase inclosa en el contracte ens pot fer pensar que pel disseny de la nova reixa es tingué en compte el model d'una reixa preexistente.

19. ACTo. *Actes Capitulars 30*, s/f.

20. AHCTE. Fons Municipal de Tortosa. *Taula de Canvi* 72. Document solt.

21. ACTo. *Actes Capitulars 30*, 11 d'agost de 1600, s/f.

22. ACTo. *Actes Capitulars 30*, 12 d'agost de 1600, s/f.

23. Francesc A. MIQUEL. *Viatge a Catalunya d'un conseller del rei de França l'any 1603*. Barcelona: Rafael Dalmau 1967, 66.

*osso, elefantes, leones, toros, cabras, ovejas, liebres, conejos y desto lo que imaginar se puede, allí árboles, nubes, cielos, estrellas, y si bien se mira se hallará todo lo que buscaren dentro della. Está muy cuidadosamente labrada. Son sus bazas grandes tablas del mismo jaspe. Assientan en ellas la columnas, sobre ella la cornija, y luego dos órdenes de balustres, que rematan con una cornija con su relieve, tan bien labrado todo, que á torno y madera no saliera mejor, sobre la qual assientan unas grandes pirámides, con globos por remate de la misma piedra, el de en medio sirve de pie a una hermosa cruz de latón, bajo della están las armas del Illustrísimo señor don Gaspar Punter, obispo desta Iglesia, señalándose obra suya...».<sup>24</sup>*

Aquesta descripció és molt important perquè no disposem de cap mena de documentació gràfica de la reixa ja que, tal com tot seguit veurem, aquesta fou retirada amb posterioritat.

A mitjans del segle XIX, els gustos estètics del moment començaren a fer plantejar als canonges la necessitat de eliminar la reixa del cor, ja que es creia que deslluïa les predominants formes gòtiques de la Seu. Així, en l'acta capitular del dia 19 de novembre de l'any 1878 es fa esment a l'aprovació episcopal per tal de renovar el paviment de la Catedral, de fer més petit el cor, retallant tres cadires per banda i finalment substituir «...el enverjado que hoy existe con otro de hierro de mejor gusto y más en armonía con el estilo de la iglesia...» i poc temps després es portava a terme aquest seguit de reformes i la reixa de jaspi era retirada.<sup>25</sup>

Tot i que fou desmuntada, la gran majoria de les peces de la reixa foren guardades en els magatzems de la Catedral i en unes obres de restauració recents (finals de l'any 2002) molts dels elements més grans han estat recuperats en uns soterranis de l'antic menjador dels canonges de la Catedral, on havien estat colgats amb sorra (làmines 5 i 6).

##### 5.- Els conjunts de tapissos

No era el primer regal de tapissos fet per personatges eclesiàstics a la Catedral de Tortosa durant el segle XVI, ja que tenim documentades almenys dues donacions: una realitzada el dia 30 de juny de l'any 1554 pel cambrer Mateu Boteller, que féu donació de «...un drap de ras dictum de les Sebiles...»<sup>26</sup> i l'altra el dia 2 de desembre de l'any 1557 quan el bisbe Ferran de Lloazes va fer donació d'un conjunt de cinc tapissos amb la Història de Josep.<sup>27</sup>

Pel que fa a Gaspar Punter, aquest bisbe va lliurar a la Catedral un total de cinc conjunts de tapissos. Sabem que tres d'ells tenien representacions figurades, típiques

24. Francisco MARTORELL. *Historia de la Antigua Hibera*. Tortosa: Imprenta de Josep L. Foguet 1905, 71.

25. AHCTE. Fons Eduard Solé. Caixa 1, carpeta 7.

26. ACTo. Protocols Notariaus. *Pere Perera 19*, s/f.

27. ACTo. Protocols Notariaus. *Pere Perera 22*, document insert.

de les manufactures flamencs, i tenien com a temes els dotze mesos i les històries bíbliques de Tobies i Saül. Els altres dos grups de tapisseria sembla ser que no tenien cap mena de temàtica figurada, ja que només sabem que eren dos conjunts diferents (un d'hivern i un d'estiu) i havien estat adquirits per Punter a la vídua de Pere Jordà. Aquests darrers el nostre prelat els va regalar, segons disposava al seu testament, als canonges de la Seu per a que decoressin les parets de la sala capitular de la catedral de Tortosa, ja que segons les seves paraules estaven «*nues y descobertes ab indecència del loch*». <sup>28</sup> Respecte als tres conjunts de tapisos amb decoracions figurades donats per Punter, podem aportar les següents dades:

### 5.1 Els tapisos amb la història de Saül

El dia 14 d'agost de l'any 1594 va fer donació, sota diferents condicions (com ara poder recuperar-los si ho cregués convenient o tenir usdefruit d'ells mentre visqués) d'un conjunt de cinc tapisos amb la història de Saül. Aquests tapisos prèviament havien estat adquirits pel nostre prelat al donzell tortosí Francesc Amic, per 260 lliures de moneda barcelonesa.<sup>29</sup> El dia 15 de maig de l'any 1599 el bisbe Punter, utilitzant una de les clàusules previstes en la donació de l'any 1594, va creure convenient recuperar aquests tapisos i en compensació va regalar un altre conjunt format per quatre tapisos que representaven els mesos del any i que tenien un valor econòmic molt superior a aquest conjunt de Saül.<sup>30</sup> Finalment, segons consta en el seu testament, Punter va regalar aquests tapisos a l'església arxiprestal de Morella.<sup>31</sup>

### 5.2 La sèrie de tapisos de Tobies

La segona donació de tapisos tingué lloc el dia 22 de desembre d'aquell mateix any 1594 i aquesta vegada el regal estava format per un conjunt de vuit «*draps de ras*» (era el nom que llavors rebien els tapisos flamencs) que representaven la Història de Tobies.<sup>32</sup> Aquests tapisos havien estat adquirits prèviament per Punter al noble tortosí Josep Costa per 700 lliures a carta de gràcia (o sigui, amb la possibilitat que el venedor els pogués recuperar).

En l'instrument de donació s'especificava que si Costa tornés a comprar els tapisos i fes efectives les 700 lliures, Punter manava que aquests diners fossin invertits en obres pies. Les condicions de donació eren les mateixes que en el cas anterior. A l'endemà d'aquesta proposta de donació, el capítol de la Seu es va reunir i va acceptar-la.<sup>33</sup> Malgrat tot, com que el bisbe es reservà el dret a poder

28. Joan-Hilari Muñoz. "Notes biogràfiques de Gaspar Punter...", 68.

29. ACTo. Caixó Sotstresoreria 1, document núm. 72 (pergamí).

30. ACTo. *Actes Capitulars* 29, s/f.

31. Joan-Hilari Muñoz. "Notes biogràfiques de Gaspar Punter...", 66.

32. ACTo. *Actes Capitulars* 24, s/f.

33. ACTo. *Actes Capitulars* 24, s/f.

disposar d'aquests tapisssos mentre visqués, sabem que almenys cinc d'ells estaven al Palau Episcopal en el moment de la seva mort, ja que el dia 5 d'agost de l'any 1600 quan es feia l'inventari dels seus béns hi consten «...sinch draps de tapisseria ab la història de Tobies estimats per 260 lliures...» penjats en un «...aposiento hont dit senyor bisbe estava que y ha chimenea y trau finestra al carrer...», just al costat del seu dormitori.<sup>34</sup>

Tot i així, en aquest cas els tapisssos no foren recuperats amb posterioritat i d'aquesta sèrie actualment se'n conserven quatre (un d'ells mutilat, tal com tot seguit veurem) i documentació gràfica anterior a l'any 1936 d'un cinquè tapís, actualment perdut (làmina 8) i que per les seves característiques i temàtica formava part d'aquest conjunt i que representava el moment en que Tobies, seguint les indicacions de l'arcàngel Rafael, trau la fel d'un enorme peix que va sorgir del riu Tigris volent-li mossegar una cama (Tobit 6,2-6,9). Abans la guerra de 1936-39 almenys dos d'aquests tapisssos, segons afirma Mestre i Noé (els de les làmines 7 i 9) es conservaven a l'arxiu de la Catedral.<sup>35</sup>

Dels altres quatre tapisssos que formaven part d'aquesta sèrie, actualment conservats als magatzems de la Catedral, mostren diferents escenes, ordenades de la següent manera, si seguim el relat bíblic del llibre de Tobit:

- a) el primer tapís (làmina 7) representa el moment en que Tobies, acompanyat de l'arcàngel Rafael, s'acomoda del seu pare Tobit (que és cec) i de la seva mare Sara per tal de recuperar uns diners que el seu pare havia dipositat a casa d'un amic jueu seu anomenat Gabael que vivia a la regió d'Ecbàtana. En un segon terme apareixen els dos viatgers ja de camí cap al seu destí (Tobit 5,10- 5,18).
- b) el segon tapís (làmina 9) mostra (com alguns d'aquesta sèrie) dues escenes superposades. La principal representa l'arribada de Tobies a la casa del seu parent Ragüel a l'Ecbàtana. En segon terme es poden veure les noces de Tobies amb Sara, la filla de Ragüel (Tobit 7,7,14).
- c) el tercer tapís (làmina 10) representa el moment en que l'arcàngel Rafael (company de viatge de Tobies) s'ha desplaçat a la ciutat de Ragues per recuperar un dipòsit de diners que temps enrera li havia deixat Tobit, el pare de Tobies (Tobit 9,9,5).
- d) El quart i darrer tapís actualment conservat (làmina 11) malgrat que es troba mutilat en el seu extrem dret (des del punt de vista de l'espectador), a través de la part que en resta, podem deduir que segurament representava el moment en què Tobies i l'arcàngel Rafael retornaven a casa i es trobaven amb Tobit, el pare de Tobies (Tobit 11,11,9).

34. ADT (= Arxiu Diocesà de Tortosa). Caixó 4, document 130. Testamentaria del bisbe Gaspar Punter, f. 16v.

35. Francisco MESTRE i NOÉ. *El arte en la Santa Iglesia Catedral de Tortosa. (Guia descriptiva)*. Tortosa: Establecimiento Tipográfico de José L. Foguet y Sales 1898, 65-66.

Aquesta sèrie de tapisssos representa un interessant exemple d'art tèxtil conservat a la Catedral de Tortosa. Tots quatre tenen una alta qualitat formal i mostren un dibuix correcte i un detallisme encertat, com ara les reflexos satinats de les robes de les figures. A més els tapisssos també conserven les franges decoratives exteriors que mostren figuracions femenines i infantils a més de decoracions vegetals i de fruites.

### 5.3 La sèrie dels dotze mesos

El dia 15 de maig de l'any 1595 el capítol de la Seu es va reunir per deliberar si acceptava la donació proposada per Gaspar Punter de quatre tapisssos que representaven els dotze mesos de l'any.<sup>36</sup> Com a condició, el bisbe demanava que se li retornessin els cinc tapisssos dipositats per ell l'any 1594 i que formaven la sèrie de Saül, anteriorment esmentada.

Aquests quatre tapisssos eren d'un valor material molt superior als cinc de Saül, i Punter els posseïa per haver-los comprat a carta de gràcia als hereus del noble Francesc Oliver de Boteller per valor de 840 lliures de moneda barcelonesa.<sup>37</sup> El capítol de la Seu va acceptar la nova donació i va lliurar al nostre bisbe els tapisssos de Saül i va rebre els dels dotze mesos.

L'any 1606, el capítol va prorrogar per sis anys més el termini que tenien els hereus de Francesc Oliver de Boteller per poder recuperar aquests tapisssos.<sup>38</sup> Finalment, l'any 1612, quan cloïa el termini per poder recuperar-los, Pere Oliver de Boteller, hereu de Francesc es va avenir a fer un tracte amb els canonges de la Seu i per 280 lliures renunciava definitivament a la possibilitat de recuperar-los.<sup>39</sup>

Aquest interessant conjunt romangué a la Catedral de Tortosa i segons esmenta Mestre i Noé, a finals del segle XIX estaven situats al voltant de l'altar major,<sup>40</sup> i durant la darrera Guerra Civil desaparegueren. Gràcies a unes fotografies fetes pel canonge Eduard Solé, sabem abans de l'any 1936 es conservaven tres dels tapisssos, ja que llavors ja hi mancava el tapís corresponent al primer trimestre de l'any (el que englobava els signes d'Àries, Piscis i Aquari, o sigui, els mesos de l'hivern). A més el tapís del tercer trimestre ja mostrava llavors un gran tall rectangular al seu extrem dret, que probablement havia estat fet per a situar-lo davant una porta i fer aquesta accessible.

36. La denominació "dels dotze mesos" era freqüent en aquest tipus de tapisssos, que bé de forma individual o bé mitjançant trimestres (com és el cas de la sèrie de Tortosa) representaven el calendari anual. Encara que molt sovint el tema principal era una escena de tipus clàssic (mitològica, bíblica o d'història grecoromana), quedant la representació del mes o l'època de l'any en un segon terme. DD. AA. *Los tapices de la Seo de Zaragoza*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada 1985, s/p. Agrair a la doctora Carmen Morte el haver-nos facilitat la consulta d'aquest llibre.

37. ACTo. *Actes Capitulars* 29, s/f.

38. ACTo. *Actes Capitulars* 36, 7 d'abril de l'any 1606, s/f.

39. ACTo. *Actes Capitulars* 42, 9 de març de l'any 1612, s/f.

40. Francisco MESTRE i NOÉ. *El arte en la Santa Iglesia Catedral de Tortosa...*, 65.

A partir de les fotografies del fons Solé de l'Arxiu Històric Comarcal de les Terres de l'Ebre, de Tortosa (làmines 12-14) podem fer-nos una idea de l'enorme riquesa iconogràfica que tenia aquest conjunt de tapisssos, molt semblant per la temàtica a una sèrie conservada a la Catedral de Saragossa.<sup>41</sup> La qualitat tècnica dels exemplars de Tortosa era superior als saragossans i només era comparable a la que tenia un fragment d'un tapís molt semblant a un exemplar de Tortosa, que es conservava a principis del segle XX a la Catedral de Lleida i que representava el signe Escorpió.<sup>42</sup>

Cada mes-signe zodiacal es representava amb tres escenes superposades: a la part baixa un tema principal de mitologia, d'història clàssica o bíblica, segons els casos; al centre una activitat agrària típica de cadascun de les èpoques de l'any, i a la part superior una representació del signe zodiacal corresponent a aquell mes, al voltant de la qual també hi havia personatges que simbolitzaven els vents. Completaven els tapisssos tot un seguit d'inscripcions i figures decoratives a la zona de l'orla. Gràcies als paral·lels esmentats de Saragossa i Lleida, així com a d'altres elements (detalls iconogràfic o inscripcions), podem identificar gairebé totes les escenes incloses en cadascun dels tres tapisssos:

El primer tapís que es conservava a la Catedral de Tortosa, representava el segon trimestre de l'any i contenia els següents signes del zodiàc:

- a) el signe de **Taure** (mesos d'abril-maig) tenia, a l'igual que l'exemplar de Saragossa, com a representació principal la figura d'Alcides (nom que rebia Hèrcules de jove). A la part central hi havia representats uns personatges masculins i femenins que plantaven vegetals en un jardí. Dalt de tot, en un cercle, hi havia un personatge masculí i un bou, clar símbol zodiacal.
- b) en el centre del tapís, el signe de **Gèminis** (mesos de maig-juny) el motiu principal era representat en l'exemplar tortosí per una figura femenina que sostenia a les seves mans dos corns de l'abundància, gràcies a una inscripció situada a la part baixa, sabem que era una representació de Ceres, deessa romana de l'agricultura. Al centre hi havia dues parelles d'enamorats acompanyats de Cupido, aquest identifiable pel fet de tenir els ulls coberts per una bena i disparar una fletxa cap a una de les dues parelles d'enamorats. Com a coronament del conjunt hi havia un personatge masculí coronat i els dos bessons que donen nom al signe.
- c) el signe de **Càncer** (mesos de juny-juliol) tenia a l'igual que l'exemplar esmentat de Saragossa, una representació de Marc Curi, personatge històric romà del segle III a. C., abillat com un soldat. En l'escena agrària hi havia

41. DD. AA. *Los tapices de la Seo de Zaragoza...*, s/p.

42. Francesc FITÉ i Carme BERLÀBE. "Els tapisssos de la Seu Vella. Noves dades i aportacions". *El bisbe Ferrer Colom. La llum, els tapisssos i les portades plateresques de la Seu Vella*. Lleida: Amics de la Seu Vella 1992, 166.

representats dos personatges, un de cada sexe, que esquilaven ovelles i a la part superior una figura de sexe femení que també esquilava una ovella i un cranc de riu, com a símbol zodiacal.

El segon dels tapissos de Tortosa agrupava el tercer trimestre de l'any, amb els signes de Lleó, Verge i Lliura, i tenia les següents representacions:

- a) el signe de **Lleó** tenia com a motiu principal, a l'igual que el tapís de Saragossa, una imatge de Quirò, un centaure savi. A sobre d'aquest hi havia una escena amb la sega de blat, i al coronament, un altre segador i un lleó.
- b) el signe de **Verge**, en l'exemplar tortosí era representat per una figura masculina nua, que pels elements que portava (corona de pàmpols al cap i carrolls de raïm a les mans), podem identificar amb Bacus, déu romà del vi. A la part central hi havia una escena de sega i, a la part superior un segador i una figura femenina com a símbol zodiacal.
- c) el signe de **Lliura**, tenia en el tapís tortosí, tal com hem esmentat anteriorment un gran tall rectangular, que havia afectat a bona part de la zona on hi havia la figuració mitològica i part de l'agrícola. A través de petits elements que varen quedar fora del tall que afectava a l'escena mitològica (part d'una figura masculina abillada com un soldat que agafa amb la mà dreta una poma d'un arbre) i el paral·lel de Saragossa, podem saber que la representació mutilada era la d'Hèrcules al jardí de les Hespèrides. A la part central hi ha una escena de verema i dalt de tot un home que estava pitjant raïm i una balança.

Finalment, el tercer tapís tortosí corresponia al darrer trimestre de l'any i agrupava els signes d'Escorpi, Sagitari i Capricorn, amb les següents escenes:

- a) El signe de l'**Escorpi**, a l'igual que els paral·lels esmentats de Lleida i Saragossa tenia com a motiu principal un tema d'història romana, ja que hi sortien representats Juli Cèsar i la seva esposa Calpurnia en el moment en que trobaven un tresor a la vora del riu Tíber. Com a escena agrícola hi havia uns pagesos que alimentaven amb aglans d'una alzina una cort de porcs i a sobre de tot un pagès amb una arada i un escorpi, que dóna nom al signe.
- b) Al centre hi havia el signe de **Sagitari** i, de moment, no podem identificar amb plena seguretat quina escena mitològica hi ha representada ja que l'exemplar tortosí, difereix del de Saragossa (on hi ha una escena bíblica de la vida de Tobies). Pel que respecta al nostre cas hi havia una figura masculina barbada amb una corona de llofer al cap, asseguda en un tro i envoltada de dues figures masculines més; amb la mà dreta portava una llança que utilitzava per aixecar una espècie de porta que amagava tres caps masculins potser es tracta d'Eol, el déu dels vents. Al centre hi havia la matança del porc i a la part superior un pagès que sembrava i un centaure com a símbol zodiacal.

c) Finalment, el signe de **Capricorn** tenia com a representació principal, a l'igual que l'exemplar de Saragossa, la mort de Jacob, beneint al seu primogènit Manasés. Com a escena secundària agrícola hi havia uns pagesos batent el blat i, a la part superior un forner coent pa i un cabrot com a símbol zodiacal.

#### 6.- Valoracions finals

A través de les línies precedents hem pogut saber com la petjada artística que el bisbe Gaspar Punter deixà a la Catedral de Tortosa fou senzillament espectacular. Començant pel valor econòmic i deixant de banda les obres de la capella de Sant Esteve, sense quantificar, en les reixes i els tapisssos, el nostre bisbe hi destinà més de 4.500 lliures de moneda barcelonesa. Lògicament però el valor econòmic no és el més important, ja que les seves donacions canviaren de forma important la imatge de la nau central de la Catedral i li donaren una imatge molt més «moderna» de la que fins llavors tenia.

D'altra banda, gràcies al fet que Punter en el moment de donar els diferents conjunts de tapisssos a la Catedral, esmenta a qui els havia comprat prèviament (en tots els casos persones de l'estament nobiliari de la ciutat), ens podem fer una idea de la riquesa ornamental que tenien les cases nobiliàries de Tortosa al segle XVI, ja que aquests tapisssos abans de pertànyer a Punter i ésser regalats a la Catedral, havien estat penjats a les parets de les cases dels Amic, els Jordà, els Costa o els Oliver de Boteller, entre d'altres.

Esperem que la nostra petita aportació documental serveixi, per un costat, per valorar més aquestes donacions (els tapisssos de Tobies que ens resten necessiten una urgent restauració, per exemple) i per altra banda, donar la importància que cal a la tasca artística feta per aquell il·lustre fill de Morella a finals del segle XVI.

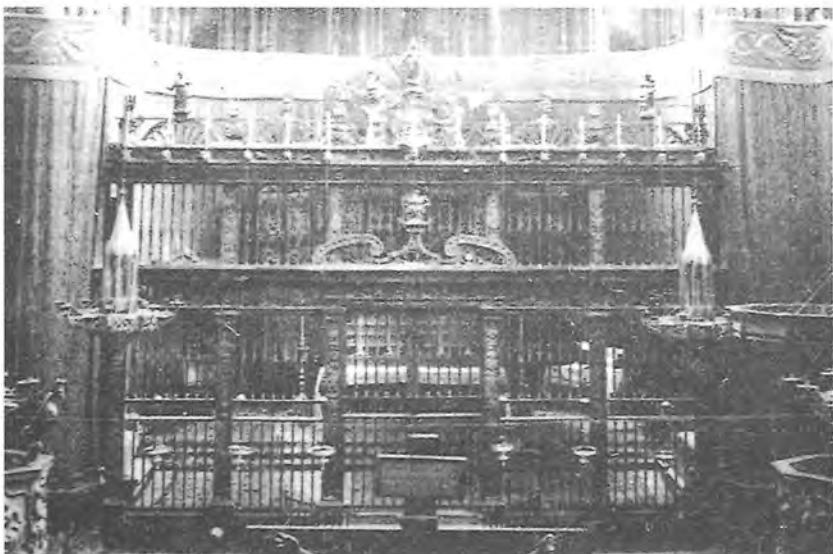
JOAN HILARI MUÑOZ I SEBASTIÀ\*



Làmina 1: Escut del bisbe Punter situat a la part superior de la capella de Sant Esteve de la Catedral de Tortosa (Foto de l'autor).



Làmina 2: Detall d'un capitell de la capella de Sant Esteve de la Catedral de Tortosa (Foto de l'autor).



Làmina 3: Detall d'una postal antiga on es pot observar la situació i disposició original de la reixa de l'altar major de la Catedral de Tortosa.



Làmina 4: Situació i disposició actual de la reixa de l'altar major (Foto de l'autor).



Làmina 5: Fragments de la reixa de jaspi apareguts en unes obres a la Catedral de Tortosa (Foto de l'autor).



Làmina 6: Fragments de la reixa de jaspi apareguts en unes obres a la Catedral de Tortosa (Foto de l'autor).



Làmina 7: Primer tapís conservat de la sèrie de Tobies  
(Foto de l'autor).



Làmina 8: Tapís de la sèrie de Tobies actualment perdut  
(Foto Fons Solé, AHCTE).



Làmina 9: Segon tapís conservat de la sèrie de Tobies (Foto de l'autor).



Làmina 12: Tapís amb els signes de Taure, Gèminis i Cranc (Foto Fons Solé, ACHTE).



Làmina 10: Tercer tapís conservat de la sèrie de Tobies  
(Foto de l'autor).



Làmina 11: Quart tapís conservat de la sèrie de Tobies  
(Foto de l'autor).



Làmina 13: Tapís amb els signes de Lleó, Verge i Lliura (Foto Fons Solé, AHCTE).



Làmina 14: Tapís amb els signes d'Escorpí, Sagitari i Capricorn (Foto Fons Solé, AHCTE).





# BOLETIN

DE LA

SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CULTURA

Tomo LXXIX • Enero-Junio 2003 • Cuad. I-II

## Dinastía de prelados. La serie de retratos de obispos de la diócesis de Segorbe\*

### Las galerías de prelados

La transmisión del poder supone la creación de dinastías o genealogías, cuyos miembros forman parte de una línea sucesoria. Tradicionalmente se representa esta línea a través de los árboles genealógicos, pero también es muy frecuente encontrar galerías de retratos de aquellos que han ostentado el poder en un reino, en una sede civil o eclesiástica. Aunque su máximo desarrollo se produce a partir del Renacimiento, ya desde la etapa bajomedieval comienzan a realizarse las primeras series icónicas de monarcas y de papas. En cuanto a los reyes, según Miguel Ángel Castillo ya desde el siglo XIII se tiene constancia de series icónicas de monarcas españoles esculpidas o pintadas, como serían las del Alcázar de Segovia y el Alcázar de Sevilla para la realeza castellana, y la de monarcas aragoneses en Barcelona.<sup>1</sup> También Valencia contaba con su serie de monarcas valencianos comenzada a mediados del siglo XVI desde Jaime I hasta Alfonso XII en la Sala de Reyes del Palacio de la Diputación del Reino, hoy conocido como Palau de la Generalitat.<sup>2</sup> De igual modo estas genealogías también ilustraban obras históricas y literarias y sirvieron de ejemplo para las galerías de linaje de la nobleza.<sup>3</sup>

Los papas, a pesar del menosprecio que en la etapa medieval se tuvo del retrato, siguieron plasmando su imagen en mosaicos, frescos y objetos muebles, funda-

\* Quisiera agradecer la ayuda recibida por David Montolio, del Museo Catedralicio de Segorbe, y por Magín Arroyas, del Archivo de la Catedral de Segorbe.

1. Miguel Ángel Castillo Oreja, «Imagen del rey, símbolos de la monarquía y divisas de los reinos: de las series de linajes de la Baja Edad Media a las galerías de retratos del Renacimiento» en *Galería de Reyes y Damas del Salón de Embajadores. Alcázar de Sevilla*, Patrimonio Nacional, Fundación BBVA, Sevilla, 2002, p. 13.

2. Sobre ésta serie y la de la Sala Nova con los estamentos militares, eclesiásticos y ciudadanos de Valencia véase: Salvador Aldana, *El Palacio de la Generalitat*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1991, pp. 125-143.

3. Un ejemplo sería el rollo genealógico sobre la Corona de Aragón, véase: Amadeo Serra Desfilis, «La historia de la dinastía en imágenes: Martín el Humano y el rollo genealógico de la Corona de Aragón», *Locus Amoenus*, 6 (2002-2003), pp. 57-74.

mentalmente en el contexto de donantes, quizá porque su autoridad religiosa les permitía esa licencia. A partir de los siglos XIV y XV comienzan a realizarse las primeras series de prelados. La Iglesia pretendió con esta costumbre establecer una sucesión genealógica en la posesión del poder eclesiástico, reforzando la idea de continuidad en la sede episcopal superando así el evidente carácter humano, y por tanto mortal, de los obispos, para establecer un poder eclesiástico supraterrenal. Una de las primeras catedrales en España que contó con una serie de prelados fue la de Toledo, que por partida doble contaba con una serie de obispos y monarcas en el interior de la costanera de Santa Lucía y con una serie de prelados en la Sala Capitular que comenzaba con su primer obispo, San Eugenio, y finalizaba con el promotor de la serie, el Cardenal Cisneros.<sup>4</sup>

Su pertenencia a una galería, muchas veces encargada en determinado momento y con un carácter retrospectivo, hacía que estos retratos no fueran representaciones individualizadas de los obispos sino reconstrucciones idealizadas de sus rasgos. Y que además en ellas se diera más importancia a aquellos elementos simbólicos de su poder como los báculos y las mitras, pues la idea fundamental que se pretendía señalar era la continuidad del poder episcopal, y no tanto representar al ser humano real que había ocupado la sede. A partir del momento en que se ordenaba realizar la serie sí que se trataba de representar fidedignamente los rasgos de los prelados, que podían posar para el pintor, pero siempre su pertenencia a un conjunto determinaba el modo de representación, los elementos o atributos que le rodeaban y por supuesto su significado último, subordinado a una representación dinástica. En algunos de ellos se trataba de señalar mediante los objetos que les acompañan o mediante una cartela los hechos más relevantes de los prelados, siguiendo así la idea del retrato como representación de un modelo humano a seguir, según Francisco de Holanda.<sup>5</sup>

Este último aspecto ético fue desarrollado sobre todo a partir del Renacimiento, que entre otras muchas cosas, hizo renacer una tradición artístico-política del mundo romano: las galerías de hombres ilustres. Provenían de la tradición de galerías de retratos escultóricos de emperadores romanos y de filósofos y poetas, retratos individualizados aunque ciertamente algo idealizados. Esta tradición se retomó a mediados del siglo XVI por los dos poderes fundamentales: la realeza y la Iglesia, enlazando de este modo con la tradición bajomedieval de series icónicas. Así un primer modelo de galería de retratos es la del rey Juan de Berry de Francia, que

4. Castillo Oreja, *op. cit.*, p. 13.

5. Este pintor escribió un tratado sobre el retrato, *Do tirar polo natural*, poco difundido pero fundamental para conocer la teoría del retrato renacentista y moderno, que consideraba que sólo debían ser representados aquellos personajes dignos de que su memoria se conservara para el futuro y que por tanto su vida sirviera de ejemplo de comportamiento. Véase Francisco de Holanda, *De la pintura antigua y Del sacar por el natural*, versión castellana de Manuel Denis (1563), editado en 1921 por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1548.

en su castillo de Bicêtre contaba con una colección de retratos, que aunque fue destruida en 1411 por un incendio, fue el antecedente directo de una segunda galería creada a partir de 1415.<sup>6</sup> En España Felipe II seguirá este modelo para construir sus galerías de retratos del Alcázar de Madrid y de El Pardo –ambas son series familiares con retratos individualizados– y el de hombres ilustres del Monasterio de El Escorial.<sup>7</sup> Felipe III continuará la tradición mandando copiar algunos de estos retratos y realizar otros nuevos para completar su propia galería renovada en El Pardo.<sup>8</sup> Igualmente la Diputación de Zaragoza encargará la serie de condes antiguos y reyes de Aragón para la Sala Real de su edificio en 1587, así como otros muchos ayuntamientos y diputaciones encargarán series de monarcas para sus salones de plenos.<sup>9</sup>

Volviendo a las galerías de prelados, la sede valenciana también contó muy temprano –se cree que es la segunda– con su galería de obispos. Partió de un encargo realizado al pintor valenciano formado en Italia, Joan de Joanes, el 27 de junio de 1568, a quien se le solicitaba la realización de diecinueve retratos de obispos, los que habían ocupado la sede hasta entonces, que formarían una galería en la sala del Capítulo de la Catedral.<sup>10</sup> La serie se iniciaba por tanto con el primer obispo, Ferran de Pallarés (1240-1243) y finalizaba con el retrato de Santo Tomás de Villanueva (1544-1555). Esta serie fue sin embargo realizada sobre un particular material, guadamacil o cuero sobre el que se pintó al óleo, en un tamaño reducido: 83 x 56 cm, teniendo en cuenta las dimensiones habituales de estas series. Este material provocó que rápidamente la serie sufriera desperfectos, y que algunos retratos tuvieran que ser pronto restaurados, como por ejemplo el de *Santo Tomás de Villanueva* que tuvo que ser rehecho a partir del original de Joanes. La exposición celebrada en Valencia en el año 2000 *La luz de las imágenes* permitió recuperar muchos de ellos.

6. Pierre y Galienne Francastel, *El retrato*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 87.

7. Sobre las galerías de retratos de Felipe II véase: María Kusche, «La antigua galería de retratos del Pardo: su reconstrucción arquitectónica y el orden de colocación de los cuadros», AEA, 253 (1991), pp. 28; «La antigua galería de retratos de El Pardo: su reconstrucción pictórica», AEA, 255 (1991), pp. 261-292, «La antigua galería de retratos del Pardo: su importancia para la obra de Tiziano, Moro, Sánchez Coello y Sofonisba Anguissola y su significado para Felipe II, su fundador», AEA, 257 (1992), pp. 1-22.

8. Sobre la nueva galería de El Pardo de Felipe III véase: María Kusche, «La nueva galería del Pardo. J. Pantoja de la Cruz, B. González y F. López», AEA, 286 (1999), pp. 119-132 y Magdalena de Lapuerta Montoya, «La Galería de los Retratos de Felipe III en la Casa Real de El Pardo», *Reales Sitios*, 143 (1er. Trimestre del 2000), pp. 28-39.

9. Sobre la serie de reyes de Aragón para la Diputación de Zaragoza véase: Carmen Morte García, «Pintura y política en la época de los Austrias: Los retratos de los reyes de Sobrarbe, condes antiguos y reyes de Aragón para la Diputación de Zaragoza (1586), y las copias de 1634 para el Buen Retiro de Madrid» I en *Goya*, nº 29, pp. 19-35 y II en *Goya*, 30, pp. 13-28.

10. Sobre esta galería véase José Albi, *Joan de Joanes y su círculo artístico*, Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1979, Tomo II, pp. 30-33; *La Luz de las Imágenes. Valencia*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1999 y Fernando Benito Doménech, *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2002.

Según Elías Tormo esta serie es en realidad una obra de taller, con rostros totalmente inventados donde quizás sí intervendría el maestro, así como en las manos, pues sólo a partir del retrato de Rodrigo Borja pudo contar con otros modelos pintados o con el natural. Reproducimos el comentario de Tormo pues resulta muy interesante:

La serie icónica episcopal, de las primeras de España (después de la toledana) se inició apenas promediado el s. XVI, encargándose a *Jn. De Joanes* (obra de taller, sin embargo) los primeros 19 retratos, en general de cabeza fantástica, de los obispos desde la Reconquista, pero con la rara singularidad de quererlos pintados sobre cueros o guardamecés: el 19º de Sto. Tomás de Villanueva, lo pintó seguramente el maestro, siendo curioso, por razones históricas, el del cardenal César Borja, el capitán y político absolutamente sin escrúpulos, ídolo de Machiavello, que fue (sin ser sacerdote) arzobispo antes de ser duque de Valentinois y que el 13º de la serie. *Vic. Masip* (el hijo de Joanes) pintó, ya por su cuenta, los últimos cinco guardamecés (arzobispos Navarra, Moya, Pérez de Ayala, Loaces y Beato Ribera). Los restantes están pintados en lienzos, siendo de *Ayerbe* el de Aliaga (26º), de *Espinosa* (27º, 28º, 30º) los de Urbina, Hontiveros y Cameros; de *Huerta* el (31º) de Rocaberti; de *Muñoz* el (32º) de Folch; de *Inglés* el (36º) de Fabián; de *Montesinos* el (44º) del car. Barrio; de *Cebrián* el del card. Monescillo; de *Soler* el (46º) del card. Sancha.<sup>11</sup>

Efectivamente, la serie fue continuada por su hijo, Vicente Macip, al que en 1585 se le pagaron 20 libras por dos retratos y en 1588 otras 50 libras por tres más, realizados con el mismo formato y estilo, aunque se nota una disminución de la calidad. Son retratos de busto, donde los obispos aparecen vistiendo la indumentaria propia de su dignidad, con mitra, báculo y tiara papal en el caso de aquellos que ocuparon la sede romana, y una cartela en la parte inferior con el escudo episcopal en la parte central. Resulta muy interesante en esta serie todo un lenguaje corporal manifestado a través de los gestos, de la expresión facial y sobre todo del movimiento de las manos, reforzado por guantes rojos o blancos y que nos hacen pensar en el lenguaje de las manos codificado por entonces. El resto de retratos de la serie siguieron el esquema establecido por Joan de Joanes, aunque con el tiempo se fueron adaptando a las modas del momento. Ganaron en naturalidad y en riqueza decorativa durante el siglo XVIII y se simplificaron durante el siglo XIX y XX. Continuaron con la serie otros pintores: Juan Ayerbe realizó el del arzobispo Isidoro Aliaga en 1649, Jerónimo Jacinto de Espinosa los de los obispos Pedro de Urbina de Montaya, Martín López de Ontiveros y Luis Alfonso de los Cameros, Gaspar de la Huerta el de Juan Tomás de Rocabertí, Evaristo Muñoz el del arzobispo Antonio Folch de Cardona, José Inglés el del arzobispo Francisco Fabián y Fuero, Vicente

11. Elías Tormo, *Levante. Provincias valencianas y murcianas*, Madrid, 1923, p. 89.

López el de Antonio Despuig y Dameto. Se atribuyen a Miguel Parra los de los arzobispos Joaquín Company Soler, Veremundo Arias Teixeiro y Simón López García. De Rafael Montesinos es el del arzobispo Mariano Barro Fernández, y de J. Cebrián Mezquita el del cardenal Antolín Monescillo y Viso, siendo anónimos el resto o realizados ya por pintores del siglo XX para el caso de los obispos más contemporáneos.<sup>12</sup>

Otra de las diócesis próximas a Segorbe es la de Orihuela. En esta sede no tenemos ninguna noticia de que se realizara una serie de prelados, a pesar de contar con algunos retratos de sus obispos, ya que éstos se encuentran dispersos y su realización obedece a motivos diferentes. De este modo los retratos que encontramos son retratos individuales encargados en determinado momento por el obispo o por alguna institución en agradecimiento por alguna donación. Así la sede cuenta con el *Retrato de D. Gregorio Gallo, primer Obispo de Orihuela*, pintado por Alonso Sánchez Coello en 1576.<sup>13</sup> El retrato se conserva en el Museo Cardenalicio de la Ciudad y aunque sigue el esquema de los retratos en serie es un retrato libre. Pero podría haber constituido un intento de fundar una galería de prelados que se vio frustrada, pues fue realizado en una fecha próxima a la de la serie valenciana. Hacia 1602 un artista anónimo valenciano retrató al *Obispo Esteve* (Museo diocesano de Arte Sacro, Orihuela).<sup>14</sup> En este caso se trata de un retrato de mayor formato que representa al prelado sentado sobre un fondo oscuro donde se distinguen las dos mitras de los obispados que ocupó, el de Viente en Nápoles y el de Orihuela, así como dos libros, quizás sus dos famosas obras *De bello sacro..* y *De unica religione*. Completan la composición la habitual cartela y el escudo episcopal. Ya del siglo XVIII son otros tres retratos de prelados oriolenses, son el *Retrato del Obispo Juan Elías Gómez de Terán* (Concatedral de San Nicolás, Alicante) de autor anónimo y de formato reducido al rostro,<sup>15</sup> el *Retrato del Obispo Tormo* (Parroquia de Santas Justa y Rufina, Orihuela) realizado por Antonio Llopis hacia 1780 en pie junto a una mesa y una biblioteca repleta de libros y con una gran inscripción enmarcada en un óvalo;<sup>16</sup> y el de *D. Antonio Despuig y Dameto* (Museo Diocesano de Arte Sacro de la Catedral, Orihuela) realizado hacia 1793-94 por Vicente López siguiendo el esquema definido por el pintor valenciano y de riquísimo colorido y sumo detallismo en objetos y tejidos.<sup>17</sup>

La sede tortosina, a la que antes pertenecía la capital de la provincia, Castellón, también cuenta con su galería de retratos de prelados en el Palacio Episcopal, cuyo salón mandó construir el obispo Martín Cerdán (1433-1443).

12. La serie completa se nos ofrece en *La luz de las imágenes. Valencia*, vol. 3, pp. 405-419.

13. Véase el catálogo de la exposición *La luz de las Imágenes. Orihuela*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2003, categoría 46, p. 254.

14. *Ibidem*, categoría 84, p. 320.

15. *Ibidem*, categoría 241, p. 614.

16. *Ibidem*, categoría 242, p. 616.

17. *Ibidem*, categoría 257, p. 648.

### Origen de la serie de Segorbe

Durante el siglo XII el territorio de la antigua diócesis de Segorbe-Albarracín estaba todavía bajo dominio musulmán. En el año 1165 don Pedro Ruiz de Azagra, noble navarro, recibe en pago por su ayuda al rey musulmán de Murcia y Valencia Ibn Mardanix el señorío de Albarracín, que declara independiente de los reinos cristianos de la Corona de Aragón. En 1173 decide establecer allí un poder eclesiástico y solicita al delegado papal Jacinto Orsini la constitución de un obispado, que ese mismo año recae en el canónigo Toledo Martín. Sin embargo, los obispos de Albarracín se titularían «obispos segobricense», puesto que se consideró que este dominio eclesiástico pertenecía a la antigua diócesis de Segóbriga, cuya sede estaba en la ciudad de Segorbe, aún musulmana.<sup>18</sup>

En 1236 el señor de Segorbe, Abú Zeyt, cede al obispo Domingo la jurisdicción eclesiástica de su señorío, uniéndose los territorios de Albarracín y Segorbe en una única diócesis con sendas residencias capitulares en el año 1259 por disposición del Papa Alejandro VI. En 1247 se había comenzado ya la construcción de la Catedral de Santa María en la ciudad de Segorbe, sobre la antigua mezquita. Esta primera etapa de la diócesis se caracteriza por la lucha entre el papado y los cabildos civiles y eclesiásticos de la ciudad por el privilegio de elegir a los obispos, hasta que finalmente a partir de 1357 es el Papa quien adquiere esa prerrogativa. Este enfrentamiento resurgirá a la muerte de algunos obispos pues los cabildos estaban formados por los segundones de la oligarquía urbana que pretendían nombrar a uno de sus miembros. También se caracteriza por la celebración de varios sínodos y la polémica en cuanto a si sus decisiones primaban por encima o no de las del Papa. Entre 1319 y 1416 el obispado de Segorbe-Albarracín sufre las consecuencias del cisma de la Iglesia y se establece bajo el dominio del Papa de Aviñón. De 1455 a 1503 la diócesis entra en la órbita del poder de la familia Borja, pues varios de sus obispos, como Bertomeu Martí, Gilabert Martí, Gaspar Jofré de Borja son familiares del Papa Alejandro VI. Será durante el mandato de este último obispo cuando por fin se consagre la Catedral de Segorbe, después de tres siglos de construcción. A partir del Concilio de Trento en 1563 y del posterior Concilio Provincial de Zaragoza en 1565 el obispado de Segorbe-Albarracín sufre algunos cambios para adaptarse a los dictados de la Contrarreforma, aunque los obispos siempre se mostraron renuentes a algunas de sus reformas. En 1577 se produce la desmembración del obispado de modo que se produce el reparto entre las parroquias que cada sede tenía bajo su poder, estableciéndose la diócesis de Segorbe como entidad episcopal independiente. El 31 de mayo de 1960 la diócesis de Segorbe ampliaba su territorio por la zona Norte con la ciudad de Castellón y otras poblaciones, antes pertene-

18. Helios Borja, «La Diócesis de Segorbe-Albarracín» en *La luz de las Imagenes. Segorbe*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2001, p. 17-18.

cientes a la diócesis de Tortosa, excepto los arziprestazgos de Morella, San Mateu y Vinaros, pasándose a llamar diócesis de Segorbe-Castellón y pudiendo residir el obispo en ambas sedes.

Tras estos breves apuntes sobre la historia de la diócesis de Segorbe corresponde adentrarnos en el tema del presente estudio: la galería de retratos de los obispos de Segorbe. Esta serie de prelados estaba ubicada en la Sala Capitular del edificio de la Catedral de Santa María.<sup>19</sup> El Aula o Sala Capitular fue construida en 1417 por iniciativa del obispo Juan de Tahuste que vio la necesidad de una sala para las reuniones del cabildo. Pero no será hasta el siglo XVII cuando sus muros se adoren con los retratos de sus prelados, siguiendo la moda de galerías de retratos renacentistas en las que primaba la idea de ejemplaridad de los personajes allí representados. Acertó Víctor Minguez al afirmar que se trata de un conjunto con más valor histórico que artístico,<sup>20</sup> sin embargo encontramos algunos retratos muy destacados y realizados por artistas de cierto renombre.

Fue Peregrín Llorens Raga el primero en afirmar que la serie fue ordenada hacer por el obispo Fray José Sanchís (1673-79) hacia la década de los setenta. Basaba su afirmación en lo expuesto en una carta del obispo Sanchís al cabildo de la Catedral de Segorbe, cuando el prelado había cesado en la sede segorbina para ocupar la de Tarragona. Trascibimos la carta por ser uno de los pocos documentos que nos hablan del origen de esta serie:

Tengo mucho gusto de que los Retratos de los Sres. Obispos estén ya concluidos y que Vs. M. Illes. hayan querido honrar su memoria mandando los coloquen en su Sala Capitular. Y la tengo muy presente de esa Sta. Iglesia y no pongan Vs. M. Illes. en número pequeño ese servicio, que deseo hacer mayores y es seguro se logre mi afecto; que por el y por verme constituido en obligación de dar las gracias a mi Sa. Duquesa de tan insigne fundación, se las serví y hoy recibí de su Exa. Esta respuesta. También doy la enhorabuena a Vs. M. Illes. de este aumento deseando ver otros muchos que Ds. Prospero a Vs. M. Illes. con los mayores. En Tarragona y agosto 1º de 1680.

Joseph Arp. de Tarragona  
M. Illes. Sr. Dean y Canos. Cabildo de la Sta. Iglesia de Segorbe.<sup>21</sup>

A partir de esta carta Llorens Raga supuso que fue el obispo Sanchís el que encargó la serie y así afirmaba:

19. En la actualidad se encuentran en el Archivo de la Catedral a la espera de su definitiva ubicación en el Museo de la Catedral.

20. Víctor Minguez, «Barroco y Academismo», *Historia de Castellón*, Prensa Valenciana, Valencia, 1992, p. 454.

21. Archivo Catedral de Segorbe, Sección IV, 2-3 (Caja 535).

De esta hermosa carta se infiere bien claro que fue precisamente la munificencia y generosidad de nuestro egregio prelado la que remuneró la costosa y delicada obra del artista o artistas encargados de trasladar al lienzo las efigies de todos los obispos predecesores.<sup>22</sup>

Es muy probable que esta afirmación sea correcta, pues no hemos encontrado ninguna referencia anterior en la documentación a esta galería de retratos ni en el Libro de Fábrica, ni en la Colección de cartas de los Obispos, ni en las Actas Capitulares.<sup>23</sup> Además, Francisco de Villagrassa, quien escribió en Segorbe en 1664 una obra titulada *Antigüedad de la Iglesia Catedral de Segorbe y catálogo de sus obispos*, no hacía ninguna referencia a la existencia de una galería de retratos de sus obispos.

Fray José Sanchís había nacido en Alginet, Valencia, en 1617. En 1636 había ingresado en la Orden de la Merced, profesando en 1638. Fue un distinguido erudito, pues estudió en la Universidad de Salamanca y en la de Valencia, graduándose en ésta última en Artes y Sagrada Teología. En la Universidad de Valencia regentó la Cátedra de Filosofía desde 1644 a 1649, luego fue Provincial de Valencia y General de la Orden de la Merced, hasta su retiro al Monasterio del Puig en 1670. En 1671 es nombrado obispo de Ampurias, en 1673 de Segorbe y en 1680 de Tarragona, sede que ocupó hasta 1694, fecha de su muerte. En todos sus cargos fray José Sanchís se distinguió por las numerosas obras de mejora de edificios y de decoración de los mismos que realizó. Durante su obispado en Segorbe se ocupó de promover la restauración de la Catedral y de la residencia episcopal. Un interés por las mejoras artísticas que refuerza la tesis de que la serie de retratos fue encargada por él. Quizá pudo ser durante una estancia en Valencia en 1676 para resolver diversos asuntos de la sede y para comprar unas sacras y un palio, el momento en que encargó la serie. Sin embargo, no hemos encontrado ninguna referencia documental al encargo, ni siquiera un recibo de pago en el Libro de Fábrica de la Catedral de Segorbe, a pesar de que el coste debió ser elevado pues la obra era importante.

El obispo Francisco de Asís Aguilar hizo también referencia a esta galería en 1890 en su obra *Noticias de Segorbe y su obispado* en la que afirmaba sobre el obispo Crisóstomo Royo de Castelvi que «su retrato es el primero de los que hay en el Aula Capitular. Los de los obispos anteriores no son retratos, sino cuadros pintados al gusto del pintor. No sabemos en qué año se hizo esta mejora».<sup>24</sup> Royo de Castelvi fue el sucesor del obispo Sanchís. Esto nos hace pensar que éste último no

22. Peregrín Llorens Raga, *Episcopologio de la Diócesis de Segorbe-Castellón*, C.S.I.C., Madrid, 1973, vol. 1, p. 395.

23. Se han consultado: Fábrica-Recibos y apocas, caja 371.1 (1600-39, 1636-37, 1648, 1640-50, 1650-60, 1661-69, 1692-98, s. XVII); Libro de Fábrica de 1673 a 1682; Sección IV, 2-3 (Colección de Cartas de los Obispos, Caja 535), Actas Capitulares (Cajas 594, 595 y 596, 1488-1782).

24. Francisco de Asís Aguilar, *Noticias de Segorbe y su obispado*, Segorbe, 1890, p. 461.

posó tampoco para su retrato, copiándose con toda probabilidad de uno ya existente realizado por Jerónimo Jacinto de Espinosa. Este mismo autor volvía a hacer referencia a la serie más adelante:

Está dicho en el párrafo 418 que el primer retrato auténtico de la Sala Capitular es el del obispo Royo de Castelví; de los posteriores, parece que el de Marín Rubio fue pintado por Jacinto Espinosa, el de Arganda lo fue por José Camarón, el de Haedo por Manuel Camarón; el de la Dueña y Cisneros por José Vergara; el de Sanz Palanco por Vicente López; el de Hernández por José Laffaya; y el de Aguilar por V. Reyes Corradi.<sup>25</sup>

Desconocemos a partir de qué documentación pudo hacer tal afirmación el obispo Aguilar pero trataremos de esclarecer los autores de los diversos retratos y si estaba en lo cierto o no.

Elías Tormo en su descripción de la zona de Levante también incluyó un breve comentario sobre esta serie de prelados al hablar de la Catedral de Segorbe:

En la panda W., por reja gótica, se entra primero a la pieza en que hay precioso retablo de Stas. Tecla y Clara. 15 tablas, muy similares al arte catalán de *Luis Borrás*, por 1400. Se pasa a la izquierda a la Sala Capitular, gótica del siglo XV, con efigies de los prelados, que comienzan a ser retratos a fines del siglo XVII (el de Martín Rubio, +1708), y en que es de *Vic. López* el excelente de Sanz Palanco. Al fondo un interesante retablo, acaso de disc. aragonés de *Jacomart*, por 1146, de la Visitación (15 tablas).<sup>26</sup>

Por otra parte, observando los 39 retratos de los obispos anteriores a Sanchís es evidente que fueron todos realizados en el mismo momento, aunque por dos o tres manos diferentes. Ramón Rodríguez Culebras afirmó que la serie hasta el retrato de Sanchís fue encargada a un taller valenciano, desmintiendo la afirmación de que fue Jerónimo Jacinto de Espinosa el artista, pues para entonces ya había fallecido. Consideraba más bien que el artífice pudo ser un discípulo o varios del pintor, pues es evidente la influencia de su estilo. Igualmente sostiene, como otros autores ya dijeron, que los retratos son imaginados, basados en modelos.<sup>27</sup> Este mismo autor afirma que José Laffaya realizó retratos a los obispos Canubio y Joaquín Hernández.<sup>28</sup> En cuanto a los retratos del siglo XIX nos dice que el Sanz Palanco fue realizado por Vicente López, el de Joaquín Hernández por Laffaya, según afir-

25. *Ibidem*, p. 985-986.

26. Tormo, *op. cit.*, p. 66.

27. Ramón Rodríguez Culebras, «El arte religioso en la antigua Diócesis de Segorbe. De Trento a los nuevos tiempos» en *La luz de las Imágenes, Segorbe*, p. 180.

28. *Ibidem*, p. 195.

mó Ossorio y Bernard, el del obispo Canubio por J. Payer en 1853 y el del obispo Mariano Miguel Gómez por Blas González de Valladolid.<sup>29</sup>

### Análisis de la serie segorbina

Como hemos anticipado la serie fue realizada durante el siglo XVII por un taller valenciano y encargada por el obispo Sanchís, entre 1673 y 1679. Es evidente que los retratos de los obispos anteriores a él fueron realizados todos en un mismo momento pues coinciden tanto la composición como las medidas del lienzo, que es para todos 93 cm. de alto por 71 de ancho. Se distinguen sin embargo dos o tres manos diferentes, evidenciadas por la distinta caligrafía de las inscripciones e incluso por la calidad de los lienzos. La excepción dentro de la serie la constituyen el retrato de *Fray Sancho d'Ull* y el de *Fray Anastasio Vives de Rocamora* que presentan un formato mayor, 128 x 94 cm, y una composición diferente, lo que nos hace pensar en un encargo posterior y en un artífice diferente. Es en estos dos lienzos donde más se intuye la influencia de la serie de retratos de la Catedral de Valencia, pues al igual que ésta se nos presenta al prelado hasta la cintura y en la parte inferior del lienzo una cartela con la inscripción y el escudo episcopal en el centro. Al mismo tiempo parecen ser también estos dos retratos los que mayor influencia tendrían de la escuela pictórica de Jerónimo Jacinto de Espinosa. El resto de la serie quizá podría atribuirse al taller de algún pintor valenciano ducho en la realización de retratos por aquél entonces y discípulo de Espinosa, como Gaspar de la Huerta (1645-1714), el hijo de Espinosa, Jacinto de Espinosa y Castro (1625-1701) u otro discípulo como Pablo Pontons (1630-1691). Gaspar de la Huerta era además oriundo de Segorbe,<sup>30</sup> y había estudiado con Palomino. Sin embargo su obra supuso un retroceso en la técnica en la pintura valenciana, con una pincelada dura y unas composiciones simplificadas. No sería descabellado pensar que Sanchís encargó la serie a este pintor por tratarse de un pintor de prestigio y por ser segorbino, además de que su estilo se acerca a las características técnicas de la serie y que realizó dos lienzos para la Catedral de Segorbe. Jacinto de Espinosa y Castro también realizó algunos retratos y fue el prolongador del estilo de su padre, aunque con una evidente disminución de calidad.<sup>31</sup> Por su parte Pablo Pontons también se destacó en

29. *Ibidem*, p. 196.

30. Aunque Orellana y Ceán consideran que nació en Campillo de Altobuey (Cuenca). Véase Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Istmo, Madrid, 2001, p. 302-304; Marcos Antonio de Orellana, *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*, Valencia, 1967, pp. 114-123. Sobre el pintor realiza un breve comentario Antonio Palomino en 1714 en *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, M. Aguilar, Madrid, edición de 1947, con prólogo de Ceán Bermúdez, pp. 1137-1138.

31. Fernando Benito Doménech, «La pintura durante los siglos XVI y XVII», *Historia de L'Art al País Valencià*, vol. 2, Tres i Cuatre, Valencia, p. 95.

la realización de retratos, pues participó en la serie de monarcas valencianos del Palau de la Generalitat.

Como hemos dicho se distinguen tres o cuatro manos en los retratos hasta Sanchís. En primer lugar consideraríamos al pintor cuya caligrafía es más redonda y cuya calidad es inferior a los otros dos. A él se pueden atribuir con seguridad los retratos de varios obispos: el del primer obispo tras la creación de la diócesis en 1172-73 *Toledo Martín* (1172-1212) [Fig. 1], el de *Guillermo* (1235-37), el de *Pedro* (1246-59), el de *Michel Sánchez* (1278-88), el de *Aparicio* (1288-1301), el de *Jaimé Gerart o Gilart* (1437-45), el de *Gilberto Pardo de la Casta* (1445-54), el de *Bartolomé Martí Cardenal* (1474-98), el de *Juan Marrades* (1498-99), el de *Gaspar Jofre de Borja* (1536-56), el de *Fray Juan de Muñatones* (1556-71), el de *Francisco Sancho Allepuz* (1577-78), el de *Gil Ruiz de Lihori* (1759-82), el de *Martín Salvatierra* (1583-91), el de *Juan Bautista Pérez* (1591-97), el de *Pedro Ginés de Casanova* (1610-35) y el de *Juan Bautista Pellicer* (1636-38). Podrían atribuirsele también por las características formales los de *Juan Egido* (1215-22), *Domingo* (1223-34), *Pedro Ximenez de Segura* (1273-77), aunque este retrato está tan restaurado que es difícil afirmar nada sobre él, y *Francisco de Soto Salazar* (1571-76). Estos retratos representan a los prelados de medio cuerpo, girados indistintamente hacia la izquierda o hacia la derecha de medio perfil; visten la indumentaria episcopal sobre el alba blanca, así como el birrete negro; portan en sus manos algún objeto como libros, documentos, anteojos o bastones. En la parte superior del lienzo se sitúa generalmente la inscripción en el lado derecho y el escudo episcopal —que en casi todas las ocasiones está vacío— en el lado izquierdo. A la austereidad del fondo oscuro, negro, se une los tonos apagados de la indumentaria y la pincelada dura del pintor. Este pintor, aunque intenta dar variedad a la fisonomía de los prelados, sin embargo suele realizar rostros alargados, con miradas fijas y ojos muy abiertos, y semblantes serios. Recordemos que se trata de fisonomías inventadas pero que, sin embargo, parecen seguir un modelo para el hombre religioso: barbado, de rostro enjuto y piel blanquecina. Sus manos presentan una gran variedad de gestos y algunas de ellas son elegantes, mientras que otras son más regordetas.

Al segundo de los pintores se le atribuirían los retratos de aquellos prelados con inscripciones en mayúscula, de mejor calidad y con poses más variadas. Serían por tanto el retrato del obispo *Hispano* (1212-15), el de *Fray Martín Álvarez* (1259-65) [Fig. 2], otro de *Fray Sancho de Ull*, el de *Antonio Muñoz* (1302-18), el de *Elías de Perigeux* (1357-63), el de *Iñigus Vallterra* (1370-87), el de *Diego de Heredia* (1387-1400), el de *Fray Francisco Riquer* (1400-1409), el de *Francisco de Aguiló* (1428-37), el del cardenal *Luis Juan de Mila y Borja* (1455-61), el de *Fray Pedro Baldo* (1461-73) y el de *Fray Gilaberto Martí* (1500-30). El esquema compositivo es el mismo que el anterior pintor, si bien en este caso los rostros son de mejor calidad, algo más redondeados, aunque tiende a surcarlos de grandes arrugas. Sus manos son correctas, con variada gestualidad, y parece tener un mayor dominio del tratamien-

to de las telas. El colorido es apagado, aunque a veces sorprende con un rojo brillante, pero en general sus lienzos tienen aspecto de «sucio». Presenta la inscripción y el escudo igualmente en la parte superior, colocados indistintamente a derecha o a izquierda, y aunque las órillas de estos escudos son más elaboradas, están igualmente vacíos en su interior.

El tercero de los artífices sería el artista que pintó el retrato del propio *Fray José Sanchís* [Fig. 3], y los de *Fray Gimeno* (1237-?) [Fig. 4] y *Fray Juan de Tahust* (1410-27). En ellos se nota un evidente aumento de la calidad, tanto en la representación de los rostros –de gran realismo– como en los magníficos pliegues del hábito blanco de los obispos, pues los tres pertenecieron a la Orden de la Merced. Es probable que este pintor se dedicara exclusivamente a representar a los prelados miembros de esta orden. En cuanto al retrato de Fray José Sanchís parece haberse inspirado en un retrato realizado por Jerónimo Jacinto de Espinosa hacia 1664 (Valencia, Universitat de Valencia), pues copia exactamente la misma postura, indumentaria y escudo. Se notan algunas diferencias de calidad en la reproducción de los rasgos, más alargados y faltos de personalidad en el lienzo de la serie segorbina.<sup>32</sup>

Finalmente encontramos los dos retratos citados anteriormente de los obispos *Sancho de Ull* [Fig. 5] y *Vives de Rocamora*, que fueron realizados por un pintor de gran calidad en el siglo XVII. Ambos siguen el mismo esquema de representar al prelado sobre un fondo oscuro en el que se pliega una magnífica cortina roja de brillante colorido. Apoyan sus manos sobre una mesa recubierta por un tapete igualmente encarnado y se presentan de medio perfil hasta la cintura. Tienen en común ambos prelados haber pertenecido a la orden de los carmelitas, cuyo escudo incluyen en su propia heráldica, junto a la inscripción, en una especie de orla blanca y alargada en la parte inferior del lienzo.

Uno de estos retratos de la serie inicial suscita nuestras dudas, y es el de *Fray Diego Serrano* (1639-52). Parece haber sido realizado en otro momento y por un autor diferente, pues presenta una calidad muy inferior, una caligrafía diferente y un tamaño algo mayor.

Dentro también de estos 42 primeros obispos de Segorbe –incluyendo a Sanchís– no hemos podido localizar los retratos de dos obispos: el de don Juan de Barcelona (1363-70) y el fray Francisco Gavalda y Guasch (1652-60). Faltan igualmente los retratos de los ocho obispos de la época visigoda, que nunca fueron realizados.

Como anunciamos líneas arriba el primer retrato tomado del natural es el del obispo *Crisóstomo Royo de Castelvi* (1680-91) que no se distinguió en su labor pastoral más que en la organización del protocolo y de las fiestas de la diócesis [Fig. 6]. Su retrato es de tamaño algo mayor que el resto (101 x 75 cm) y presenta al prelado hasta más debajo de la cintura, apoyando una de sus manos en una mesa cu-

32. Sobre este retrato véase: Alfonso E. Pérez Sánchez, *Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667)*, Museo de Bellas Artes de Castellón, Castellón, 2001, p. 174-175.

bierta con un tapete rojo, y sosteniendo en la otra un libro entreabierto. En la parte superior distinguimos un fragmento de cortina roja y en el lado opuesto el escudo del obispo. La inscripción ocupa una fina franja en la parte inferior del lienzo. Es un retrato de mediana calidad, aunque destaca la realista representación de las manos y del rostro del prelado, un semblante que resulta antipático por sus rasgos alargados, los ojos saltones y el gesto austero. Desconocemos el autor de este lienzo, que está sin firmar.

Sucedió en el obispado a Royo de Castelvi don *Antonio Ferrer y Mila* (1692-1707), cuyo retrato es igualmente anónimo y de menor calidad. El artista parece haberse inspirado en el retrato anterior para componer este, pero es evidente la poca pericia de su pincel.

El retrato del obispo *Rodrigo Marín y Rubio* (1708-14) es el de mayor tamaño de la serie (123 x 102 cm) y de una gran calidad [Fig. 7]. Francisco de Asís Aguilar lo atribuía a Jacinto de Espinosa, hijo de Jerónimo Jacinto de Espinosa. Esta atribución no es posible, pues Jacinto de Espinosa murió en 1707, un año antes de que el prelado fuese consagrado. El retrato no está firmado por lo que es difícil atribuirlo, pero sí que pudo haber sido encargado a alguno de los discípulos de Jerónimo Jacinto, quizás Gaspar de la Huerta, el murciano José García Hidalgo o Pablo Pontons. El prelado aparece sentado, siendo algo novedoso en la serie, frente a una mesa sobre la que descansan un crucifijo, una Biblia encuadrada en pergamino y una campanilla. En el fondo se pliega un gran cortinaje rojo sobre el que se ha pintado el escudo. Marín y Rubio nos mira fijamente, con rostro serio, apoyando sus brazos sobre la gran silla. Su personalidad está perfectamente caracterizada a través de una alta cabeza y un rostro que consigue transmitir un carácter fuerte. Esta pose nos recuerda a los retratos de los papas que se realizan durante ese siglo sentados en magníficas sillas y posando de medio perfil, y cuyo referente más próximo en España era el retrato de *Inocencio X* de Diego de Velázquez. La inscripción al pie nos dice que Marín y Rubio fue Colegial de la Universidad de Granada, Catedrático en la de Almería, capellán de honor de su majestad y obispo de Segorbe, y que contaba con 40 años cuando le fue realizado el retrato.

Más conforme a la serie del XVII es el retrato de *Diego Muñoz Baquerizo* (1714-30) de autor anónimo y de mediana calidad. Aunque es evidente que el obispo posó para el pintor, pues en la inscripción del pie se consigna la edad que contaba cuando fue realizado: 59 años. El prelado se representa de medio cuerpo con el alba y la indumentaria episcopal, sosteniendo un libro en una de las manos y mirando fijamente al espectador con gesto serio.

En el retrato de *Francisco de Cepeda y Guerrero* (1731-48) es evidente la influencia del estilo rococó. El prelado gaditano se presenta sentado ante su mesa de trabajo sobre la que vemos un tintero, documentos, una campanilla y un libro en pie que sostiene don Francisco con su mano. El fondo de nuevo lo constituye un cortinaje rojo teatralmente recogido por un gran cordón dorado que también parece sos-

tener el escudo vacío del obispo. Es un lienzo de cierta calidad que ha buscado en esta ocasión el lado amable del representante de la diócesis segorbina. La inscripción al pie está prácticamente borrada, pero nos informa de que ostentó cargos universitarios y que perteneció al Consejo del Rey.

El retrato del *Arcediano Jacinto E. MA* fue confundido con el del obispo Francisco Cuartero y Lumbrales (1749-51), pero la reciente restauración ha puesto al descubierto una inscripción donde se nos informa del personaje. Este arcediano está retratado de medio cuerpo, casi en posición frontal. Sostiene el birrete en sus manos pues parece estar en actitud de orar. De su boca surge una inscripción: «*Salve Regina Mater Misericordius*» que va a parar a un lienzo colgado de la pared donde el prelado se representa arrodillado ante la Virgen. En la otra esquina del lienzo está la inscripción, que nos informa de que fue arcediano mayor de Segorbe y luego obispo de Orihuela, y el escudo, que tiene pintada en su interior el Santo Cáliz. Tras el obispo distinguimos sobre una mesa un báculo y una mitra, la del obispado de Orihuela.

Del sucesor de Cuartero en la sede, don Pedro Fernández de Velarde (1751-57) no existe retrato<sup>33</sup> y de fray Blas de Arganda (1757-70) Francisco de Asís Aguilar atribuía su retrato a José Camarón y Bononat. Sí que está comprobada la realización del retrato de *Fray Alonso Cano* (1770-80) por José Camarón [Fig. 8]. Alonso Cano perteneció a la Orden de los Trinitarios Decalzos, era académico de Historia, así como escritor. Por iniciativa suya se fundó el 26 de mayo de 1771 por Real Cédula el Seminario conciliar de Segorbe, inaugurándose el 15 de septiembre. Otra de sus fundaciones fue la creación de la Biblioteca de la diócesis de Segorbe, que se ubicó en el mencionado seminario. Entre sus grandes proyectos destacó también la ampliación y reconstrucción de la Catedral de Segorbe. El obispo mantenía una magnífica relación con el pintor José Camarón y Bononat, natural de Segorbe, al que encargó en 1779 junto con José Vergara la elección de un diseño para un nuevo frontal de plata del Altar Mayor de la Catedral. Quizá se lo quiso agradecer el pintor realizándole su retrato. Se trata de un lienzo de gran calidad, de tonalidades más luminosas que los anteriores, pues sitúa al prelado sobre un fondo gris claro. Cano está de medio perfil, frente a una mesa cubierta con un paño verde. Sobre la mesa vemos diferentes objetos que remiten a los atributos de la prelatura que el personaje ostentaba: la mitra, un tintero de plata con varias plumas, un plano del Convento de los Trinitarios de Roma y un libro que sostiene con una de sus manos titulado «*Topografía de Argel*». La otra mano está ocupada con un documento. El lienzo tiene dos inscripciones, una en la parte inferior en forma de banda y otra recién descubierta por la restauración en la parte izquierda, y en ambas se nos informa de los importantes cargos que ostentó y de que murió en 1780 a los 79 años de edad.

33. Así lo afirma Llorens Raga, sin saber la razón. Llorens Raga, *op. cit.*, p. 422.

El escaso tiempo que el obispo *Fray Lorenzo Lay Anzano* (1781) ocupó la sede –apenas unos meses– no fue impedimento para realizar su retrato, suponemos que en 1781, fecha de su muerte y quizás pudo tratarse de un retrato *post mortem*. Esto explicaría la autoría anónima del lienzo y su escasa calidad. Resulta además una representación muy particular, pues el prelado se presenta sentado en una magnífica silla de terciopelo rojo, en actitud de bendecir y junto a él el birrete de doctor y dos mitras correspondientes al obispado de Albarracín y al de Segorbe, sedes que ocupó. La inscripción se encuentra en una especie de pergamo desplegado en el lado izquierdo del lienzo. El rostro es absolutamente inexpresivo y falto de realismo, características que se explicarían por su carácter póstumo.

El retrato del obispo *Lorenzo Gómez de Haedo* (1783-1809) es un lienzo también de un tamaño algo mayor, que Francisco de Asís Aguilar atribuyó a Manuel Camarón [Fig. 9]. La atribución es posible desde el punto de vista de la cronología, pues Manuel Camarón trabajó junto con José Vergara y Luis Planes en la restauración de la catedral segorbina que había iniciado este obispo en 1791. Luis Planes era el encargado de realizar las pinturas al fresco pero éstas fueron luego concluidas por Manuel Camarón, de forma que pudo realizar este retrato en agradecimiento al obispo por el encargo. El lienzo es de una mediana calidad. Aparece el prelado hasta la cintura, con el cuerpo ligeramente girado hacia la derecha y la cabeza contrapuesta, mirando fijamente al espectador. Una gran estantería llena de volúmenes y un gran cortinaje hacen las funciones de fondo. Sobre el cortinaje se ha pintado el escudo episcopal del prelado. En la parte inferior del lienzo una especie de pedestal recibe la inscripción que nos informa de que Gómez de Haedo fue Doctor de la Santa Metropolitana Iglesia de Burgos, Auditor Decano de la de Rota, Consejero de Su Majestad y que fue consagrado obispo de Segorbe el 1 de Febrero de 1783.

De Fray Lorenzo Alaguero (1814-16) es posible que no se realizara su retrato, pues le tocó vivir años difíciles en la historia española, ya que la sede estuvo vacía durante cinco años, a causa de la Guerra de Independencia. Aguilar atribuye a José Vergara la realización del retrato del obispo sucesor, *Francisco de la Dueña y Cisneros* (1816-21). Es un lienzo de mediana calidad, de 104 x 80 cm, que sin embargo parece haber sido recortado en la parte inferior, suprimiendo la cartela. La pose es la habitual de medio cuerpo y de tres cuartos, junto a la mesa, sobre la que descansan documentos y la mitra, el fondo está compuesto por un cortinaje rojo sobre el que se ha pintado el escudo.

El retrato de mejor calidad de toda la serie es el del obispo *Julián Sanz Palanco* (1825-37) realizado por el gran retratista Vicente López hacia 1835 [Fig. 10]. A este obispo le tocó vivir años muy inciertos, pero tras la Restauración, a partir de 1823 la sede fue volviendo a la normalidad. Antes de su nombramiento como obispo había estudiado en la Universidad de Alcalá de Henares, había sido párroco en Nombraca, Villarobledo y Fuencarral, y a partir de 1825 obispo de Segorbe hasta

su muerte el 1 de abril de 1837. A pesar de la marcha de Vicente López a la corte madrileña en 1814, el pintor nunca perdió el contacto con sus amigos valencianos, a los que retrató en numerosas ocasiones. Este lienzo pertenece a la etapa final del artista, pero todavía tiene la pincelada de López un gran vigor, y sigue utilizando el pintor el mismo esquema que empleó desde sus primeros retratos. Sitúa en este caso al prelado sentado ante una mesa recubierta con damasco rojo. Sobre ella hay documentos notariales, cartas y una Biblia Sacra. El fondo es neutro, algo más iluminado en torno al rostro del obispo para así destacar su cabeza. Ésta es de una caracterización excelente, pues supo reflejar López el gesto cansado y a la vez amable del prelado, con la cabeza algo inclinada. Destaca igualmente la magnífica representación de las diferentes texturas de los tejidos, de la carnalidades de manos y rostro, con una pincelada suelta pero al mismo tiempo precisa. José Luis Díez considera este retrato «una de las mejores efigies de prelado salida de sus pinceles, sobre todo en la captación del rostro maduro del obispo, de gesto sereno y afable, captado con extraordinaria inmediatez realista».<sup>34</sup>

Del retrato de *Domingo Canubio* (1847-64) Rodríguez Culebras afirmó que fue realizado por José Ángel Laffaya y Jordán, noticia que debemos considerar con reservas o quizás como un segundo retrato del obispo según afirma Ossorio y Bernard,<sup>35</sup> puesto que el lienzo segorbino está firmado por J. Payer en 1843. Presenta al obispo sentado en una magnífica silla de madera dorada con terciopelo verde, a la manera de un trono. En el fondo un fragmento de arquitectura y un cortinaje, sobre el que se ha pintado un escudo. Es un retrato de mediana calidad en cuanto a la técnica, pues el rostro es inexpresivo y falto de realismo. Ossorio atribuye también a Laffaya la realización del retrato de Joaquín Hernández (1865-68) del que carecemos de imagen,<sup>36</sup> así como del obispo que le sucedió: José Luis Montagut y Rubio (1868-75). De Mariano Miguel Gómez (1876-80) Rodríguez Culebras afirmó que su autor fue Blas González de Valladolid y así aparece firmado efectivamente en el lienzo.<sup>37</sup> Cierra el siglo XIX el retrato del ilustre *Francisco de Asís Aguilar y Serrat* (1881-1899) realizado por el pintor Peris Aragó, quizás ya entrado el siglo XX como retrato *post mortem*. Este pintor también realizó varios retratos de obispos del siglo XX siguiendo un mismo esquema representándolos en pie o

34. Véase: José Luis Díez, *Vicente López (1772-1850). II Catálogo Razonado*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 1999, p. 180.

35. Ossorio y Bernard afirma que Laffaya realizó un retrato al obispo Canubio con motivo de la festividad de San Vicente Ferrer que se celebró en Valencia en 1855, y en la que el prelado participó como predicador. Este prelado fue un importante mecenas para Laffaya pues le encargó varios lienzos para la Catedral de Segorbe. M. Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Giner, Madrid, 1974, p. 360.

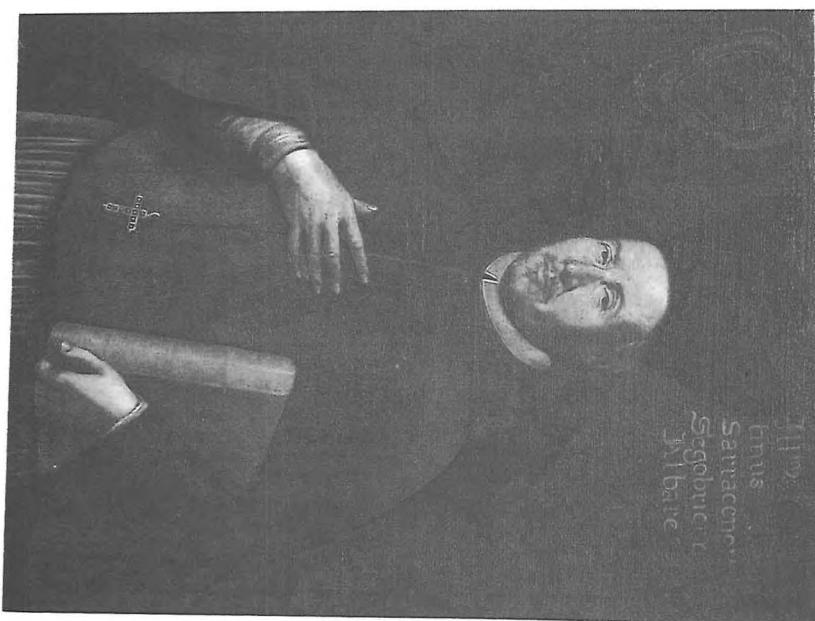
36. *Ibidem*.

37. Ossorio afirma de él que realizó varios retratos, como a los monarcas Amadeo de Saboya y a Alfonso XII, y el del obispo de Segorbe Mariano Miguel Gómez. *Ibidem*, p. 299.

sentados, sobre un fondo neutro o bien junto a una mesa. Son retratos de gran realismo, casi fotográfico. Tienen su firma los del obispo *Miguel Serra y Sucarrats* (1936), *Ramón Sanahuja y Marce* (1944-50), *José María Cases Deordal* (1971) y probablemente sea también el de *José Pont y Gol* (1952-71) pues la firma parece haber sido tapada con el marco. Finalmente el de *Antonio María Massanet y Verd* (1907-11) es anónimo y el de *Fray Luis Amigo y Ferrer* (1913-34) está firmado por *Lamberto Alonso de Godela*. Estos retratos del siglo XX presentan un mayor tamaño, más acorde con los del siglo XVIII y XIX, en torno a los 110 x 90 cm.

La historia del obispado de Segorbe se escribió en numerosos libros, pero también se reflejó en imágenes, en las vidas y en los rostros de sus obispos, transmitidas al futuro a través de su galería de prelados. Unos retratos al mismo tiempo uniformes y singulares, para que a través ellos se manifestase la eternidad del cargo pero para que no se perdieran la personalidad propia de cada obispo y sus virtudes religiosas.

INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA  
UNIVERSITAT JAUME I



**Fig. 1:** Anónimo, *Martín Toledo*, s. XVII, óleo sobre lienzo, 94 x 71 cm, Catedral de Segorbe.



**Fig. 2:** Anónimo, *Fray Martín Álvarez*, s. XVII, óleo sobre lienzo, 94 x 71 cm, Catedral de Segorbe

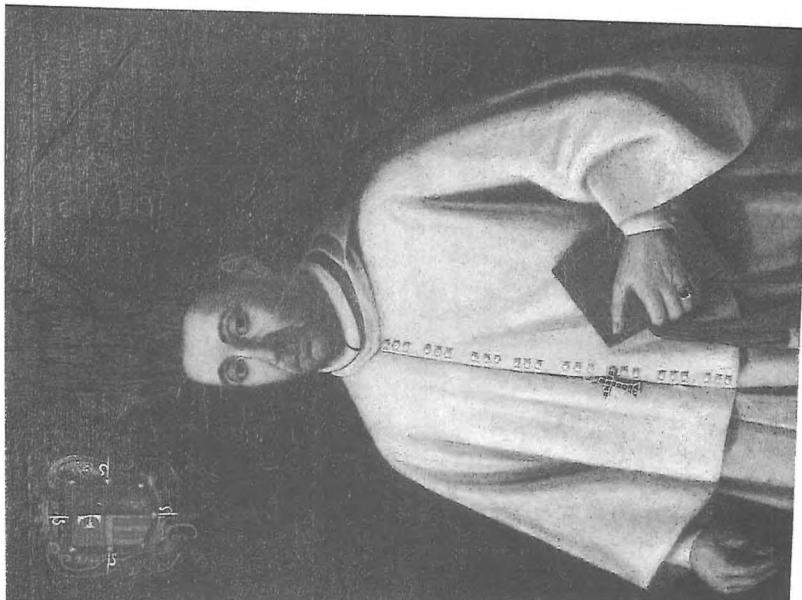
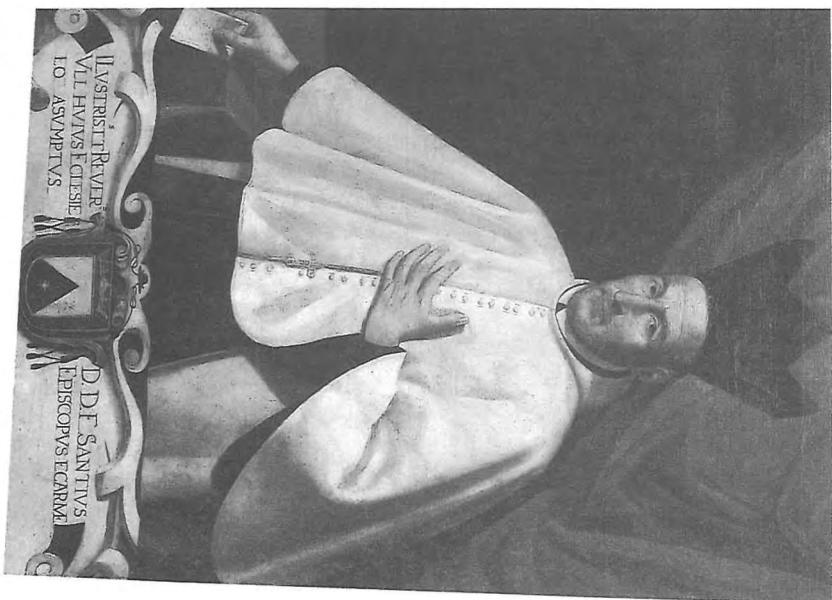


Fig. 3: Anónimo, *Fray José Sanchís*, s. XVII, óleo sobre lienzo, 94 x 71 cm, Catedral de Segorbe.



Fig. 4: Anónimo, *Fray Gimeno*, s. XVII, óleo sobre lienzo, 94 x 71 cm, Catedral de Segorbe.



**Fig. 5:** Anónimo. *Fray Sancho d'Ull*, s. XVII, óleo sobre lienzo, 120 x 88 cm, Catedral de Segorbe.



**Fig. 6:** Anónimo. *Crisóstomo Rovo de Castellví*, hacia 1680-91, óleo sobre lienzo, 101 x 75 cm, Catedral de Segorbe.

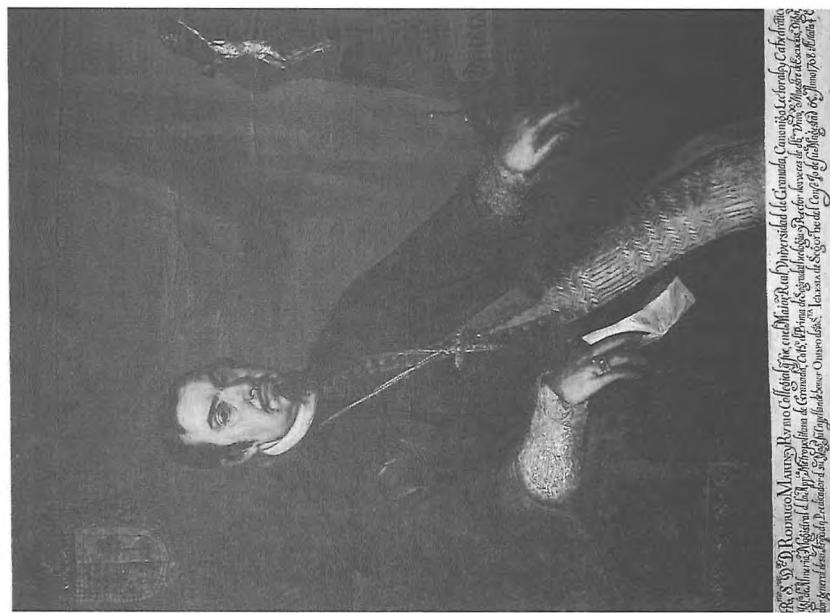


Fig. 7. Anónimo, *Rodrigo Marín y Rúbio*, hacia 1707-14,  
óleo sobre lienzo, 123 x 102 cm, Catedral de Segorbe.

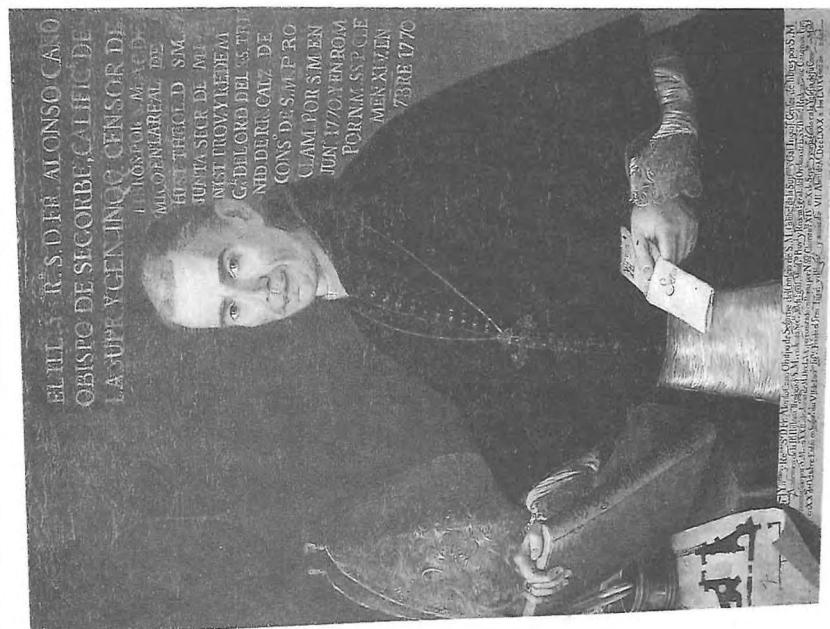
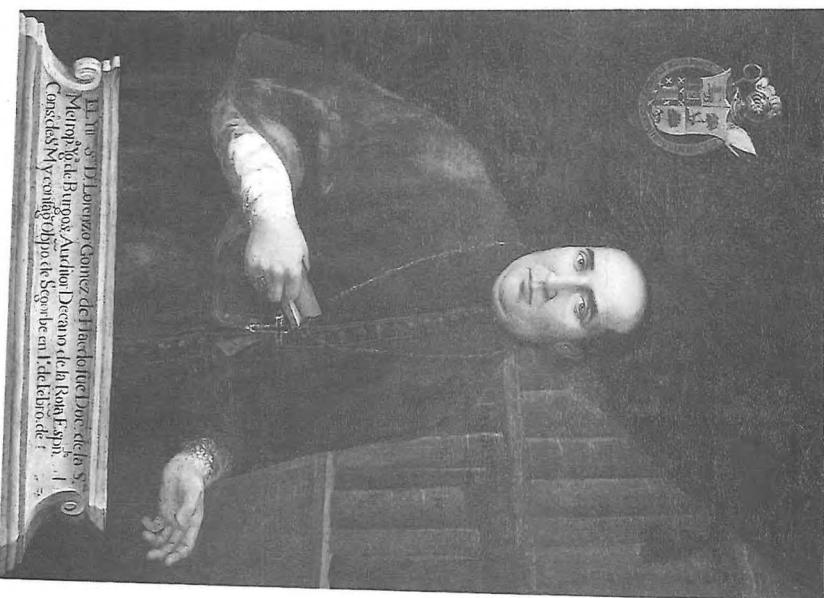


Fig. 8: José Camarón Bononat, *Fray Alonso Cano*, hacia 1779-80,  
óleo sobre lienzo, 110 x 86 cm, Catedral de Segorbe.



**Fig. 9:** Manuel Camarón, *Lorenzo Gómez de Haedo*, hacia 1783-1809, óleo sobre lienzo, 103 x 73 cm, Catedral de Segorbe.



**Fig. 10:** Vicente López Portaña, *Julián Sanz Palauera*, hacia 1835, óleo sobre lienzo, 101 x 76 cm, Catedral de Segorbe.



# BOLETIN

DE LA

SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CULTURA

Tomo LXXIX • Enero-Junio 2003 • Cuad. I-II

## El lugar y la memoria: la pintura de milagros en los santuarios<sup>1</sup>.

En 1595 Jayme Prades, rector de la parroquia de Ares natural de La Jana, publicó la *Historia de la adoración y uso de las santas imágenes y de la imagen de la Fuente de la Salud*<sup>2</sup>, el objeto del libro era narrar la historia del santuario de la Mare de Déu de la Font de la Salut de Traiguera y defender el uso de las imágenes cuestionado por la reforma protestante, alineándose con el decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes sagradas<sup>3</sup>. En su alegato no duda en aludir a los indios americanos, que «careciendo de letras, no carecieron de pintores y estatuarios, y por medio de la pintura solemnizaron sus cosas, y las pusieron en perpetua memoria»<sup>4</sup>. Para Prades era precisamente en aquellos lugares en los que no abundaban los hombres de letras donde eran más útiles la pintura y la escultura utilizadas para solemnizar la vida de la comunidad y convertirse en su memoria.

«Y assi entendemos con quanta razón los antiguos llamaron a la pintura zografia, que quiera decir viva escritura, como cuenta el Venerable Beda en el libro del templo de Salomón y al verla y contemplarla y entender lo que por ella se significa, por donde con justa razón estas dos artes del escribir y pintar tuvieron una misma dignidad y lugar, y fueron igualmente de los señores del mundo favore-

1. Este texto es una versión de sendas conferencias pronunciadas en Sant Mateu el día 6 de diciembre de 2003 y en la Universitat Autònoma de Barcelona el 9 de enero de 2004. Desde aquí deseo agradecer tanto al Ayuntamiento de Sant Mateu como al Departamento de Historia del Arte de la Universitat Autònoma de Barcelona la invitación para pronunciar estas conferencias.

2. PRADES, J., *Historia de la adoración y uso de las santas imágenes*. Felipe Mey, Valencia, 1597.

3. El libro de Jayme Prades se inscribe en la línea de otros textos surgidos inmediatamente después del concilio como el del cardenal Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagine sacre e profane, diviso in cinque libri. Dove si scuoprono varii abusi loro e si dichiara il vero modo che cristianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, nelle case et in ogni altro luogo*, Bolonia, 1582, pero presenta frente a éste y otros la peculiaridad de elaborarse en un ámbito periférico para justificar un culto local.

4. PRADES, J., *Op. Cit.*, p. 21.

cidas y amparadas»<sup>5</sup>. Para un clérigo como Prades existen pocas diferencias entre el escribir y el pintar, ambos tienen el mismo objeto, contar una historia, evidentemente una historia sagrada, en muchos casos un milagro. La principal diferencia entre la escritura y la pintura era que la segunda, dada la superioridad del sentido de la vista parecía «estar viva» y por tanto era más adecuada para mover el alma de los fieles.

El libro de Jayme Prades, en unas fechas sorprendentemente tempranas, no hace sino convertirse en soporte teórico para todo un conjunto de pinturas y textos que se van a elaborar en los dos siglos siguientes en torno a lugares e imágenes especialmente veneradas.

### El presbiterio del santuario de la Fuente de la Salud de Traiguera.

Más de un siglo después de que Jaime Prades redactase su libro sobre el santuario, y después de una larga historia de ampliaciones y reformas, en torno a 1736 –fecha que aparece en las pinturas– debió pintarse la capilla mayor del santuario de la Fuente de la Salud de Traiguera. El presbiterio del templo fue pintado al fresco, lo que ha permitido que el conjunto haya llegado hasta hoy, y presenta un programa iconográfico muy similar a los que debieron decorar otros santuarios con pinturas al lienzo hoy perdidas. En la bóveda se escenifica una glorificación de la imagen de la Virgen flanqueada a los dos lados por una representación de la aparición de la imagen a los pastores y una vista de la población. Bajo la bóveda, en los muros laterales, se muestran en diferentes paneles enmarcados a modo de lienzos la imagen de los pastores venerando a la Virgen y al fondo la procesión que se dirige desde Traiguera al lugar del hallazgo. En el otro lado aparece la comitiva que traslada la imagen en dirección a Traiguera con una vista de la población amurallada. En los otros dos murales se pueden ver algunos de los milagros obrados por la

5. PRADES, J., *Op. Cit.*, pp. 22-23. Beda o Veda el Venerable (672-735) fue un monje benedictino conocido sobre todo por su *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum* (*Historia eclesiástica del pueblo inglés*). El libro del templo de Salomón al que se refiere Prades es la obra topográfica *De locis sanctis* (*Sobre los lugares santos*), una descripción de Jerusalén y los lugares santos. El texto del venerable Beda y la alusión a la pintura como «viva escritura» se convertirá en uno de los tópicos de la teoría de la pintura del Siglo de Oro. Había sido citado por Paleotti y lo repite Francisco Pacheco en el *Arte de la Pintura* (1649) «Por donde podemos decir que representa la pintura a la vista las cosas en el mundo que pasaron, mejor que por la lección las que oímos contar. Por donde la llamaron los griegos... viva escritura», es aludido también entre otros por Félix de Lucio Espinosa y Malo en *El Pincel* (1681), «Por ser tan eruditos los griegos, dieron a la pintura más atento nombre, que las otras naciones; y como obra tan viva, y de tanta alma como los escritos, la llamaron Zographia, que es lo mismo que escritura viva, de la palabra, Zoy, que significa vida, y Graphit, que es lo mismo que escritura...». Ambos textos en CALVO SERRALLER, F., *La teoría de la pintura en el siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1981, pp. 400 y 561.

imagen, el de Juan Esteller y el de Panusio Astor, ambos narrados ya en el libro de Jayme Prades<sup>6</sup>.

La narración del hallazgo de una imagen, su traslado a una población y los milagros operados por ella son los capítulos que no faltaban en ninguno de los numerosos libros dedicados a estos santuarios y que una y otra vez debieron repetirse en los muros de estas iglesias.

En este y en todos los santuarios se venera a una imagen concreta que ejerce su protección sobre una población también muy concreta. La Virgen que aparece en el centro de la bóveda no es una imagen naturalista de María, no es cualquier Virgen, sino que es la *Mare de Déu de la Font de la Salut* de Traiguera, la imagen encontrada y conservada en Traiguera. Es esa imagen y no otra, no es una representación de la Madre de Dios sino del objeto físico venerado en Traiguera. El mismo objeto que un poco más abajo vemos representado surgiendo de las aguas ante la sorpresa de los pastores<sup>7</sup>.

No menos insistencia que la demostrada en representar la imagen de una Virgen concreta, tienen estas pinturas en plasmar el lugar concreto sobre el que se extendía la advocación, Traiguera. La representación de la población aparece en la parte inferior de la bóveda, en la escena del traslado de la imagen en el muro lateral, y en una pintura datada en fechas mucho más tardías en el camarín, justo encima del lugar donde se custodiaba la imagen. No deja de ser significativa esa insistencia en un santuario que es centro de una devoción comarcal, donde acuden peregrinaciones de diferentes localidades y donde se venera una imagen hallada por un pastor de Cervera «en las mismas rayas y términos» de Traiguera.

Si la imagen de la Virgen venerada en Traiguera es única por tanto diferente al resto de imágenes veneradas en otros lugares también es único el lugar donde se halló, donde se levantó el santuario y la comunidad local sobre la cual extiende su protección.

### Las pinturas del presbiterio de la ermita de la Mare de Déu dels Àngels de Sant Mateu

Es bien conocido que la aparición de la imagen de la *Mare de Déu dels Àngels* en Sarroca, supuestamente escondida en tiempos del primer cristianismo y oculta durante la dominación musulmana, se sitúa en torno a 1590 en el lugar donde por

6. El informe de la restauración de estas pinturas en *Pintures murals del presbiteri de l'església Reial Santuari de la Mare de Déu de la Font de la Salut*, Generalitat Valenciana, 2001.

7. Sobre este tema véase FREEDBERG, D., *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Cátedra, Madrid, 1992, pp. 141-159.

entonces se situaba una ermita dedicada a San Antonio<sup>8</sup>. La ermita de la Virgen de los Ángeles tal y como nosotros la conocemos se configura a finales del siglo XVII, entre 1691 y 1694 se amplió el templo y se remodeló a imitación del de Santa Mónica de Valencia.

En el presbiterio, a ambos lados de la imagen, debían situarse dos pinturas costeadas por la cofradía de labradores de San Mateo que debían representar el hallazgo de la imagen por el ermitaño Sebastián y la visita del ermitaño al arzobispo Ribera. Los jurados encargaron a dos pintores que realizaran sendos diseños para cada una de las escenas, José Orient<sup>9</sup> y Vicente Guilló<sup>10</sup>, eligieron el diseño de Guilló que representaba la aparición de la imagen y el de Orient que representaba la visita al Patriarca, encargando la realización de las dos pinturas a Vicente Guilló.

El contrato de esas pinturas, hoy perdidas, se firmó el 17 de agosto de 1692 y en él se especificó que al diseño de la aparición realizado por Vicente Guilló había que añadir «una división con la vista del monte, capilla, procesión y vista de la villa»<sup>11</sup>. Aunque no conozcamos esas pinturas es significativo que sea la voluntad de la villa que en el mismo lugar en que se hace referencia a la aparición de la imagen, en la antigua ermita de San Antonio, se vea una representación del lugar, de la capilla y sobre todo de la población, para no dejar dudas con respecto a cuál era el lugar exacto en que se había producido esa aparición y por tanto el lugar sobre el cuál se extendía la protección de la Virgen, San Mateo.

Prácticamente al mismo tiempo que se inauguraba el templo y se colocaban los lienzos alusivos a la historia de la imagen, y con el mismo objetivo de perpetuar la memoria, se redactó la primera historia escrita que conocemos de la imagen. En 1695 dos sacerdotes de San Mateo publicaron un sermón pronunciado por el capuchino Arsenio de Santiago acompañado de una breve historia del santuario<sup>12</sup>.

8. El cambio de advocación de los santos a María es característico de la religiosidad española y se repite en el caso la ermita de la Mare de Déu de l'Adjutori de Benlloch, dedicada originariamente a los Santos Abdón y Senén, o en la Misericordia de Vinaroz, dedicada en principio a San Sebastián. CHRISTIAN, W., «De los santos a María: panorama de las devociones a santuarios españoles desde el principio de la Edad Media hasta nuestros días», en LISON TOLOSANA, C., *Temas de antropología española*, Akal, Madrid, 1976, pp. 49-106.

9. Sobre Orient véase, OLUCHA MONTINS, F., «Sobre unas obras del pintor Josep Orient», *Boletín del Centro de Estudios del Maestrazgo*, 30, 1990, pp. 4-8. Orient trabajó igualmente en San Mateo realizando un lienzo representando a la Virgen de los Ángeles destinado parece ser a la iglesia arciprestal.

10. Sobre Guilló véase GÓMEZ SANJUAN, J.A., «Vicente Guilló, pintor», *Boletín del Centro de Estudios del Maestrazgo*, 31-32, 1990, pp. 49-60 y 79-84, también la tesis de licenciatura, MIR SORIA, P., *Los pintores Vicente y Eugenio Guilló. Programas iconográficos y arquitecturas fingidas en el Barroco decorativo valenciano (1680-1720)*, Universitat Jaume I, Castellón, 2001.

11. BETÍ BONFILL, M., «Los cuadros de la aparición», en *San Mateo, Benifazà y Morella (Notas históricas)*, Castellón, 1977, pp. 89-92.

12. SANTIAGO, Arsenio de (O.F.M. Cap.), *Canticos sacros evangelicos, y panegiricos en la solemnísima fiesta anual, que celebra la ...villa de San Matheo del Maestrazgo viejo de Montesa a la milagrosa imagen de María Santíssima de los Angeles*, Valencia, Vicente Cabrera, 1695.

Estos sacerdotes carecen de documentos escritos que acrediten la veracidad de la aparición de la imagen, sin embargo cuentan con lo que ellos consideran una prueba fiable, dejando de lado los lienzos recién colocados prestan su atención a unas pinturas situadas en el antiguo altar dedicado a la imagen de la Virgen bajo el coro del templo, «una pintura antiquísima... en que parece se están leyendo con distinción, y claridad todas las circunstancias referidas». Estas antiguas pinturas a las que se refieren los sacerdotes flanqueaban la imagen de la Virgen en el antiguo altar junto a las imágenes de San Antonio y San Mateo, y llevaban las armas de Pedro Luis Garcerán de Borja, el último maestre de Montesa (1545-1587) antes de la incorporación de la orden a la Corona. «Aver colocado la Santa Imagen en medio de estas dos pinturas, fue prevencion muy discreta: para enseñarnos, que ellas mudamente retóricas están publicando una por una todas las circunstancias del hallazgo de la Santissima Virgen, y que no se necesita de otro instrumento autentico que las noticie, porque aquí se puede leer con toda claridad, conformándose puntualmente con todo lo referido».

El texto es bien elocuente y lleno de sugerencias. La colocación de la imagen venerada flanqueada por las historias alusivas a su hallazgo y posteriores milagros tal y como era recomendada en San Mateo nos la vamos a volver a encontrar en lugares como el santuario de la *Mare de Déu de la Font de Traiguera*. Las pinturas pretenden evidentemente suscitar la devoción, y por ello los autores citan a Simónides al afirmar que la pintura «es una oración que calla y la Oración una pintura que habla»<sup>13</sup>, pero sobre todo en este caso su mera existencia se convierte en documento histórico, como ellos mismos recalcan «no se necesita de otro instrumento autentico que las noticie». No es extraño que esta alusión surgiese de una cultura en la que Carducho definía la pintura como «*historia legal, que ha de enseñar, mover, hablar y deleitar siempre y con todos géneros de gente*»<sup>14</sup>.

Las pinturas son para los sacerdotes de San Mateo un documento histórico tan válido para acreditar la autenticidad de un milagro como pueda serlo un protocolo notarial, la propia naturaleza del milagro impide que éste pueda ser probado, pero la pintura se convierte en la memoria de su existencia<sup>15</sup>.

13. La alusión a Simónides de Cos calificando a la pintura como poesía muda es habitual en el Siglo de Oro y reproducida entre otros por Paleotti, Pacheco o Carducho. PORTÚS, J., *Op. Cit.*, p. 31. La cita de Simónides procede de un texto de Plutarco y equipara la pintura a la poesía muda y no a la oración muda. Los autores afirman tomar la frase de una cita de Flavio Dextro.

14. CARDUCHO, V., *Diálogos de la pintura* (ed. Fco. Calvo Serraller), Madrid, 1979, p. 205. Citado por PORTÚS, J., *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Nerea, Hondarribia, 1999, p. 33.

15. Una similar utilización de la pintura de milagros ha sido analizada para el ámbito novohispano y en especial para el caso de Guadalupe en ALCALÁ, L.E., «Imagen e historia la representación del milagro en la pintura colonial», *Los siglos de Oro en los virreinatos de América, 1550-1700*, Madrid, 2000, pp. 107-126. Esto es especialmente evidente en los textos del jesuita criollo Francisco de Florencia (1620-1695), éste publicó diferentes libros dedicados a las devociones novohispanas, en especial a la Virgen de Guadalupe, y en todos ellos intenta demostrar el valor histórico de los testimonios visuales para legitimar la autenticidad de estas imágenes. ALCALÁ, L.E., «¿Pues para qué son los papeles...?: imágenes y devociones novohispanas en los siglos XVII y XVIII», *Tiempos de América*, 1, 1997, pp. 43-56.

Habían de pasar bastantes años hasta poder encontrar un esfuerzo comparable a la hora de elaborar una narración histórica en torno a la imagen de la Virgen de los Ángeles de San Mateo. En 1832 Francisco Xavier Borrull y Vilanova publicó una breve *Historia de la Sagrada Imagen de Nra. Sra. de los Ángeles Venerada en la villa de San Mateo*<sup>16</sup>. El autor se propone entre otras cosas corregir algunas de las creencias difundidas por la historia precedente redactada en 1692, refuta la veracidad de la visita del ermitaño al patriarca Ribera y sin embargo acepta sin dudas la autenticidad de las pinturas descritas por los sacerdotes a pesar de que él apenas llegó a verlas. Para reforzar sus argumentos no duda en afirmar que si lo pintado no fuese cierto el obispo no hubiese permitido que se pintase tal cosa, el maestre de Montesa no hubiese consentido que se colocasen sus armas y se habría mandado borrar en las visitas pastorales. La única matización es que la pintura puede ser prueba de la autenticidad de un milagro pero también puede inducir a error si se yerra en la interpretación. Borrull insiste en que el personaje que aparecía en las antiguas pinturas no era el patriarca Ribera sino el obispo Izquierdo, error en el que según él cayeron los historiadores del siglo XVII.

Una vez más y ya entrado el siglo XIX Borrull considera la pintura como un documento y se preocupa por la memoria haciendo grabar una estampa narrando el milagro «para que los vecinos de San Mateo tuvieran continuamente presente este suceso».

### **Las pinturas del presbiterio del santuario de la Mare de Déu de Vallivana.**

La misma temática que encontramos en el presbiterio del santuario de la Virgen de los Ángeles de San Mateo y en el de la Virgen de la Fuente de la Salud de Traiguera la volvemos a encontrar en el santuario de la Virgen de Vallivana de Morella. A ambos lados del presbiterio se situaban dos grandes lienzos hoy perdidos que representaban el hallazgo de la imagen de la Virgen oculta durante la dominación musulmana por un pastor y la entrada de la imagen en Morella en 1672.

En el caso de Vallivana no se representa el traslado de la imagen a la población inmediatamente después de su descubrimiento como venía siendo habitual en este tipo de pinturas. Es bien sabido que en la mayoría de los relatos alusivos a la aparición de estas imágenes éstas son trasladadas a la población después de su hallazgo en una solemne procesión, pero ellas una y otra vez se «vuelven» al lugar donde fueron halladas como señal inequívoca de que es allí donde quieren ser veneradas.

16. Sobre este autor, cuya familia procedía de San Mateo y que era conocido sobre todo por su tratado sobre la distribución de las aguas del río Turia y el tribunal de las aguas valenciano véase, LA PARRA LÓPEZ, E., *Francisco Xavier Borrull y Vilanova: noticia biográfica*, Empresa General Valenciana del Agua, Valencia, 1995.

En el caso de esta pintura el traslado representado es el de 1672. En aquel tiempo Morella se había visto asolada por una enfermedad contagiosa y la población decidió trasladar la imagen de la Virgen de Vallivana desde su santuario pidiendo su intercesión. La enfermedad cesó y en acción de gracias se instauraron las fiestas sexenales en honor de la Virgen. En el caso de Morella se recuerda el milagro que da origen a unas fiestas y por tanto el cuadro no es sino una imagen votiva<sup>17</sup>.

No menos interesante es la personalidad de quien encargó estas pinturas, Aurelio Beneyto (1713-1775), catedrático de filosofía en Valencia, que en 1756 fue nombrado deán de la catedral de Segorbe y posteriormente gobernador del obispado, deán de la iglesia primada de Toledo, teólogo de cámara del infante don Luis de Borbón y académico de la Real Academia de la Historia<sup>18</sup>. Fue el encargado de redactar una novena a la Virgen de Vallivana y regaló también un cáliz de oro a la arciprestal. También a diferencia de otros ejemplos donde queda bien clara la protección de la imagen sobre la población, en este caso en el cuadro de la aparición aparecía representado también el donante que de esta manera se ponía a sí mismo bajo la protección de la imagen.

Al parecer las primeras noticias modernas sobre el origen de la imagen de la Mare de Déu de Vallivana aparecen en la *Relación de las fiestas sexenales de 1702* de Carlos Gazulla de Ursino. La opinión de Gazulla sobre la antigüedad de la imagen fue discutida por un religioso agustino, Sebastián Velilla, que redactó una *Apología* refutando su supuesta antigüedad y Gazulla le contestó publicando el *Eco satisfactorio de descargo de una apología impresa en Zaragoza, en que Sebastián Velilla denigra una Historia anónima, y ceñida de María Santíssima de Vallivana, en el territorio de Morella*<sup>19</sup>. Gazulla había pretendido que la de Vallivana era la primera imagen de la Virgen traída a España por el apóstol Santiago discutiendo la primacía a la imagen de la Virgen del Pilar de Zaragoza. También había afirmado que en tiempos del Papa Gregorio I Roma había sufrido una enfermedad contagiosa y había sanado gracias a la intercesión de la imagen de Vallivana. También en este caso Gazulla se justifica aludiendo a unas pinturas. Si seguimos a Segura Barreda cuando se derribó la antigua capilla se descubrió en la bóveda del ábside una pintura al fresco que representaba a un papa postrado a los pies de una imagen de la Virgen y a su lado unos cardenales y un senador. Cuando la tesis de Gazulla es discutida él esgrime como prueba la pintura. Al igual que había hecho Borrull y Vilanova en el caso de San Mateo, años después Segura Barreda discutirá el argu-

17. Sobre las fiestas sexenales véase PASTOR AGUILAR, J., *El sexenni*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1994.

18. SEGURA Y BARREDA, D., *Morella y sus aldeas*, T. II, Morella, 1868, pp. 182.

19. Sobre esto véase DOLZ MESTRE, M., «Carles Gazulla de Ursino», en GAZULLA DE URSINO, C., *Relación difusa recopilada con varios metros, de las fiestas sexenales, que la ilustre villa de Morella, y sus individuos dedican a su gran patrona María Santísima de Vallivana, en el sexenio de MDCCXXXVIII*, Valencia, 1739. (Reed. Facs. Morella, s/f, s/p).

mento pero sin cuestionar la existencia de las pinturas ni que éstas representasen una escena realmente acaecida. Para Segura Barreda el papa representado no era Gregorio I sino el Papa Luna, Inocencio XIII en su conocida visita a Morella en 1414<sup>20</sup>.

### **Agustín Sales y la aparición de San Pablo en Albocàsser.**

Argumentos muy similares en lo que respecta a la utilización de la memoria, nos los vamos a encontrar en la *Historia de la aparición de San Pablo en el término de Albocacer*, publicada por Agustín Sales en 1752<sup>21</sup>. El librito de Agustín Sales es casi un folleto en el que se recoge la tradición de la aparición del santo a unos lisiados en 1590 en el lugar donde posteriormente se levantará la ermita.

Es significativo que un erudito como Agustín Sales, al igual que habían hecho casi un siglo antes los sacerdotes sanmatevianos, esgrima como prueba de la veracidad de la aparición del santo «la existencia de una tabla relieve que contiene esta aparición como va mencionada, puesta con expresa orden del ayuntamiento en el retablo primitivo de la iglesia de San Pablo». Esta tabla era uno de los relieves del retablo mayor construido en 1610 por Juan Vázquez y su hijo, encargado por el ayuntamiento con la indicación de «expresar en él este suceso», «para perpetuar memoria del beneficio recibido, y asegurar la verdad de la aparición». Sales añadía en 1752 «El clero y la villa nunca deben permitir que se mude por ningún caso este bien ideado retablo, porque una de sus tablas es la que hace cierta la aparición del Santo Apóstol, e incontrastable la persuasión de sus vecinos y comarca», el retablo era «memoria coetánea, hecha con autoridad pública»<sup>22</sup>.

En palabras de Sales, la obra de arte, sea pintura o relieve «hace cierta la aparición». En el mismo título de la obra Sales señala que la historia que va a narrar está apoyada «en la tradición y monumentos coetáneos». Es la tradición, la memoria colectiva, unida a la existencia de una memoria material la que hace cierto el milagro. En realidad la utilización de los restos materiales para reconstruir una historia es una constante en toda la obra escrita de Agustín Sales, al que podríamos calificar con la moderna palabra de «arqueólogo», pero es significativo que esta arqueología pueda utilizar una representación, sea pintada o esculpida, como documento que atestigua la veracidad de un milagro.

20. SEGURA Y BARREDA, D., *Morella y sus aldeas*. T. I., Morella, 1868, pp. 434-435 y 446-449.

21. Sobre Agustín Sales véase XIMENO, V., *Escritores del Reino de Valencia*, T. II, Esteban Dolz, Valencia, 1747, pp. 304-307, OLMO MARTÍ, I., SCHIAFFINO PEREZ, V., TORRES LLORET, M., «Agustín Sales y la Academia Valenciana, 1742-1751», *Estudis. Revista de Historia Moderna*, 15, 1989, pp. 109-143.

22. SALES, A., *Historia de la aparición de San Pablo Apóstol, en término de la villa de Albocácer, Reino de Valencia, apoyada en la tradición y monumentos coetáneos*. Valencia, 1752, pp. 11, 18-19 Recogido por MIRALLES SALES, J., *La muy leal y noble villa de Albocácer*, 1983.

### Las pinturas de la capilla de la Cinta de la Catedral de Tortosa.

Por la misma época que algunos santuarios decoraban sus muros con pinturas alusivas a los milagros que les dieron origen, se construía y posteriormente se pintaban las bóvedas de la capilla de la Cinta en la catedral de Tortosa.

La erección de una capilla de nueva planta dedicada a la Virgen de la Cinta en la catedral de Tortosa se decidió en 1642, en agradecimiento por la protección que la Virgen había ejercido sobre la ciudad en el asedio del ejército francés. Antes aún de la erección de la capilla de la Cinta en la catedral, se dedicó una capilla a la Virgen en el convento de religiosas sanjuanistas de la ciudad, donde se colocó un lienzo hoy perdido que representaba el asedio de Tortosa por los franceses<sup>23</sup>.

La primera piedra de la capilla de la catedral fue colocada el 17 de mayo de 1672 por el obispo José Fageda<sup>24</sup> y la reliquia se colocó en la nueva capilla el segundo domingo de octubre de 1726, siendo obispo Bartolomé Camacho<sup>25</sup>. La capilla se situaba en el lugar donde según la tradición se había situado la antigua catedral románica dedicada en 1178, aquella en la que había tenido lugar la aparición de la Virgen, entregando en prenda de su amor a la ciudad su sagrada Cinta. De esta manera la capilla se configuraba de manera muy similar a un santuario, se levanta en el lugar donde supuestamente se produjo la aparición y en lugar de una imagen encontrada de la Virgen, lo que se custodiaba era la reliquia de la Santa Cinta depositada por la Virgen en el momento de su aparición.

De la misma manera y al igual que sucedía en los santuarios que nos ocupan era necesario que la reliquia se viese rodeada de un programa iconográfico que explicase los sucesos relativos a su aparición y milagros. El pintor valenciano Dionís Vidal se encargó entre 1718 y 1719 de pintar las bóvedas de la nueva capilla, a su muerte fue sustituido por su discípulo José Medina y en 1754 se pidió a Tomás Bayarri que se hiciese cargo de la pintura mural del remate superior del frontal de la capilla<sup>26</sup>.

El programa iconográfico inicial, que debía pintarse en el presbiterio, la cúpula y el primer tramo, fue redactado por Dionís Vidal, sin duda bajo la dirección del cabildo, un programa que no hacía sino rememorar esos hechos milagrosos y las palabras pronunciadas por la Virgen en el momento de hacer su donativo: «Y por quanto esta iglesia esta edificada a honra de mi hijo y mía; y vosotros los de Tortosa tenéis gran cuidado de venerarme y servirme; y en prenda del amor que os tengo os doy esta cinta de que voy ceñida hecha por mis propias manos». Los hechos habían sido puestos por escrito algunos años antes por Francisco Martorell y de Luna que

23. O'CALLAHAN, *Episcopologio de la Santa Iglesia de Tortosa*, Tortosa, G. Llosat, 1898, p. 196.

24. PASTOR Y LLUIS, F., «La capilla de la Cinta», *Narraciones Tortosinas*, 1901, pp. 107-112.

25. O'CALLAHAN, *Op. Cit.*, p. 219.

26. Véase MATAMOROS, J., *La catedral de Tortosa*, Tortosa, 1932, pp. 190-198.

dedicó el segundo libro de su *Historia de la Antigua Ibera* a la «Historia de la Santa Cinta»<sup>27</sup>.

Al igual que sucede en la mayoría de los santuarios, la aparición de la Virgen se produce en agradecimiento a la fidelidad de una comunidad local, que una vez más tendrá que verse representada en esas pinturas. La bóveda del segundo tramo debía dividirse en tres partes, en la parte superior debía aparecer la Virgen entregando la Cinta, y a los lados, a derecha e izquierda, inscritas en sendos medallones, dos representaciones del interior del templo donde se había producido la aparición y de la ciudad de Tortosa con el río y el puente de barcas. En el tramo inmediato a la entrada, el último en pintarse ya entrado el siglo XVIII, se representa la ascensión de la Virgen de la Cinta al cielo en presencia del pueblo de Tortosa, con los miembros del estamento civil a la derecha y los del estamento eclesiástico a la izquierda. Los lienzos de los laterales representan diferentes escenas de la leyenda de la Santa Cinta, la curación del obispo de Tortosa Silvestre García de Escalona, el ofrecimiento de la Santa Cinta a los Reyes de España, el milagro de la ermita de Villar de Cañas y la presentación de la reliquia a una mujer en el momento del parto.

Lo más interesante sin duda de este programa son los dos medallones que aparecen en los laterales del segundo tramo representando uno de ellos una vista de la ciudad de Tortosa con el puente de barcas en primer término y una vista del interior de la catedral aludiendo al lugar concreto en el que se había producido la aparición: «*Adorabimus in loco ubi steterunt pedes eius*». Estas dos representaciones se corresponden en el primer tramo con las de los estamentos civil y eclesiástico de la ciudad. Utilizando expresiones acuñadas por Mariás y Kagan, en el segundo tramo se representan la ciudad y la catedral como unidades físicas, la ciudad como *urbs* y la catedral como edificio, mientras que en el primer tramo se representa la ciudad como *civitas* o asociación humana, sea civil o religiosa<sup>28</sup>.

Al igual que sucede en los santuarios en la capilla de la Cinta se recuerda con pinturas el milagro que dio origen a la devoción y en las paredes se representarán posteriormente los milagros obrados por la reliquia, y sobre todo una vez más se insiste en el patronazgo ejercido sobre la Virgen sobre un lugar concreto, la ciudad de Tortosa.

### **El padre Celma y las pinturas del santuario de la Mare de Deu de l'Avellà de Catí.**

Sin duda el santuario que reúne en torno a sí una mayor densidad literaria es el de la *Mare de Déu de l'Avellà* de Catí. En 1607, el dominico Blas Verdú había pu-

27. MARTORELL, F., *Historia de la Santa Cinta, con que la soberana reyna de los Ángeles honró a la catedral y ciudad de Tortosa con sus milagros y fundación de su numerosa cofradía*, Geronimo Gil, Tortosa, 1626. (Existe una reedición de 1996 publicada por el Centre de Lectura de les Terres de L'Ebre).

28. KAGAN, H., *Cambio cultural en la sociedad del Siglo de Oro. Cataluña y Castilla, siglos XVI-XVII*, Siglo XXI, Barcelona, 1998, pp. 17-45.

blicado el *Libro de las aguas potables y milagros de la fuente de Ntra. Sra. del Avellà*<sup>29</sup>, años después su sobrino Gabriel Verdú dejaría manuscrita una *Discripción succincta de la noble y antigua universidad de Catí por el Dr. Gabriel Verdú*<sup>30</sup>, pero sin duda el gran cronista e impulsor del santuario de l'Avellà es Francisco Celma, él había hecho pintar el templo<sup>31</sup> y en 1759 escribiría la *Historia del santuario de Nuestra Señora de la Misericordia y de la Fuente de la Vellá sito en el término de la villa Real de Catí del obispado de Tortosa en el Reyno de Valencia*. En ningún caso queda tan clara cual fue la intención al desplegar ese programa iconográfico. El padre Celma había hecho pintar el santuario «para que hasta los legos ignorantes vean y publiquen vuestra gran piedad y misericordia, pues como dijo Guillermo Durante en su Racional son las pinturas para los legos lo mismo que los libros para los doctos»<sup>32</sup>. Pero el sacerdote no solamente nos explica por qué hizo pintar los muros del santuario, también aclara por qué puso estos milagros por escrito «para que los que visiten dicho Santuario tengan mas motivo para explayar su devoción, meditando los misterios y venerando los santos cuyas imágenes se ven pintadas, sirviéndose de las pinturas como de libros, para aumentar su fervor»<sup>33</sup>. Las pinturas sirven de libros a los que no pueden leerlos y los libros contribuyen al mejor entendimiento de las pinturas.

### Pintura, escritura y memoria

Es significativo que a mediados del siglo XVIII Francisco Celma esté evocando textos de Guillermo Durando publicados a finales del siglo XIII que a su vez no hacen sino recuperar las ideas expresadas por San Gregorio Magno en una famosa

29. VERDÚ, B., *Libro de las aguas potables y milagros de la fuente de nuestra señora del Avellà que nace en el término del llugar de Catí, Reyno de Valencia*. Barcelona, Sebastian de Cormellas, 1607, p. 170. Nacido en Catí, ingresó en la orden dominica y enseñó en la Universidad de Valencia. Posteriormente se trasladó a Tarragona y de allí a Tortosa donde ocupó una lectoría en la catedral y fue rector de los Reales Colegios. Al final de su vida se retiró al convento de Santo Domingo de Valencia junto a su amigo el antiguo arzobispo Isidoro Aliaga que recibió como pajé a su sobrino Gabriel Verdú. Compuso numerosas obras en el campo de la filosofía, fundamentalmente comentarios a Santo Tomás de Aquino y Aristóteles. XIMENO, V., *Escritores del Reyno de Valencia*, T. I, Estevan Dolz, Valencia, 1747, p. 289-290. SEGARRA ROCA, M., *El maestro Fray Blas Verdú de Sanz*. S.C.C., Castellón, 1943.

30. PITARCH, V. (ed.), *Discripción succincta de la noble y antigua universidad de Catí por el Dr. Gabriel Verdú*, Benicarló, 2000.

31. MARÍN ROSAS, F., «Las Evangelicae Historiae Imágenes del Padre Nadal como fuente de inspiración para un ciclo de pinturas del ermitorio de l'Avellà (Catí)», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXXIX, 1990, pp. 87-100; MARÍN ROSAS, F., «El grabado, la estampa, los gozos... modelos iconográficos para la pintura ochocentista del Maestrazgo», B.S.C.C., LXVI, 1990, pp. 593-621.

32. CELMA, F., *Historia del santuario de Nuestra Señora de la Misericordia y de la Fuente de la Vellá, sito en el término de la Villa Real de Catí, del obispado de Tortosa en el Reyno de Valencia*. Valencia, José Thomas Lucas, 1759.

33. CELMA, F., *Op. Cit.*, p. 69.

carta enviada al obispo Sereno de Marsella a finales del siglo VI, en un momento en que la iglesia estaba ocupada en la conversión de los pueblos bárbaros<sup>34</sup>. Francisco Celma se proponía la utilización de las imágenes para sustituir a los libros entre los indoctos y Jaime Prades había aludido a la utilización de las imágenes por los indios americanos carentes de letras<sup>35</sup>, todo esto nos hace recordar la alusión de muchos escritos de la época a las «indias interiores» esos territorios por evangelizar que se encontraban dentro de la Península<sup>36</sup>. Prades, Celma y otros como Gabriel y Blas Verdú, Jaime Mateu o Agustín Sales, eran clérigos cultos, en ocasiones de una cultura casi asombrosa teniendo en cuenta los cargos aparentemente humildes que algunos de ellos ostentaban, que en algún momento se propusieron poner por escrito historias de imágenes y santuarios de especial veneración por una importante masa de fieles que seguía siendo en muchos casos prácticamente analfabeta<sup>37</sup>.

Pero libros e imágenes tenían unos objetivos más amplios. Jayme Prades había publicado su libro en 1597, poco después del Concilio de Trento y casi al mismo tiempo que los territorios de la orden de Montesa habían pasado a depender de la Corona, tal vez por ello y porque desde 1542 Carlos V había acogido el santuario de Traiguera bajo su salvaguarda, dedica su libro a Felipe II. El libro de Prades como los otros que nos ocupan y de forma paralela las pinturas no son sino una elaboración mítica de una antigüedad cristiana<sup>38</sup>. Prades dice pretender probar la antigüedad de la región Ilercavonia, que se corresponde con el obispado de Tortosa, y hace referencia a los tiempos de Noé y el mítico Túbal. En la construcción de esa antigüedad cristiana cada santuario o imagen va a competir en antigüedad. Es la conservación de una imagen anterior a la ocupación musulmana la que acredita la

34. Guillermo Durando, obispo de Mende, era un canonista francés, escribió el *Rationale seu encirclidion divinorum officiorum* (1286), recogiendo textos simbólicos y litúrgicos y realizando todo un tratado de iconografía. San Gregorio Magno (ca. 540-604) califica a la pintura como «libro de ignorantes» (*in parietibus videndo legant quae legere in codicibus non valent*). En el siglo XIII insistirían en argumentos similares Santo Tomás y San Buenaventura. Sus afirmaciones fueron repetidas durante siglos en épocas más recientes. Cristóbal de las Torres lo hace como «magisterio universal de los rudos, que las tienen por libro». Estas alusiones en PORTÚS, J., Op. Cit., p. 25 y BURKE, P., *El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001, p. 61. Sobre este tema véase sobre todo FREEDBERG, D., Op. Cit., pp. 197-202.

35. Sobre el uso de las imágenes para adoctrinar a los indios americanos véase RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., Usos y funciones de la imagen religiosa en los virreinatos americanos», *Los Siglos de Oro en los virreinatos de América, 1550-1700*, Madrid, 2000, pp. 89-106.

36. Sobre el concepto de «indias interiores» véase KAMEN, H., *Cambio cultural en la sociedad del siglo de Oro. Cataluña y Castilla, siglos XVI-XVII*, Siglo XXI, Madrid, 1998, pp. 78-81.

37. Una reflexión más amplia sobre estos textos en GIL SAURA, Y., *Arquitectura barroca en Castellón. Los territorios valencianos del antiguo obispado de Tortosa*, Diputación de Castellón, Castellón, 2003, (en prensa).

38. Sobre este tipo de textos véase KAGAN, R.L., «La corografía en la Castilla moderna. Género, historia, nación», *Studia Historica. Historia Moderna*, 13, 1995, véase también, R. DE LA FLOR, F., *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Cátedra, Madrid, 2002, pp. 123-159.

condición de «cristianos viejos» de estos territorios<sup>39</sup>. La memoria se conserva a través de textos y de pinturas, dirigidos en principio a públicos diferentes. Coinciidiendo con el auge de las devociones marianas, los santuarios se consolidan después de momentos políticos delicados, la incorporación a la Corona, la Guerra de Cataluña, o en el caso de la capilla de la Cinta en agradecimiento a la resistencia tras el asedio francés de 1642. Tras esas crisis la sociedad necesita verse representada de una forma ordenada, en los santuarios se representan vistas de las poblaciones, Traiguera en la Mare de Déu de la Salut, Tortosa en la capilla de la Cinta, Castellfort en la Mare de Déu de la Font o Vinaroz en la Misericordia, y el orden social se representa en las procesiones, las reales y las pintadas, con la división de clero y laicos tanto en Traiguera como en la capilla de la Cinta. Las pinturas se han convertido en documentos, en memoria local y en imagen de la población.

YOLANDA GIL SAURA  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

39. Un proceso muy similar vuelve a encontrarse en México, en ese caso se ha apuntado que existe un grupo de la élite intelectual colonial que está interesado en el pasado indio para potenciar su identidad criolla.



Fig. N.<sup>o</sup> 1: Aparición de la imagen de la Virgen de la Fuente de la Salud de Traiguera tal y como se representa en 1595 en el libro *Historia de la adoración y uso de las santas imágenes y de la imagen de la Fuente de la Salud*.



Fig. N.<sup>o</sup> 2: Presbiterio del santuario de la Virgen de la Fuente de la Salud de Traiguera. Aparición de la imagen a los pastores y traslado a la población.



Fig. N.<sup>o</sup> 3: Presbiterio del santuario de la Virgen de la Fuente de la Salud de Traiguera.  
Regreso de la imagen desde la población al santuario.



Fig. N.<sup>o</sup> 4: Bóveda del presbiterio del santuario de la Virgen de la Salud de Traiguera.  
Glorificación de la imagen.



Fig. N.<sup>o</sup> 5: Bóveda de la capilla de la Cinta de la Catedral de Tortosa.  
Entrega de la Cinta a la Ciudad.



Fig. N.<sup>o</sup> 6: Bóveda de la capilla de la Cinta de la Catedral de Tortosa.  
Ascensión de la Virgen de la Cinta al Cielo.



BOLETIN

DE LA

SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CULTURA

Tomo LXXIX • Enero-Junio 2003 • Cuad. I-II

## Los bocetos de José Vergara. Entre la tradición y la modernidad<sup>1</sup>

El gran número de bocetos de sus obras finales que tiene José Vergara ha propiciado la creación de un artículo específico que tratase este tipo de piezas que la historiografía actual está revalorizando. Los casi veinte bocetos conocidos de Vergara lo sitúan como uno de los autores valencianos de este periodo con más obra de este tipo, lo cual es importante, no sólo por el número sino por la calidad estética y por el valor documental, ya que muchos de ellos son la única constancia física conocida de unas obras perdidas por el devenir del tiempo.

En el caso de los bocetos de José Vergara, en su mayoría quedaron en el taller del artista, pasando a la colección familiar a su muerte, concretamente a su hijo Vicente M<sup>a</sup> Vergara, secretario de la Real Academia de San Carlos, que en su afán por difundir la obra de su padre, y en agradecimiento a los continuos reconocimientos públicos, hizo entrega de gran cantidad de pinturas, dibujos y grabados a las Academias de San Luis de Zaragoza, San Fernando de Madrid y Purísima Concepción de Valladolid, dejando a la academia valenciana algunas obras de pequeño formato, el lienzo de *la Expulsión del Paraíso* y un grueso corpus de dibujos. Otros bocetos, los menos, los hemos encontrado en diferentes colecciones privadas.

El estudio comparativo de aquellos bocetos de los que sí se conservan las obras finales ha permitido establecer una teoría sobre el carácter que Vergara les otorga, configurándolos como un *modelo* de la obra final, donde las similitudes entre uno y otro afectan a la composición y al colorido, variando tan sólo algún gesto o añadiendo una figura, y por tanto, vinculándolo a la moderna concepción del boceto de los artistas del siglo XVIII. Esta concepción, dentro de la corriente teórica de Mengs, convierte a Vergara en un pintor de su época, que está al tanto de las tendencias pictóricas más innovadoras, sin renunciar a las exigencias de los mecenas, y dentro de unas coordenadas locales.

1. Este artículo está basado en uno de los capítulos de la tesis doctoral *Del tardobarroco al clasicismo dieciochesco. José Vergara Gimeno (1726-1799)*, leída el 17 de octubre de 2003 en el departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Valencia por el autor del presente artículo y dirigida por el Dr. Daniel Benito Goerlich.

### Los bocetos de José Vergara Gimeno.

Las pechinhas de la Seo de Xàtiva, fechadas hacia 1744, son consideradas por Orellana<sup>2</sup> y Ceán<sup>3</sup> como uno de los primeros encargos de relevancia dada su juventud por las que Vergara llegó a cobrar 200 libras, cantidad nada despreciable para su edad y formación. El mismo Ceán es el primero que hace referencia a la temática de estas pinturas al hablar de las heroínas bíblicas, unos personajes que son considerados como los precedentes veterotestamentarios de la Virgen María, y por tanto adecuados para la advocación mariana del templo setabense. Estos datos permitieron a Espinós Díaz que considerase dos de los dibujos como los estudios preparatorios para estas pinturas<sup>4</sup> (fig.1). En fechas recientes se ha dado a conocer unas pinturas abocetadas en forma de pechinhas de composición igual a la de los dibujos, lo cual permitió considerarlas como obras de Vergara y como los bocetos de las pinturas de Xàtiva<sup>5</sup> (fig.2). Estas obras son de una gran calidad técnica y compositiva, que nos habla del apasionamiento de Vergara en estas primeras obras y su vinculación con el mundo del barroco tardío.

La composición está presidida por cada una de las heroínas rodeadas por personajes, arquitecturas y paisajes que engrandecen la escena. En el ángulo inferior y utilizando la técnica de la grisalla, Vergara pinta un angelito, en atrevidas y distintas posturas, sosteniendo una cartela con la frase latina del Antiguo Testamento adecuada para cada una de las valerosas mujeres. En estas pinturas, el dibujo perfilado y característico del artista parece ausente ante la viveza de los colores y la soltura del pincel.

El proceso creativo se ve enriquecido cuando confirmamos que Vergara recurre al mundo de la estampa para realizar su composición definitiva. En el caso del dibujo y boceto de *Miriam, hermana de Moisés y de Aarón*, la figura de Miriam aparece bailando alegremente y sacudiendo una pandereta con los brazos levantados, mientras que un grupo de personajes rodea la escena. Esta figura está sacada de un grabado de Girolamo Ferroni sobre composición de Carlo Maratti (fig.3). La pose de los brazos, el perfil del rostro, los ropajes y el pie derecho levantado es una copia literal, sin embargo, lejos de copiar el resto de la composición, introduce otros personajes que lo alejan de la estampa original. En contra de la creencia general,

2. Orellana, Marcos Antonio: *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Valencia, 1967 (2º ed. dir. Xavier Salas), p. 426.

3. Ceán Bermúdez, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid, 1800 (ed. facs. 1965), t.V. p. 196.

4. Espinós Díaz, Adela: *Catálogo de Dibujos del Museo de Bellas Artes de Valencia*. 3 vols. Madrid, 1984, t. II, p. 194.

5. De la Mano, José Manuel: "La idea sobre el lienzo: Gestación, función y destino del boceto en Goya y sus contemporáneos" en *Goya y Maella en Valencia. Del boceto al cuadro del altar*. Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, marzo - mayo, 2002. Valencia, 2002; pp. 42 - 57.

nos encontramos ante un artista concienzudo en su trabajo compositivo, recurriendo a la estampa, al dibujo minucioso y rico en materiales (tinta, aguadas pardas y tiza), y al boceto como paso previo a la pintura definitiva desgraciadamente destruida.

### Dibujos, bocetos y lienzos para la antigua iglesia del Oratorio de San Felipe Neri de Valencia.

Uno de los grandes proyectos en el que participó Vergara fue el del Oratorio de San Felipe Neri. La importancia del conjunto estriba en la cantidad de pinturas que realizó, tanto al fresco como al óleo, y la calidad compositiva de algunas de las piezas. El esmero que tuvo Vergara en el diseño de las composiciones se hace patente en las diferentes fases que tuvo que realizar hasta llegar a la obra definitiva; desde la fuente original o estampa que sirve de inspiración, los dibujos a lápiz preparatorios tanto de los detalles como de la composición terminada, el dibujo con albayalde imitando a una grisalla para captar volúmenes y como paso previo al boceto del que tan sólo conocemos un ejemplar (sí bien habría uno por cada una de las pinturas), hasta la obra final<sup>6</sup>. Este largo proceso creativo nos confirma el sistema de trabajo concienzudo y meditado que este artista aplicaba a sus piezas.

Del lienzo *El Papa Gregorio XIII entregando la concesión a San Felipe Neri para que se instale en Santa M<sup>a</sup> Vallicella* no tenemos el boceto pero sí conservamos los dos dibujos preparatorios al lienzo definitivo que se conservan en el Museo de Bellas Artes de Valencia, donde se apunta la manera precisa y detallada el trabajo de Vergara.

El primer dibujo a lápiz es un *apuntamiento* de lo que será la composición, donde el conjunto está claramente definido respecto al siguiente dibujo, realizado con aguada y albayalde que le permite a Vergara visualizar los volúmenes de la composición sin tener que llegar a la fase del color, y donde se ha concretado los últimos detalles compositivos. Las diferencias entre los dos dibujos son considerables (número de figuras, posturas, gestos y detalles), que nos indican el esmerado trabajo de este artista por reelaborar una idea original. Mayores son las similitudes entre el segundo dibujo y la obra definitiva, donde tan sólo se han sustituido algunas figuras de la escena, lo cual nos permite darle a este dibujo un papel similar al del *modello* en claroscuro o grisalla.

En el lienzo de la *Visión de San Felipe Neri* se representa la glorificación del santo entre nubes rodeado de ángeles y virtudes, mientras que recibe del Espíritu Santo el fuego del Amor Divino que prende en su corazón y derrama sobre los miem-

6. Espinós Díaz, 1984, t.II, pp.190-193, 506 AE - 514 AE. La autora puso en relación de manera acertada los dibujos con los bocetos y las obras finales.

bros de la Congregación, representados a sus pies, en el pueblo llano y en las figuras de sus continuadores San Francisco de Sales y San Carlos Borromeo. El dibujo es tan sólo un bosquejo de lo que pretendía realizar, las figuras apenas están diseñadas mientras que los detalles se omiten, y por tanto la rapidez del dibujo a lápiz permite a Vergara realizar una estructura compositiva que posteriormente irá concretando. El boceto de esta obra recoge los mismos elementos que el dibujo anterior con escasos cambios pero mucho más definido, por ejemplo, las alegorías que no se distinguían en el dibujo (Vergara hizo unas anotaciones en uno de los ángulos sobre las cinco alegorías que tenían que aparecer: *Fe, Religión, Caridad, Amor de Dios y Esperanza*), se diferencian perfectamente cada una de ellas por sus atributos iconográficos<sup>7</sup>. Desgraciadamente la obra definitiva se desconoce en la actualidad, y por tanto no se puede apreciar la escasa variación que Vergara imprimió entre uno y otro.

El tercer lienzo perteneciente al antiguo Oratorio es el de *San Felipe Neri en el ataúd*. Quizás, sea el más interesante porque consta del proceso creativo completo que Vergara otorga a sus obras, con el análisis de elementos parciales como es el rostro difunto de San Felipe Neri desde tres ángulos distintos, con un mayor o menor escorzo según el grado de inclinación, y cada uno de ellos con un punto de acabado. Dos de ellos los ha dibujado con unas líneas muy suaves a lápiz con algunos toques de tiza para ver el efecto de volumen, mientras que en el tercero el rostro está dado por la intensidad del trazado.

Finalmente, el lienzo definitivo tiene dos estudios. El primero es un detalle de la composición que al parecer Vergara descartó prefiriendo la segunda opción. Los cambios entre uno y otro son evidentes aunque la idea compositiva fuese la misma, los personajes han ido variando: la duquesa de Sessa, en lugar de estar presidiendo la escena aparece semiarrodillada a los pies del túmulo funerario, los grandes candelabros se identifican perfectamente, ya que en el otro dibujo Vergara sitúa un monje con bonete y hábito negro, o en el hecho de que en el ángulo derecho apareza un gran pedestal con una columna en la que se encaraman unos niños para ver la escena, y que ha sido sustituida por un grupo de personajes que acuden expectantes a llorar al santo difunto. El último paso sería el del boceto<sup>8</sup> donde una vez más se demuestra el detallismo y la precisión de la traslación de éste al lienzo definitivo.

7. O/L, 77 x 67,5 cm. Agapito y Revilla, J.: "Legado de don Vicente M<sup>á</sup>s de Vergara", *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid*, nº 3, 1925; pp. 49-52 (p.50, n<sup>º</sup> 21). Espinós Díaz, 1984, t.II, pp.191-192. Urrea, Jesús: *Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción. Pinturas y Esculturas*. Valladolid, 1998, p. 48. Gimilio, 2003, P. 163.

8. O/L, 80 x 68 cm. Agapito y Revilla, 1925, p. 50, n<sup>º</sup> 20. Espinós Díaz, 1984, t. II, pp. 192-193. Urrea, 1998, p. 49. Gimilio, 2003, P. 161.

### José Vergara y los bocetos para las obras de la catedral de Valencia.

La catedral de Valencia fue uno de los últimos edificios de la ciudad en proceder a su modernización, recubriendo la estructura arquitectónica gótica por otra más acorde con la estética clasicista que se estaba desarrollando y consolidando a lo largo del siglo XVIII. En 1774, bajo el patronazgo del arzobispo Fabián y Fúero, y de la dirección de los arquitectos principales del Reino, Antonio Gilabert y Vicente Gascó, se procedió a una transformación completa del edificio. La unidad estilística y arquitectónica produjo una armonía y una serenidad que se puede observar en las fotografías antiguas, antes de la repristinización, y que también se aplicó al resto de las artes ejecutadas por los principales artistas académicos del momento<sup>9</sup>.

En las capillas colaterales fue donde los escultores y pintores realizaron sus trabajos más representativos, puesto que se creó, sin aparente intención, una competición por mostrar las obras más bellas, reclamando no sólo a los artistas locales como Camarón, Planes, Puchol, Esteve o el jovencísimo Vicente López entre otros, sino a aquellos pintores que triunfaban en la Corte como Goya y Maella. José Vergara pintó en dos capillas, lamentablemente algunos de los lienzos, como los de otros artistas, fueron mayoritariamente destruidos en los años de la Guerra Civil, sin embargo, nos podemos hacer una idea gracias a los bocetos de esas pinturas que se encuentran repartidos en varios museos españoles, y cuya similitud se puede contrastar con las fotografías realizadas antes del conflicto bélico. Junto a este documento gráfico, hemos podido localizar en el archivo catedralicio la carta de pago a Vergara por los encargos para las capillas de San Luis Obispo y San Vicente Mártir, donde se ofrecen datos exactos de los conjuntos como la fecha, el precio y la disposición de los lienzos.

De la capilla de San Luis, se ha de decir que la cúpula también la pintó Vergara, según nos informa Ponz y Llorente<sup>10</sup>, y del que hemos encontrado un libramiento de pago, en el archivo catedralicio, fechado en 1762 “por haber pintado la capilla del Sr. San Luis Obispo”<sup>11</sup>. Contrariamente, los lienzos que recogen tres momentos de la vida del santo, se documentan en 1796, especificando el pago de 250 pesos por cada uno de ellos<sup>12</sup>. Primero se encargó, el de *San Luis de Anjou coronando a*

9. Sobre la catedral de Valencia sigue siendo válida la obra de Sanchis Sivera, *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*. Valencia, 1909. Sobre las capillas colaterales véase el artículo de David Vilaplana Zurita “Las capillas colaterales de la catedral de Valencia: Restitución y lectura de sus programas iconográficos”, *Ars Longa*, Valencia, nº 6, 1995; pp. 115-134.

10. Ponz, Antonio: *Viaje de España*. Madrid, 1772-1794. (ed. facs. Madrid, 1972), t.IV, carta II, p.47. Llorente, Teodoro: *Valencia. Sus monumentos y Artes. Su Naturaleza e Historia*. (2 Vols.) Barcelona, 1887. (ed. facs. Valencia, 1980), p. 557.

11. Archivo de la Catedral de Valencia (A.C.V). Notals de Gargallo, fol.33. Sign.3315. Gimilio, 2003, F. 107.

12. A.C.V. Fábrica y Armari. Contes dels anys 1794-1798. Sign.1423. Gimilio, 2003, P.225, 226 y 227.

*su hermano Roberto como rey de Nápoles*, que sería el principal de la capilla, mientras que los otros dos, *San Luis de Anjou lavándole los pies a un mendigo* y *la última comunión de San Luis*, formarían parte de los altares laterales.

Desgraciadamente las pinturas definitivas se perdieron en los sucesos de la Guerra Civil, pero nos podemos hacer una idea de como eran gracias a los bocetos que de ellos se han conservado en diferentes instituciones<sup>13</sup> (fig. 4 y 5). Además, hemos tenido la suerte de localizar en fotografías antiguas dos de las pinturas originales, concretamente de los dos últimos lienzos, que nos sirven para comparar y estudiar las escasas diferencias entre el boceto y la obra final, y por tanto la concepción de *modello* que Vergara otorga a sus obras<sup>14</sup> (fig. 6 y 7). En ambos casos resulta difícil señalar las diferencias, algunas tan nimias como el grado de inclinación de la cabeza de un personaje o la incorporación de alguna figura que ayude a equilibrar la composición. En el caso del boceto de *San Luis de Anjou coronando a su hermano Roberto como rey de Nápoles*, aunque no tengamos constancia de la obra definitiva, podemos deducir igualmente, que no habría tantas diferencias entre uno y otro.

En los altares laterales de la capilla de San Vicente Mártir de la catedral valenciana se quiso recoger las antiguas advocaciones medievales de San Martín y de San Narciso. Así, Vergara pintó en 1796, según documentación localizada<sup>15</sup>, dos escenas milagrosas de estos santos, *el Sueño de San Martín* y *el Milagro de las moscas de San Narciso* que conocemos a través de los bocetos que se conservan en la Real Sociedad Económica Aragonesa de Zaragoza, y que nos permiten saber como eran las pinturas, ya que como hemos visto en el caso precedente el tratamiento que otorga Vergara a los bocetos es el de una obra terminada, manteniendo la composición y detalles, y con un tratamiento del colorido que hace suponer que fuese el mismo que en la obra final.

Respecto al primero, *el Sueño de San Martín*<sup>16</sup> (fig. 8), recoge un trasunto habitual de la hagiografía donde el santo-soldado recién incorporado a la milicia soco-

13. *La última comunión de San Luis y San Luis lavando los pies a un mendigo* se localizan en la Real Academia de San Fernando (nº inv. 26 y 28 respectivamente), fruto de la donación de Vicente M.<sup>a</sup> Vergara a dicha institución en 1840 en agradecimiento por ser nombrado académico de honor y para mantener la memoria de su padre. Archivo de la Real Academia de San Fernando (A.R.A.S.F.), legajo Donaciones (1831-1862). Gimilio, 2003, P. 222 y P. 223. *San Luis coronando a su hermano Roberto* se encuentra en la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, dentro de la donación que realizó su hijo a la Academia aragonesa en 1828. Archivo de la Real Academia de San Luis (A.R.A.S.L.), libro de Actas, fol. 135. Gimilio, 2003, P. 224.

14. Agradezco a la Doctora Espinós Díaz por haberme facilitado este material en el transcurso de la redacción de la tesis.

15. A.C.V. Fàbrica y Armari. *Contes dels anys 1794-1798*. Sign. 1423. Gimilio, 2003, P. 231b y P. 275. La carta de pago es de 400 pesos por los dos lienzos.

16. O/L, 64 x 37,5 cm. Jordán de Urries y Bucarelli, Rafael: *Catálogo de las Pinturas, esculturas y Planos de la Academia de San Luis y Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, de Zaragoza*. Zaragoza, 1842, p. 8. Vilaplana, 1995, p. 127. Gimilio, 2003, P. 232.

rió a un mendigo aterido por la gélida nocturnidad, partiendo su capa por la mitad, quedándose él una parte y entregando la otra al pobre. Aquella misma noche se le apareció Cristo vestido con la media capa que había dado al pobre para que se arropara, como gesto de su misericordia.

El boceto reproduce con algunas variantes y de manera invertida el esquema compositivo de la obra homónima de Juan Ribalta para el convento de las Agustinas de Segorbe (Castellón), o en el modelo atribuido al mismo autor localizado en el Real Colegio de Corpus Christi de Valencia (fig. 9). Las similitudes, al margen de las coincidencias iconográficas, se evidencian en la pose de la figura de San Martín con armadura, recostado sobre uno de los brazos, y en la figura de Cristo sentado en un trono de nubes y rodeado de ángeles, con el torso descubierto y con un túnica roja que le cubre la espalda y la sostiene con la mano derecha mostrándola al espectador.

En cuanto al *Milagro de las moscas de San Narciso*<sup>17</sup>, Vergara se inspiró en una de las escenas del retablo gótico atribuido al llamado Maestro de San Narciso, al desarrollarse en un interior y con el sepulcro en diagonal con los soldados alrededor. En el lienzo se relata un milagro del santo tras su fallecimiento, cuando un ejército de franceses invadió tierras catalanas y saquearon la parroquia de San Félix, profanando la tumba de San Narciso. De la sepultura abierta salió un enjambre de moscas que picaron a soldados y habitantes provocando una peste en la zona que impidió la conquista de la ciudad. El sepulcro de San Narciso está rodeado por soldados y sayones que lo han profanado, unos lo atacan con lanzas y palos, pero otros comienzan a huir despavoridos por el ataque de las moscas. La elección de este episodio provoca una situación idónea para que surjan actitudes opuestas en los personajes que otorgan a la escena un carácter dramático de gran efectismo tan habitual en las grandes composiciones vergarianas.

La vinculación de nuestro artista con la catedral continuó en 1796, y el artista regaló nuevamente, al Cabildo el lienzo del *Llanto ante Cristo muerto*, y del que se conserva un boceto previo<sup>18</sup>. Vergara recoge la iconografía tradicional, sin apenas innovar, donde al tono declamatorio y retórico se añade a una iluminación homogénea, pese al fondo oscuro de ecos tenebristas. Algunos gestos se han acentuado o han variado, como el rostro dolorido de la Virgen, o en el caso de una de las Marías del boceto que llega a la escena con los brazos abiertos expresando su hondo penar.

Dentro del proceso creativo de la obra, Vergara realizó diferentes dibujos con esta temática, que aprovechó para recrear la escena de forma diferente, como sucede con el pequeño lienzo de la Academia de San Fernando, que puede considerarse

17. O/L, 64 x 37,5 cm. Jordán de Urriés, 1842, p. 8. Vilaplana, 1995, p. 127. Gimilio, 2003, P. 276.

18. O/L, 42,5 x 32 cm. Agapito y Revilla, 1925, p. 50, nº 17. Urrea, 1998, p. 48. Gimilio, 2003, P. 92.

como un boceto alternativo o bien dada la calidad, el *modelo* de otra obra que no se ha localizado<sup>19</sup>.

Especial significación tiene el lienzo y el boceto del *Martirio de San Erasmo* para la Seo valenciana. El 27 de marzo de 1790, el canónigo Francisco Cebrián Valda comunicó al cabildo catedralicio, la decisión de José Vergara de donar el cuadro de San Erasmo que había realizado como homenaje al santo, por haber nacido el día de su festividad, con la intención de que fuese colocado sobre la pila del agua bendita de la puerta conocida como de la Almoina<sup>20</sup>. En esta obra, el clasicismo de las estampas y el carácter dramático y teatral de la estética academicista valenciana se convierte en manos del artista en una pintura correcta compositiva y dibujísticamente que se contrapone al naturalismo y a la fuerza tradicionalmente vinculada al Barroco.

La escena relata uno de los tormentos que sufrió el santo en el que aparece representado yacente y maniatado en un potro de tortura; los sayones le han abierto el abdomen y le extraen las tripas que son enrolladas en un torno, mientras que los sacerdotes paganos le incitan a la idolatría, dirigiéndose a la divinidad con los gestos de sus manos. La escena se completa con diferentes personajes que realizan acciones según su edad y sexo, el soldado a caballo que custodia a los sumos sacerdotes, las mujeres y niños que se lamentan afligidos por el martirio, mientras que otro se lleva, oculto entre sus ropas, el báculo y la mitra del santo.

El proceso de trabajo en este lienzo se inicia con el estudio de las estampas italianas, (podemos recordar la semejanza compositiva con el martirio homónimo de Poussin); los dibujos o estudios parciales, (concretamente existe un estudio a lápiz de dos manos para los sayones que están martirizando al santo, la primera mano es la del verdugo que sostiene el cuchillo, y la segunda la que extrae las tripas para ser enrolladas en el torno<sup>21</sup>), y por último el boceto, en el que Vergara plantea la composición, el detailismo y el colorido de la obra definitiva<sup>22</sup>.

19. O/L, 80 x 58 cm. (nº inv. 105). Castro, Antonio de: *Catálogo del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, 1929, p.49. Pérez Sánchez, A.E.: *Inventario de las Pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, 1964, p. 19, nº 105. Espinós Díaz, 1984, pp. 203-204. Gimilio, 2003, P.91.

20. Espinós Díaz, Adela: "José Vergara Ximeno (1726 - 1799). Una aproximación a su vida y a su obra" en *I Congreso Internacional. Pintura Española del Siglo XVIII*. Marbella, 15 - 18 oct. 1998. Madrid, 1998; pp. 239-257, (p. 255, nota 66). Gimilio, 2003, P. 155.

21. Espinós Díaz, 1984, t. II, p.228, 668 A.E. Gimilio, 2003, D. 248.

22. El boceto forma parte de las obras donadas por Vicente M<sup>º</sup> Vergara a la Academia de San Luis de Zaragoza en 1828. Décadas más tarde, el pintor Bernardino Montañés copió esta obra que la entregó a la misma academia aragonesa, compartiendo espacio con el original vegariano. Cuando se produce la separación entre la Academia de San Luis y la Real Sociedad Económica, ambas instituciones se repartieron el grueso de la colección, quedándose cada una de ellas con una de las escenas del martirio, sin llegar a especificar el autor y con la dificultad de dirimir cual de las dos piezas es la de Vergara y cual la de Montañés dada la semejanza de medidas y de estética. Actualmente se localizan en la Real Sociedad Económica Aragones de Amigos del País y en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza (nº inv.10.073). Gimilio, 2003, P. 156 y P. 157 respectivamente.

En el caso de este lienzo, al ser un regalo del propio artista, no existía la obligación de realizar un boceto previo con destino al comitente para que diese su beneplácito, corrigiese algún error iconográfico o se hiciera a la idea de como iba a quedar la pintura, dentro de las obligaciones contractuales del siglo anterior. El boceto es, pues, una herramienta de trabajo del artista de la misma manera que los dibujos y el resto de material, en el que se perfila la composición y el colorido con sumo cuidado, y como último paso previo a la obra definitiva.

Al año siguiente, en 1791, un devoto anónimo donó al Cabildo el cuadro del *Martirio de San Vicente*<sup>23</sup> de José Vergara para que se dispusiera haciendo pareja con el de San Erasmo, anteriormente estudiado. Aunque de esta obra no se ha podido localizar ningún boceto previo, seguramente lo tendría, puesto que se han identificado los dibujos preparatorios que nos define a un artista cuidadoso en su producción artística y preocupado por el desarrollo de su arte.

### Los bocetos en la Academia de la Purísima Concepción de Valladolid.

Al margen de los bocetos vistos hasta ahora, y analizados en el apartado correspondiente, la academia vallisoletana conserva varias obras de este tipo de formato que son de gran interés puesto que nos confirman la capacidad de trabajo de este artista, y nos aportan nuevas luces sobre algunas de las obras.

Uno de ellos es el de *Santo Tomás de Villanueva adorado por canónigos, pobres y otros*<sup>24</sup>. Esta obra fue relacionada por Espinós Díaz con una serie de dibujos donde se representan a los canónigos en un interesante proceso dibujístico, desde el abocetamiento del maniquí hasta las figuras vestidas en diferentes posiciones<sup>25</sup>. Un tercer dibujo de la misma colección es un estudio de telas de la figura arrodillada de la izquierda donde con un gran detallismo se plantean los plegados<sup>26</sup>.

La misma autora relaciona este boceto con el gran lienzo de *Santo Tomás de Villanueva bendiciendo a su cabildo* de la Catedral de Valencia, ubicado actualmente en la capilla de la Santísima Trinidad. Sin embargo, ante la falta de similitud, más bien habría que vincularlo con el lienzo desaparecido que realizó Vergara, entre los años 1770 y 1780, para la Casa Profesa de la Compañía en Valencia que cita Ponz y describe Orellana "... con los canónigos vestidos de la conformidad que aora visten desde por mediados de la centuria pasada, en virtud de la concesión apostólica, y no con el traje que usaron en tiempo de Santo Thomás"<sup>27</sup>.

23. Espinós Díaz, 1998, p. 255, nota 69. Gimilio, 2003, P.394. Probablemente este lienzo fuera igualmente regalado por el propio Vergara.

24. O/P, 55 x 38 cm. Agapito y Revilla, 1925, p. 50, nº 18. Espinós Díaz, 1984, t.II, p.233. Urrea, 1998, p.50. Gimilio, 2003, P. 378.

25. Espinós Díaz, 1984, t.II, p. 233, 695 AE y 696 AE. Gimilio, 2003, D.272 y 274.

26. Espinós Díaz, 1984, t.II, p. 233, 694 AE. Gimilio, 2003, D. 273.

27. Ponz, ed. 1942, t. IV, carta III, p. 61. Orellana, ed. 1967, p. 426.

El boceto del *Rey Felipe II visita el sepulcro del beato Nicolás Factor*<sup>28</sup> (ca. 1786), es identificado en la sede vallisoletana con la visita de la reina Isabel la Católica al cuerpo incorrupto de San Pedro Regalado, sin embargo, analizando de forma exhaustiva la bibliografía, nos encontramos con que Alejandro Laborde, uno de los viajeros franceses de la época que visitaron la ciudad de Valencia, nos habla del altar de la capilla de Beato Nicolás Factor del convento de Jesús, donde había un cuadro de Vergara que representaba el instante en que el rey Felipe II hizo abrir su sepulcro<sup>29</sup> (fig. 10). Curiosamente este dato no es recogido por ningún otro cronista de la ciudad, pero se podría decir con casi toda seguridad que este boceto sirvió de modelo como lienzo bocaporte de dicha capilla. La datación es aproximada, ya que fue en 1786 cuando el beato Nicolás Factor fue beatificado por el Papa Pío VI, lo cual hace pensar que se pintó este lienzo para conmemorar esta fecha.

La escena es bastante sencilla, dentro de la producción de Vergara, respondiendo a su estética tradicional de composición y a la tipología de los personajes. El sepulcro dispuesto en horizontal está rodeado por personas de diferente estrato social, caballeros, frailes, mendigos, y los reyes que flanqueando el túmulo funerario se aproximan al cuerpo del beato. La escena se cierra en la profundidad con unas columnas que se interrumpen por la Gloria celestial repleta de ángeles.

Otro ejemplo en el que la bibliografía histórica ha ayudado a la identificación y datación es el boceto del *Martirio de San Andrés*<sup>30</sup> de la Real Sociedad Económica Aragonesa, y que se puede relacionar, tal y como propone Vilaplana<sup>31</sup>, con el lienzo que cubría la imagen del titular del retablo mayor de la antigua iglesia parroquial de San Andrés de Valencia, según menciona Ponz<sup>32</sup>. El hecho de que Vergara traslade rigurosamente el boceto al lienzo definitivo nos permite intuir la calidad de la pintura, con una composición moderna y grandiosa, en la que el santo aparece semidesnudo con una anatomía proporcionada, de corte clasicista, apoyado sobre la cruz del martirio, rodeado de los sayones que lo están maniatando, y unos pequeños ángeles que portan los símbolos del martirio.

Otro boceto es el de *San Juan de Ribera adorando el Santísimo Sacramento*<sup>33</sup>. De este personaje histórico de la Valencia trentina se tiene una gran cantidad de estampas, en las que el santo aparece entre ángeles y nubes ante un altar donde se

28. O/P, 780 x 430 mm. Agapito y Revilla, 1925, pp.49-50, nº 7. Urrea, 1998, p.49. Gimilio, 2003, P. 280.

29. Laborde, Alejandro: *Itinerario descriptivo de España*. Valencia, 1826. (ed. facs.1980), p. 100.

30. O/P/T, 600,5 x 300,5 mm. Jordán de Urriés, 1842, p. 8. Gimilio, 2003, P. 142.

31. Vilaplana Zurita, David: "Pinturas de José Vergara en la antigua iglesia de San Andrés de Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1994; pp. 76-80.

32. Ponz, ed. 1972, t. IV, carta VI, pp. 143 y 286. Este autor cita la colocación de este lienzo recién pintado en el apéndice de su obra, esto nos ayuda a fechar la obra hacia 1779, año en el que se publica la obra del erudito valenciano.

33. O/L, 69 x 32,5 cm. Agapito y Revilla, 1925, p.50, nº12. Urrea, 1998, p. 48. Gimilio, 2003, P. 216.

encuentra la Sagrada Forma convirtiéndose en la iconografía clásica de San Juan de Ribera. Grabados como el de H. Vinient (1696) o el de B. Thiboust (1759) fueron utilizados, seguramente, por Vergara para realizar su composición, aún así, el pintor concede a su obra una originalidad al sustituir el habitual altar donde se encuentra el ostensorio por unos ángeles que lo portan entre nubes, mientras que un grupo de personajes asisten al suceso milagroso. Dentro del proceso de trabajo, Vergara realizó varios dibujos a pluma que recogen la composición anterior de forma invertida<sup>34</sup>.

En la obra *Cristo apareciéndose a San Vicente Ferrer*<sup>35</sup> se ha destacar la variación de técnica y soporte, al trabajar con un pintura al óleo más líquida, que le permite un trazo más acuoso, más libre y por tanto menos definido. El dibujo preparatorio de este boceto fue señalado por la doctora Espinós Díaz<sup>36</sup>. En él, las similitudes se aprecian sobre todo en la temática, y en los ángeles que portan la calavera y el texto alusivo al santo valenciano. No obstante, existe un pequeño lienzo en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza con este mismo título, en muy mal estado de conservación, que representa esta misma escena y que se corresponde de forma más fiel con el dibujo, en el agrupamiento de las figuras de Cristo, San Vicente en el lecho y los santos Francisco y Domingo que le amparan<sup>37</sup>. Ambas obras se encuadran dentro del mundo del boceto, pero mientras que el de la academia vallisoletana posee una técnica fluida que lo vincula de forma más clara con los estudios preparatorios, el del museo aragonés responde al estadio superior del boceto, en el que el grupo principal está perfectamente perfilado, y donde tan sólo los personajes secundarios se mantienen levemente abocetados.

En el lienzo de *La oración en el Huerto* de la capilla del Santo Sepulcro de la iglesia de la Sangre de Castellón (1769) se constata de forma evidente el proceso creativo y característico de Vergara: la estampa inspiradora, el dibujo previo, el boceto y la obra final.

Sin duda que la idea original de la *Oración en el Huerto* le viene dada por el tema homónimo de Cornelis Cort, aunque tampoco dejaría de lado el tema grabado en 1718 por Palomino, su gran maestro. Con una serie de variantes y desde esta composición, Vergara hace un dibujo con Jesús arrodillado, con las manos levantadas como bienvenida al ángel anunciador del destino, que porta la cruz y el cáliz de la Pasión, mientras que al fondo los apóstoles duermen plácidamente<sup>38</sup>. En el boceto, el artista ha trasladado fielmente el dibujo con la misma similitud en los

34. Espinós Díaz, 1984, t.II, pp.211-212, 590 AE y 591 AE. Gimilio, 2003, D.158 y D. 159.

35. O/L/P, 598 x 393 mm. Agapito y Revilla, 1925, p.50, nº 8. Espinós Díaz, 1984, t.II, p. 217. Gimilio, 2003, P. 391.

36. Espinós Díaz, 1984, t.II, p.217, 613 AE. Gimilio, 2003, D. 186.

37. O/L, 43 x 59,5 cm. (nº inv. 10243). Jordán de Urriés, 1842, p.8. *Catálogo del Museo de Bellas Artes de Zaragoza. Catálogo de la Sección pictórica*. Zaragoza, 1928. Gimilio, 2003, P. 390.

38. Espinós Díaz, 1984, t.II, pp.184-185, 486 AE. Gimilio, 2003, D. 5.

plegados, gestos, y otros detalles<sup>39</sup>, un proceso que continuará de manera fidedigna hasta la pintura final.

Por la factura del dibujo de *la Presentación de Jesucristo muerto al Padre Eterno*<sup>40</sup> se ha de considerar como un primer boceto, puesto que los rostros apenas están detallados (sobre todo los de los ángeles) y el volumen y perfilado de las figuras está apuntado levemente. La dificultad de establecer un vínculo con una obra definitiva ha hecho pasar de manera inadvertida este boceto, aún así, el interés del artista por esta temática fue manifiesto, ya que en el corpus de dibujos existen al menos cuatro apuntes similares. Algo semejante sucede con otro boceto *La Trinidad con el Hijo muerto*<sup>41</sup>, una composición sencilla de fondo neutro en el que se oponen por colorido el cuerpo verdi-amarillento de Cristo, la sonrosada piel de Dios Padre con la túnica rojiza y el blanco de la paloma del Espíritu Santo.

### Otros bocetos.

Hemos visto como Vergara utiliza los bocetos como una herramienta más de trabajo, sin embargo, en el caso del lienzo para la capilla del Bautismo de la Catedral de Palma con el tema del *Bautismo de Clodoveo, rey de los fracos, por San Remigio* se ofrece ciertas matizaciones que convienen resaltar.

El encargo de la decoración de esta capilla bautismal, fechado hacia 1792, se hace a la triada de pintores valencianos que tantas veces habían colaborado en proyectos de envergadura: Luis Antonio Planes, José Camarón Bonanat y José Vergara. La temática obviamente tenía que estar vinculada al primero de los sacramentos, así, está el *Bautismo de Cristo* de Planes, ubicado al frente de la capilla, mientras que a ambos lados se encuentran el *Bautismo del centurión Cornelio* de Camarón y la obra que nos ocupa.

Vergara recoge la historia de la *Leyenda Dorada*, en la que se cuenta como Clodoveo, rey de los fracos, todavía pagano pese a los intentos por convertirlo de su mujer, prometió que si vencía al poderoso ejército de germanos que acechaban el reino, no dudaría en convertirse. Al obtener la victoria, acudió a San Remigio para que lo bautizara. En concreto, recoge el momento del bautismo de Clodoveo, rodeado de su esposa y corte con toda suerte de detalles, y de una sencilla arquitectura de arcadas y pilastras.

En la Academia de San Fernando se encuentra una pequeña obra de Vergara, recogida en los catálogos como *bautizo de un santo por un apóstol*<sup>42</sup>, que es el bo-

39. O/L, 64 x 44 cm. Agapito y Revilla, 1925, p.49, nº 6. Urrea, 1998, p.47. Gimilio, 2003, P. 79.

40. O/P, 41 x 30 cm. Agapito y Revilla, 1925, p.50, nº 16. Urrea, 1998, p.49. Gimilio, 2003, P. 94.

41. O/L, 77 x 62 cm. Jordán de Urriés, 1842, p.7. Gimilio, 2003, P. 93.

42. O/L, 60 x 33 cm. (nº inv. 27). De Castro, 1929, p.29. Pérez Sánchez, 1964, p.13, nº27. Gimilio, 2003, P. 308.

ceto para el lienzo de la catedral mallorquina. Esta obra permaneció en manos del artista y de su hijo Vicente M<sup>a</sup> Vergara hasta que éste decidió remitirlo a la academia madrileña, por tanto el hecho de que Vergara se quedara este boceto, y no fuese mandado a Palma de Mallorca para su examen y aprobación, indica a todas luces que el artista lo realizó como paso previo a la obra definitiva, considerándolo como una pieza más en el complejo proceso creativo.

Las similitudes son visibles no sólo en la composición y en las figuras, sino en el colorido y en la iluminación del conjunto. Los colores son suaves, tan sólo aparecen puntualmente rojos intensos o azules que sirven para llamar la atención del espectador y crear una variación cromática. Existe una graduación en la aplicación de los colores poniendo los más oscuros en primer término para ir disminuyendo de intensidad con el fin de crear una ambientación y una profundidad, al mismo tiempo, Vergara otorga a sus pinturas una luz homogénea que afecta al colorido y que evita la formación de zonas oscuras de reminiscencias barroquizantes.

Recientemente, en el mercado del arte se ha subastado una obra idéntica, atribuida a nuestro autor, con el título *Apóstol bautizando* que responde a la misma iconografía, y perteneciente a la antigua colección del Conde de Muguiro de Madrid<sup>43</sup>. Las medidas similares a la obra de San Fernando, el hecho de que la composición se cierre en un arco de medio punto, como casi todos los bocetos vergarianos estudiados, además de las formas características de Vergara, puede hacernos pensar que el artista realizó un segundo *modello* posiblemente con destino al comitente, si bien no se ha localizado ningún testimonio de esta entrega en la documentación del Archivo de la Catedral de Palma de Mallorca.

Conocidas tan sólo por unas fotografías del Institut Amatller de Barcelona, podemos estudiar la referencia de una obra y su boceto que representa *La Aparición de Jesucristo con la Virgen y San José a Santa Teresa de Jesús*<sup>44</sup>, donde se observan la características hasta ahora señaladas. En ambas las similitudes son más que evidentes, apenas existen pequeños cambios que modifiquen levemente la composición (introducción o eliminación de grupos de ángeles). Las diferencias estriban en el dibujo o más bien en el perfilado y acabado de la composición, mientras que en el boceto apenas existe el dibujo y los colores se yuxtaponen, en el caso de la obra definitiva, el contorno de las figuras está perfectamente delimitado.

El pequeño boceto *Caín y Abel*<sup>45</sup> representa uno de los primeros capítulos del Génesis, una temática poco usual en la pintura valenciana, al que se añade el des-

43. O/L, 66 x 34,5 cm. Arxiu fotogràfic Institut Amatller de Barcelona (nº reg. 33265). Gimilio, 2003, P.309. Posiblemente esta obra sea la misma que salió a la venta en una casa de subastas en 1996. Sotheby's Madrid. *Pintura Antigua y de los siglos XIX y XX*. Jueves, 23 de abril de 1996, lote 3.

44. El boceto procede de la colección Viñas de Barcelona (nº reg. C-94024 y C-98888). El lienzo definitivo está adscrito a una colección particular de Madrid (nº reg. GA-20612).

45. O/L, 42 x 34 cm. (nº inv. 1080). Garín Llombart, Felipe Vte.: "Pintores valencianos en el Museo de Bellas Artes. José Vergara", *Las Provincias*, Valencia, 9 de octubre de 1969; p. 12. Gimilio, 2003, P. 4.

nudo de las figuras, otorgando al tema sagrado un valor de escena mitológica en lo que respecta al tratamiento de la anatomía. En relación con esta idea, hay que decir que en la colección de este mismo museo se encuentra un lienzo con el título de la *Expulsión de Adán y Eva del Paraíso* en la que aparecen los primeros padres avergonzados y suplicantes ante la ira del Señor y de su fiel arcángel, y que seguramente formaría pareja con el lienzo definitivo del boceto anterior.

El ámbito retratístico de José Vergara, apuntado por Ceán y apenas tratado por los historiadores, salvo en lo que acontece en sus autorretratos o en el retrato de su hermano Ignacio, fue otro de los campos donde el artista utilizó el boceto como una fase más en el proceso de creación y como una manera de acercarse al retratado<sup>46</sup>.

Los tratadistas y teóricos españoles dedicaron comentarios al retrato, aconsejando sobre la disposición, el colorido y la semejanza, pero también sobre el proceso técnico. Palomino comenta que una vez cogido el aire al retratado se le hará sentar y así se comenzará el bosquejo, "... asegurando, lo primero, los contornos, y simetría del todo, y partes; y después ir metiendo de color con paciencia, y gran atención a el natural, sin cansarle entonces mucho, ni definir demasiado"<sup>47</sup>. Preciado de la Vega añade que los retratos se pueden hacer a pedazos, "dibujándolos con atención para colocar las partes y formas en sus sitios"<sup>48</sup>. Sin duda que los términos bosquejo y pedazo se refieren a estudio o boceto, algo a lo que Vergara estaba acostumbrado, y que cobraba carta de identidad con los consejos de los teóricos.

Tan sólo hemos localizado dos bocetos que sirvieron como apuntamientos para sendos retratos. El primero es el *retrato del obispo Climent*<sup>49</sup> (fig.11) catalogado como "retrato de un canónigo" no es más que el rostro abocetado que sirvió para la realización del retrato del paraninfo de la Universidad de Valencia (fig.12), y posiblemente también para el del Colegio de Huérfanos de San Vicente Ferrer de Castellón, actualmente localizado en el Ayuntamiento de aquella ciudad.

El otro boceto-retrato es el de *Ignacio Vergara*<sup>50</sup> (fig.13 y 14), localizado en el archivo fotográfico del Institut Amatller de Barcelona. La identificación con la factura de Vergara es evidente, y la vinculación con el retrato de Ignacio del Museo de Bellas Artes que realizó su hermano está fuera de dudas.

En ambos casos la concepción del boceto es diferente a la que hemos visto para los lienzos de carácter religioso, puesto que es más detallista y fiel a lo que se está

46 Sobre este tema se puede consultar el capítulo correspondiente de la tesis doctoral mencionada o el artículo publicado este mismo año en la revista del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Valencia.

47. Palomino de Castro y Velasco, Antonio: *El Museo pictórico y escala óptica*. Madrid, 1715-1724. (ed. facs. Madrid, 1947), p. 531.

48. Preciado de la Vega, Francisco, *Arcadia Pictórica en sueño, alegoría o poema prosaico sobre la teórica y práctica de la escritura*. Madrid, 1789, Aula II, pp. 219-238.

49. O/L, 44 x 36 cm. Agapito y Revilla, 1925, p.50, n° 15. Urrea, 1998, p.47. Gimilio, 2003, P. 429.

50. O/L?, (nº reg. anónimos s. XVIII).

observando directamente, y en ellos se ha de captar no sólo el espíritu del retratado sino también las características fisonómicas.

Al margen de los bocetos preliminares analizados hasta ahora existen estudios de carácter privado del artista donde investiga las calidades matéricas y escapa del encorsetamiento académico. Ceán menciona este tipo de inquietudes en la personalidad y en la producción de Vergara “entre la multitud de obras que pintó al óleo, al fresco y al temple, se distinguen las que pintó al óleo para su casa con toda la libertad, sin la sujeción que suelen dar los que las encargan, y con el estudio de apurar las máximas más recomendables del arte y de observar sus efectos”<sup>51</sup>. Entre estas obras podemos citar dos del museo valenciano documentadas desde antiguo. Son dos *cabezas de estudio* regaladas por Vicente M<sup>a</sup> Vergara a la Academia de San Carlos, donde el color, la ausencia de dibujo y la textura de la pincelada la distancian del resto de sus obras al compararlas con otros estudios similares<sup>52-53</sup>.

Estas cabezas se utilizaron como bocetos parciales para dos lienzos. La primera parece ser el estudio para el personaje de la izquierda que mira al espectador en el lienzo de *San Luis de Anjou lavándole los pies a un mendigo* que José Vergara pinta para la catedral de Valencia; mientras que la segunda se ha de relacionar con la figura del mendigo que aparece en el lienzo del *Beato Nicolás Factor* de la capilla de la Universidad de Valencia.

En el ámbito de estos estudios podemos citar otros ejemplos como una serie de cabezas localizadas en la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País: *un anacoreta*<sup>54</sup>, *una cabeza de anciano*<sup>55</sup> y un *Santiago Apóstol*<sup>56</sup>, que responden al tipo de bocetos o estudios parciales mencionados anteriormente. Mientras que, los dos primeros responden a un acabado más perfilado y detallista a modo de película con una técnica menos densa, la figura del Santiago está más empastada donde la pincelada de color en las carnaciones otorga el volumen a la figura, escapando del dibujo academicista, y que se observa también en los cabellos de las barbas de una amplia gama de grises y blancos.

Vinculado a las cabezas de la institución aragonesa y del museo valenciano existe un lienzo de pequeñas dimensiones de la Real Academia de San Fernando,

51. Ceán, ed. 1965, t. V, p. 193.

52. O/L, 45 x 33 cm. (nº inv. 1083). *Inventario General de las Pinturas, Flores pintadas y dibujadas, modelos y vaciados, dibujos de todas clases, y Diseños de Arquitectura ... que posee esta Real Academia de San Carlos hecho en el año de 1797* (manuscrito), nº 126. Arnaiz, José Manuel: “Cabeza de estudio”, en *Los Pintores de la Ilustración*. Madrid, Centro Cultural del Conde-Duque, 1988. Madrid, 1988; pp. 176-177, nº 21. Gimilio, 2003, P. 447.

53. O/L, 49 x 36 cm. (nº inv. 1085). *Inventario*, 1797-1834, nº 125. Gimilio, 2003, P. 446.

54. O/L, 52,5 x 35 cm. Jordán de Urriés, 1842, p.8. Gimilio, 2003, P. 444.

55. O/L, 47,5 x 35,5 cm. Jordán de Urriés, 1842, p.8. Gimilio, 2003, P. 445.

56. O/T, 51,5 x 45 cm. Jordán de Urriés, 1842, p.7. En la Academia de San Jordi de Barcelona existe un lienzo inédito de la misma temática que se ha de atribuir a nuestro artista (64 x 53 cm. nº inv.147).

conocido como “*Job y sus amigos*”<sup>57</sup> y que nada tiene que ver con este asunto bíblico. Son tres cabezas de estudio, que no están relacionadas entre sí, donde la técnica pictórica es más suelta y libre que en otros bocetos destinados a los lienzos de altar. Además se ha podido identificar la cabeza del medio con la del personaje que se vislumbra en el lienzo de la *Virgen de la Merced* del Museo de Bellas Artes de Valencia y depositado en el Monasterio de Nuestra Señora del Puig.

Con este tipo de obras podemos estudiar a un Vergara variado con una pincelada suelta y un dominio del color que escapa del carácter mórbido y académico de las pinturas de altar tradicionales en Vergara, unos bocetos que nos ofrecen una nueva visión de este artista, tradicionalmente considerado como un pintor rápido, poco preciso, y repetitivo, pero que sin embargo, observando detenidamente el conjunto de su obra, nos encontramos con un artista minucioso, constatable en la gran cantidad y calidad de dibujos preparatorios y de bocetos que de él se conservan, un tipo de obras básicas en el proceso creativo del objeto artístico.

Aunque estas piezas no son una invención de esta época, es ahora cuando cobra una novedosa entidad, puesto que los artistas no sólo los utilizan como herramientas de trabajo, sino que les sirven para experimentar en una incipiente libertad técnica tan solo manifestable en estos ejemplos privados. La factura de la pincelada libre y suelta alejada de la película pictórica fina y uniforme de las normas academicistas se experimenta en estos momentos, no tanto como una obra final o definitiva, sino como una huida de las reglas que ellos mismos propugnaban y defendían, anunciando, en definitiva, una nueva época.

DAVID GIMILIO SANZ

57. O/L, 51 x 64 cm. (nº inv. 138). Pérez Sánchez, 1964, p.22, nº 138. Gimilio, 2003, P. 448.



Fig.1. Dibujo para la pechina de la Seo de Xàtiva.



Fig.2. Boceto para la pechina de la Seo de Xàtiva.



Fig.3. Grabado sobre composición de Carlo Maratti.



Fig.4. Boceto de la Última comunión de San Luis.



Fig. 5. Boceto de San Luis lavando los pies a un mendigo.



Fig. 6. La última Comunión de San Luis. Catedral de Valencia.  
Pintura definitiva. Desaparecida.

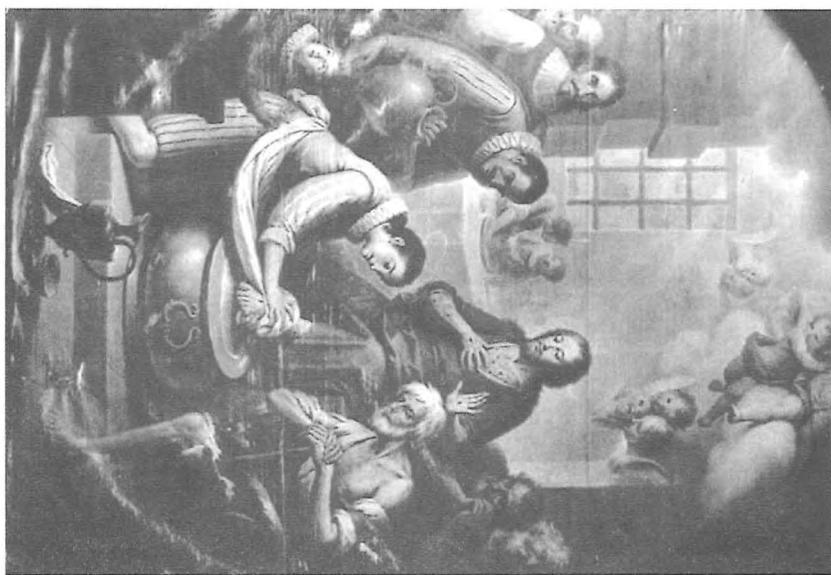


Fig. 7 San Luis lavando los pies a un mendigo. Catedral de Valencia.  
Pintura definitiva. Desaparecido.



Fig. 8. Boceto del Sueño de San Martín



Fig.9. Sueño de San Martín de Juan Ribalta.  
Colegio de Corpus Christi de Valencia.



Fig.10. Boceto del rey Felipe II visita el sepulcro del beato Nicolás Factor.

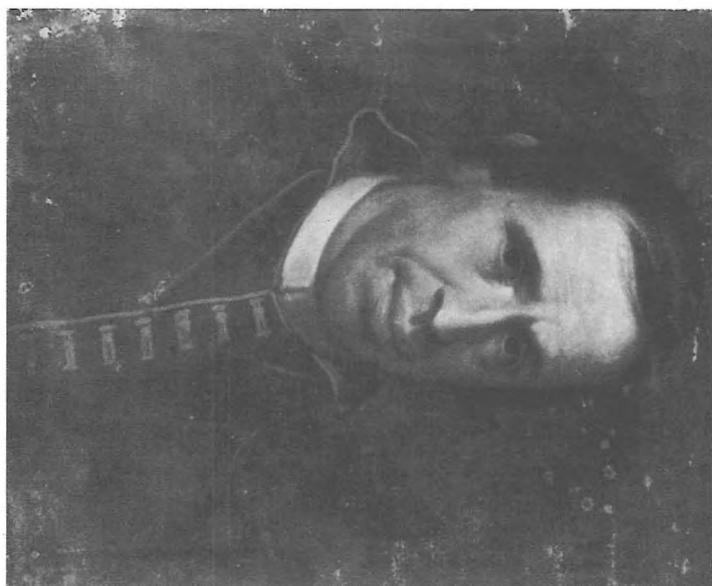


Fig.11 y 12. Boceto y pintura definitiva del retrato del Obispo José Climent.

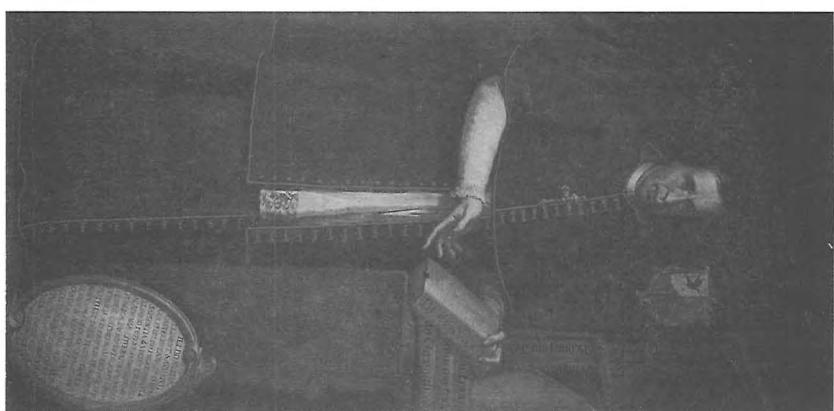


Fig.11 y 12. Boceto y pintura definitiva del retrato del Obispo José Climent.



Fig.13 y 14. Boceto y pintura definitiva del retrato de Ignacio Vergara.

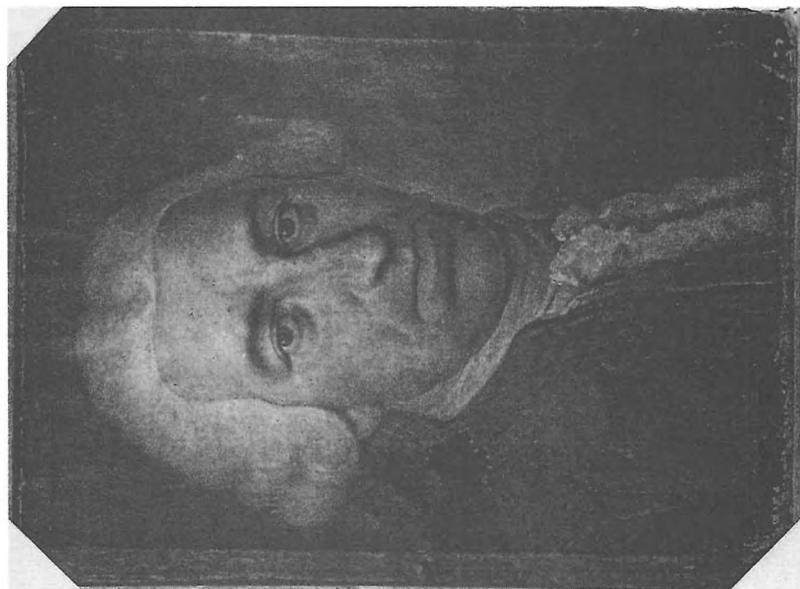
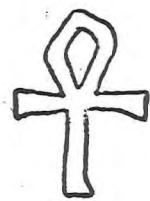


Fig.13 y 14. Boceto y pintura definitiva del retrato de Ignacio Vergara.





# BOLETIN

DE LA

SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CULTURA

Tomo LXXIX • Enero-Junio 2003 • Cuad. I-II

## La fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y los conflictos surgidos entre los escultores y los carpinteros

*A la memoria de mi padre, Joaquín Buchón Micó*

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia fue fundada oficialmente por Real Pragmática del 14 de febrero de 1768. El camino que llevó a ese fin había sido largo y con no pocos escollos. En 1761 fracasó la experiencia de la Academia de Santa Bárbara, cuyo origen estuvo tan ligado a los hermanos José e Ignacio Vergara. A pesar de que la extinta institución había buscado la subvención estatal, ésta no llegó, y desde 1758, al dejar la intendencia de la ciudad de Valencia Pedro Rebollar de la Concha, las cargas económicas de la Academia recayeron exclusivamente en el arzobispo Andrés Mayoral, quien, a su vez, tuvo que rescindir su ayuda a la institución artística, en la que se había volcado desde el primer momento, ante la necesidad de atender a otras urgencias debidas a las calamidades públicas que sufrió la ciudad<sup>1</sup>.

Fracasado aquel intento por crear una academia oficial de artes en Valencia, los pasos para fundar un nuevo establecimiento con ese carácter se comenzaron a dar pronto por un grupo de artistas, en su mayoría antiguos miembros de la Academia de Santa Bárbara, que solicitaron la concesión del grado de académico de mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Se trataba de los escultores Ignacio Vergara y Luis Domingo, los pintores Cristóbal Valero, José

1. BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín: *Arquitectura y Academicismo en el siglo XVIII valenciano*. Valencia, Alfonso el Magnánimo, 1987, pp. 19-81, lleva a cabo la más profunda valoración de lo que significó la Academia de Santa Bárbara. Sobre esta institución también tratamos en BUCHÓN CUEVAS, Ana Mª: *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia*. Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2003, pp. 267-275.

Vergara y José Camarón, y el grabador Manuel Monfort. Todos ellos enviaron a la academia madrileña una obra acreditativa de su arte, y todos consiguieron el nombramiento al que aspiraban. Gracias a él, del mismo modo que el resto de los académicos de mérito de San Fernando, lograban el privilegio de nobleza personal, equiparándose a la categoría de hidalgos de sangre. Asimismo, los académicos que residían fuera de la Corte adquirían el derecho de ejercer libremente su profesión sin que por ningún juez o tribunal pudieran ser obligados a incorporarse a gremio alguno, cosa que, por otro lado, les estaba prohibida si no querían perder su grado de académico.

Un hecho muy a tener en cuenta en esos momentos en que se estaban dando los primeros pasos para la reapertura de una nueva academia oficial de artes en Valencia, es la presencia en la ciudad del escultor Giovan Domenico Olivieri (1708-1762), primer escultor del Rey y Director General de la Academia de San Fernando. Intentando mejorar de la enfermedad que padecía, había llegado a la capital en junio de 1761, y permaneció aquí hasta diciembre del mismo año, en que volvió a Madrid. Como ha indicado M<sup>a</sup> Luisa Tárraga, su estancia en Valencia coincide con el inicio de los escritos para la reapertura de la academia, dándose la coincidencia – como también hace ver esta autora – de que estos primeros textos estaban firmados por algunas personalidades con las que tuvo algún grado de relación el escultor carrarés, tales como Manuel de Sada y Antillón, Capitán General de Valencia en esos momentos, y el marqués de Avilés, entonces Presidente de la Ciudad, Corregidor e Intendente del Ejército del Reino de Valencia. Tárraga insiste también en la relación de Olivieri con el grabador Manuel Monfort y con los Vergara<sup>2</sup>.

Hijo del impresor Benito Monfort (1716-1785), Manuel Monfort y Asensi (1736-1806) intervino decisivamente en la formación de la Academia de San Carlos, de la que fue director de grabado, gestionando en Madrid su reconocimiento por parte del Rey. Nombrado académico de mérito de San Fernando, colaboró en importantes obras editadas en aquella capital. Después de regresar por poco tiempo a Valencia, se instaló definitivamente en la Corte, donde ejerció una labor de protección y orientación hacia los valencianos que allí acudían, tanto de manera oficial, pensionados por la Academia o el Ayuntamiento, como por sus propios medios.

El primer contacto de Olivieri con la familia Vergara se produciría con Francisco Vergara Bartual, quien llegó a la Corte aproximadamente a principios de 1742. Allí entraría como discípulo en la academia privada del carrarés, quien lo apoyó en su examen para ser admitido en el taller real y contó con él para que le ayudara en la restauración de los modelos procedentes del Palacio<sup>3</sup>. Si como dice Orellana,

2. TÁRRAGA BALDÓ, M<sup>a</sup> Luisa: *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*. I, *Biografía*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992, pp. 179-182.

3. TÁRRAGA BALDÓ, M<sup>a</sup> Luisa: "Examen de Francisco Vergara Bartual para escultor del taller real", *Archivo Español de Arte*, 1989, nº 245, 1989, pp. 84-87.

Olivieri estuvo en Valencia por el año 1755<sup>4</sup>, ya entonces pudo relacionarse con Ignacio y José Vergara, en unos momentos en que estaba en pleno funcionamiento la Academia de Santa Bárbara<sup>5</sup>. Olivieri debió congeniar bien con ambos hermanos; al menos, como ellos, mostraría grandes desvelos por fomentar la enseñanza artística. Con dinero propio mantuvo una academia privada y no escatimó esfuerzos hasta ver establecida una academia oficial, que, después de una fase en la que estuvo configurada como Junta Preparatoria que se inició en 1744, culminó con la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1752<sup>6</sup>. Buena prueba del trato personal entre Olivieri y los Vergara, en concreto con Ignacio, es la existencia entre las pertenencias de éste de un relieve de alabastro, con una Virgen de mano de Olivieri<sup>7</sup>, que probablemente él mismo le entregaría durante su estancia en la ciudad. Por otro lado, Orellana señala cómo Olivieri mostró interés por algunas obras de artistas valencianos, entre ellas dos de Ignacio Vergara: la portada del palacio del marqués de Dos Aguas y el relieve de los Ángeles adorando el anagrama de María de la portada principal de la catedral de Valencia, cuyo modelo fue la obra con la que Vergara consiguió el nombramiento de académico de mérito de San Fernando. ¿Es posible que Olivieri, residente en Valencia en esos momentos, influyera en este escultor para elegir precisamente esa pieza como buena muestra de su arte? Es una pregunta que dejamos planteada. De lo que no hay duda es de que la obra era del agrado del italiano, pues las actas de la Academia de San Carlos publicadas en 1781 al referirse al relieve de la catedral señalan: *apreció tanto su modelo don Juan Domingo Olivieri (...) que hizo toda instancia por llevárselo como lo ejecutó*<sup>8</sup>. Vergara solía hacer dos o más diseños de barro para cada obra, pero ¿podría tratarse ésta de la misma pieza presentada a la Academia de San Fernando para conseguir el nombramiento? Hay que pensar que Olivieri regresó a Madrid en diciembre de 1761, y que esta obra, todavía en Valencia en agosto de ese año, junto con las del resto de artistas valencianos que aspiraban al título, fue presentada por Ma-

4. ORELLANA Y MOCHOLÍ, Marcos Antonio de: *Biografía Pictórica Valentina*. Valencia, Xavier de Salas (Mss. ca. 1800), edic. 1967, p. 555.

5. TÁRRAGA BALDÓ, M<sup>a</sup> Luisa: op. cit., 1992, p. 180, sugiere que el escultor italiano pudo orientar y guiar a los promotores de la Academia de Santa Bárbara, e incluso desde su posición en la Academia de San Fernando, pudo facilitarles los trámites para su puesta en marcha. No obstante, la relación entre la Academia de Santa Bárbara y la de San Fernando, recalada por GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe M<sup>a</sup>: *La Academia valenciana de Bellas Artes*. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1945, p. 47, es matizada por BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín: op. cit., 1987, pp. 32-33. Este último autor sostiene que la Academia de Santa Bárbara consideraba a la academia madrileña como un ejemplo en ciertos aspectos, pero no como una institución con la que quisiera uniformarse.

6. Véase TÁRRAGA BALDÓ, M<sup>a</sup> Luisa: op. cit., 1992, pp. 153-187.

7. BUCHÓN CUEVAS, Ana M<sup>a</sup>: *Ignacio Vergara. Escultor barroco y académico valenciano*. Universidad de Valencia. Tesis de licenciatura, 1986, p. 275.

8. *Continuación de la Noticia histórica de las Nobles Artes, establecida en Valencia con el título de San Carlos, y relación de los premios que distribuyó en las juntas públicas de 6 de noviembre de 1776 y 26 del mismo mes de 1780*. Valencia, 1781, p. 24.

nuel Monfort y examinada en la junta ordinaria de la Academia de San Fernando celebrada el 3 de enero de 1762. Olivieri murió el 15 de marzo de 1762, por lo que *los buenos oficios que practicó para el establecimiento de esta Academia* (de San Carlos de Valencia)<sup>9</sup>, tuvo que llevarlos a efecto antes de esa fecha, y puede ser que se concretaran, entre otras intervenciones, en que animara a la petición de los títulos de la academia madrileña. En cualquier caso, lo que parece claro es que su figura fue importante para promover el establecimiento de una academia en Valencia, al igual que en otros puntos de España<sup>10</sup>.

En marzo de 1762, una vez que hubieron conseguido el nombramiento de académico de mérito de San Fernando los artistas que iban a ser profesores de las secciones de pintura, escultura, arquitectura y grabado de la futura academia, el Ayuntamiento de Valencia dirigió al Rey, a través de la institución madrileña, la solicitud oficial para su creación. Esta primera petición fue rechazada, así como otra de 1764, ambas por problemas de dotación. Éstos se disiparon cuando el intendente de Valencia, Andrés Gómez de la Vega, propuso extraer los treinta mil reales de dotación, que son los que el Ayuntamiento de Valencia consideraba se debían destinar a la Academia, del exceso producido por el impuesto municipal llamado de *Partidos y Puertas*. Esta fórmula pareció adecuada y se aprobó el 25 de enero de 1765.

Solucionado el problema económico, por Real Orden de enero de 1765 se creó una Junta Preparatoria con el fin principal de elaborar unos estatutos para el gobierno de la futura academia, los cuales tendrían que ser examinados por la academia madrileña. Como presidente de la Junta fue nombrado Andrés Gómez de la Vega y como consiliarios el marqués de Jura Real y Francisco Navarro, ambos regidores del Ayuntamiento y antiguos comisarios suyos en la Academia de Santa Bárbara. Fue nombrado secretario Tomás Bayarri, que había desempeñado el mismo cargo en los últimos años de la desaparecida academia valenciana.

La primera reunión de la Junta Preparatoria se celebró el 11 de marzo de 1765. En esta sesión se nombraron los directores de las distintas secciones artísticas, eligiendo a los académicos de mérito de San Fernando valencianos nombrados en 1762; esto es, a Cristóbal Valero y José Vergara para la pintura, a Ignacio Vergara (pri-

9. Este comentario acompaña al retrato de Olivieri recogido en el asiento número 53 del *Inventario General de las Pinturas Flores pintadas y dibujadas. Modelos y vaciados, Dibujos de todas clases, y Diseños de Arquitectura que posee esta RI Academia de San Carlos Hecho en el año de 1797 Por el Secretario de la misma y algunos de sus más celosos Directores*, en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia (=ARASCV).

10. Las actas de la Academia de San Fernando indican que Olivieri *no conforme con haber sido el móvil del establecimiento de esta Academia, promovió cuanto pudo el de otras en Barcelona y el de otra en Valencia; en fin hasta su última hora trabajó por la extensión y estimación de las Artes en el Reyno*. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Resumen de Actas, acta del 28 de agosto de 1762. Citado por TÁRRAGA BALDÓ, M.<sup>a</sup> Luisa: op. cit., 1992, p. 154. Véase también CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, Real Academia de San Fernando, 1800, vol. III, pp. 249-250.

mer director) y Luis Domingo para la escultura, a Vicente Gascó y Felipe Rubio para la sección de arquitectura, y a Manuel Monfort para el grabado. En esta junta se tomó una medida de trascendencia para el futuro de la Academia, que fue la designación de los consiliarios para la elaboración de los estatutos que debían regir la institución en sus aspectos gubernativos y económicos, y de los directores de cada sección en lo referente a *lo facultativo y método de estudio*. Al cabo de ocho meses los estatutos ya estaban redactados, y fueron leídos y aprobados en la sesión de la Junta Preparatoria del 11 de noviembre de 1765. Como era preceptivo, se enviaron a la Academia de San Fernando, que después de examinarlos y aprobarlos los remitió al Rey, quien también dio su aprobación, lo que se comunicó en la sesión de la Junta Preparatoria del 13 de septiembre de 1766<sup>11</sup>. Dotada de una constitución con la que regirse, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia fue fundada oficialmente –como se ha dicho al inicio– por Real Pragmática del 14 de febrero de 1768.

En la prohibición cuarta de aquellos estatutos se especifica:

Deseando que las Imágenes sagradas se hagan con la perfección posible, y que la impericia de los que las formen no prosiga haciendo irrisibles los objetos de nuestra veneración. Prohibo bajo la misma multa de cincuenta ducados, á todo profesor de Pintura, Escultura y Grabadura que no tenga licencia para ello de la Academia, pintar, esculpir y grabar para el público Imágenes sagradas: Y mando á todos los individuos de la Academia, que en este punto procedan con toda justicia, sin dar licencia á quien no la merezca, ni negarla al benemérito: con la prevención de que por conceder estas licencias no ha de poder exigir directa ni indirectamente derechos ni maravédis algunos<sup>12</sup>.

De acuerdo con esta disposición y centrándonos en el campo que nos ocupa, bastantes escultores, en gran parte también asistentes a las aulas académicas, que ejercían su profesión desde que habían obtenido el magisterio del gremio de carpinteros de Valencia, se apresuraron a convalidar aquellos títulos otorgados por la corporación tradicional pasando el examen de reválida de la nueva institución. En el mismo año de 1768, cuando se fundó oficialmente la Academia de San Carlos, y en los años inmediatos posteriores obtuvieron la aprobación para poder ejercer su profesión: José Puchol Rubio, que presentó dos figuras modeladas en la sala del natural (24 de julio de 1768); Jaime Molins Vergara, por una obra o modelo de barro (25 de julio de 1768); José Esteve Bonet, por un modelo de barro que simbolizaba la ciudad de Valencia (31 de julio de 1768); Juan Bautista Traver, por una obra

11. GARÍN ORTÍZ DE TARANCO, Felipe M<sup>º</sup>: *La Academia valenciana de Bellas Artes*. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1945, p. 67.

12. *Estatutos de la Real Academia de San Carlos*. Valencia, Imprenta de Benito Monfort, 1828, pp. LV-LVI.

modelada en barro con varios trofeos y figuras alusivas a la miseria de la vida humana expresada en la Muerte y el sepulcro (9 de octubre de 1768); Francisco Bru, por una *Virgen Dolorosa* de bulto redondo (11 de diciembre de 1768); Francisco Sanchis, por un modelo de *Ceres y Baco* (11 de diciembre de 1768); Agustín Portaña, por un modelo de *Santa Bárbara* (11 de diciembre de 1768); Juan Bautista Nicolau, por un relieve con el *Sacrificio de Abraham* (29 de enero de 1769); Francisco Navarro por un modelo de barro de *San Joaquín y la Virgen de la mano* (11 de noviembre de 1770); Joaquín Llop por un relieve de barro que representaba el *Bautismo del Señor en el Jordán* (13 de diciembre de 1772), y José Vilella, por un relieve de barro que representaba la *Degollación de San Juan Bautista* (30 de mayo de 1773)<sup>13</sup>.

Conseguida la aprobación de la Academia, el siguiente paso que se procuraba dar era la obtención del grado de académico de mérito. Si la primera suponía el reconocimiento de la capacitación de los aspirantes para el ejercicio de su profesión, el segundo implicaba su integración dentro del cuerpo académico, con todas las prerrogativas que ello suponía. En el artículo quince de los estatutos de la Academia de San Carlos se fijaba todo lo referente a los académicos de mérito, que se definían como *aquellos Profesores de las tres Artes y Grabado que hayan adquirido en sus respectivas profesiones toda la pericia necesaria para ser reputados maestros en ellas*, especificando que asistirán á los estudios con la posible frecuencia, así para dar buen ejemplo a los Discípulos, como para irse perfeccionando mas y mas, á fin de merecer ser ascendidos á Tenientes y á Directores. En los puntos dos y tres del mismo artículo se recogen sus funciones fundamentales: sustituir a algún director o teniente, con sus mismas obligaciones y facultades, cuando fueran avisados por el secretario, y asistir a todas las juntas generales y públicas, con voz y voto, y a las ordinarias a las que el presidente les mandara convocar.

Los escultores más sobresalientes de la primera generación de discípulos de la Academia, en los que se daba la circunstancia de haberse formado inicialmente en el seno del gremio de carpinteros de Valencia, serían los primeros en aspirar al ansiado título. José Puchol Rubio obtenía el nombramiento de académico de mérito el 30 de abril de 1769, por un relieve de barro cocido con el título *La ciudad de Valencia implorando la real protección para la erección y fundación de la Real Academia de San Carlos, por medio de la Real de San Fernando*. José Esteve Bonet lo conseguía el 23 de febrero de 1772 por el relieve que representa *La entrega de la ciudad de Valencia hecha por el rey moro al victorioso rey don Jaime el Conquistador*. El 23 de febrero de 1772 era rechazada la petición del título de académico de mérito por la escultura presentada por Francisco Bru, pintor y escultor, y por Agustín Portaña, escultor. Para la ocasión habían presentado respectivamente un

13. Véanse las juntas correspondientes en ARASCV, *Libro primero. Acuerdos en limpio de Juntas ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*. No nos consta que todos los escultores nombrados se hubiesen examinado de maestros carpinteros.

relieve de barro cocido con la *Real Academia de San Carlos acompañada de la Muy Ilustre Ciudad como su patrona, solicitando la real protección de la Real Academia de San Fernando, por cuyo medio recibe los estatutos*, y un relieve de barro cocido con la *Asunción de Nuestra Señora*. El 19 de julio de 1772 Francisco Sanchis obtenía el título por el relieve que representa *La real protección que esta Academia de San Carlos ha obtenido de S. M. por medio y a influjo de la Real Academia de San Fernando*. El 13 de diciembre de 1772 era nombrado académico de mérito Pedro Juan Guissart, por el relieve titulado *Minerva conduce a un joven estudiioso de la escultura al templo del honor*. El 18 de abril de 1773 Francisco Bru, por fin, obtenía el nombramiento de académico de mérito por la escultura (también por la pintura), gracias a un relieve con *Carlos III en acto de poner bajo la protección de María los reinos de España y la nueva distinguida orden española*. Y también finalmente, Agustín Portaña consiguió el título el 14 de agosto de 1773.

Estos escultores pugnaron por los premios de los diferentes concursos celebrados en la Academia de San Carlos y por la obtención de los distintos cargos que iban vacando, surgiendo una cierta competencia entre ellos, cuando no una manifiesta rivalidad. Buen ejemplo de esto último, dejando aparte otros casos que no es el momento exponer, lo proporciona el memorial que José Puchol Rubio dirigió al presidente de la Academia de San Carlos el 5 de enero de 1782, en el que expresaba su disconformidad por la elección como director general, el 30 de diciembre de 1781, de su compañero José Esteve Bonet. El polémico escultor<sup>14</sup> consideraba que el cargo le debía haber correspondido a él *por su antigüedad, méritos superiores y práctica seguida hasta haora en las quatro elecciones echas después de fundarse esta Academia*, y, sin embargo, se había nombrado a don Josef Esteve, director de menor antigüedad, y *inferiores méritos en la Academia y de poción de la práctica*. Pensaba Puchol que el hecho de que él fuera director de escultura desde hacía seis años y Esteve sólo desde hacía uno, y también la práctica que se había seguido hasta entonces respaldaban sus argumentos y hacían ver que el nombramiento de Esteve Bonet suponía para él un deshonor y perjuicio<sup>15</sup>. Hasta tal punto llegó su disgusto que lo manifestó en un recurso que trasladó a la Academia de San Fernando, del que se hizo eco Antonio Ponz en una carta fechada el 5 de marzo de 1782 que dirigió a su amigo Tomás Bayarri, secretario de la Academia de San Carlos en esos momentos<sup>16</sup>.

14. Su peculiar carácter ya fue comentado por IGUAL ÚBEDA, Antonio: *Escultores valencianos del siglo XVIII* en Madrid. Valencia, Alfonso el Magnánimo, 1968, pp. 97-101.

15. ARASCV, legajo 53, sin número. La firma corresponde a la antigua ordenación del archivo, que ha permanecido cerrado a los investigadores durante alrededor de cinco años. Aunque se ha abierto hace unos meses, a raíz del cambio de la Presidencia, en estos precisos momentos se haya cerrado por período estival, por lo que en muchos casos las firmas citadas, como esta última, no hemos podido actualizarlas.

16. Su contenido es el siguiente: *Muy Sr. mío en la Junta qe la Aca. De S. Fernando celebro antes de ayer 3 del presente di cuenta adjunto meml. Que me había remitido el Sr. Conde de floridablanca, y*

Si por un lado los escultores que formaban parte del cuerpo pugnaban entre sí por progresar en sus respectivas carreras académicas; por otro, se sentían unidos cuando veían amenazados sus intereses profesionales como colectivo ante los frecuentes ataques del otrora poderoso gremio de carpinteros de Valencia, siempre al acecho para pillar en falta a alguno de los escultores titulados por la nueva institución. Y es que si el gremio se había tenido que resignar a que escapara de su control una de las ramas que lo habían integrado, la del *braç de la escultura*, no podía permitir que sus artífices hicieran caso omiso a todas las normas y en ocasiones practicaran –siempre según los maestros de la corporación– la *carpintería de lo llano*, quizá por inercia ante la cierta permisividad que tradicionalmente había habido dentro del gremio para saltarse los límites entre las diferentes especialidades<sup>17</sup>.

Además estaba la espinosa cuestión de los retablistas o arquitectos adornistas. En una misma rama, brazo o sección del gremio de carpinteros se englobaba a los *escultores, tallistas, retablistas o arquitectos, así de madera como de piedra y yeso, y los que vacían de papel y de lienzo*. Esto se refleja bien, por ejemplo, en los contratos de aprendizaje de quienes querían formarse con algunos conocidos escultores, en los que se establece que éstos, como maestros carpinteros de esa rama del

*la Junta acordó dirigirlo a V. S. para que enterado de su contenido, me diga que fundamento ha tenido Puchol para esa queixa, y si en la elección de Director Genl. ha ocurrido algún incidente que con razón le haya movido a semejante recurso. Sirvase V. S. devolvérme quanto antes con su parecer pa. Que esta Acada. Pueda informar a S. C. con el debido conocimiento. Ds. Ge. a V. S. ms. as. Madrid 5 de Marzo de 1782. Bl. de V. S. su mas seg<sup>º</sup>. Servr. Antonio Ponz – Sr. Dn. Tomás Bayarri. En TRAMOYERES BLASCO, Luis: "Epistolario artístico valenciano", Archivo de Arte Valenciano, año II, nº 3, 30 de septiembre de 1916, p. 115.*

17. Aunque es una información que ya recogimos en BUCHÓN CUEVAS, Ana M<sup>a</sup>: "Ignacio Vergara y el gremio de carpinteros de Valencia", *Ars Longa*, 2000, núms. 9-10, pp. 98-99, nota 38, creamos conveniente recordar las ramas que integraban el gremio de carpinteros de Valencia.

En el capítulo primero de las ordenanzas de 1643 se detallan los siguientes: *fusters de pi, de noguer; cadiwers; escultors; mestres de molins fariners, batans, drapers y de arrozos; mestres de caixes, de coches y de carrozas; mestres de orguens, clavicords, espinetes y ebanistes que cubren de conchas y marfil*. Archivo del Reino de Valencia (= ARV), Gremios, caja 622, doc. 437.

Más de un siglo después, en el capítulo cuatro de las ordenanzas autorizadas en 1757 se nombran los brazos que componían el gremio en ese tiempo: *los que trabajan de llano, de nogal, de ébano, concha, marfil natural o fingido y otras maderas y metales nombrados comúnmente ebanistas; los escultores, tallistas, retablistas o arquitectos, así de madera como de piedra y yeso y los que vacían papel y de lienzo; los que trabajan coches, carrozas, forlones, sillas, volantes y calesas y demás invenciones de regalo y decencia, a excepción de las ruedas y escaleras sin adorno alguno, que esto es obraje propio del Gremio de Maestros de Carros y Carretas, nombrados vulgarmente de Hacha; los que trabajan ahinas para molinos harineros y batanes, norias, molinos de aceite e instrumentos de sacar agua pertenecientes a madera para almazaras y prensas y otras oficinas semejantes; y los que trabajan órganos, címbalos, espinetas y salterios a cuanto a maderaje solamente. Y los que dependientes del mismo Gremio, sin tener voz activa ni pasiva ni assitencia en las Juntas, son los que arman sillas francesas; y los que hacen sillas de cuerdas y palos; los que trabajan arados y demás ahinas de labranza; los que hacen hormas y tacones para los zapatos y los serradores con sierra de tres o más hombres*. ARV, Protocolos, José Ximénez, 8.154, ff. 160-160 v<sup>º</sup>.

gremio, tenían que enseñar a sus aprendices escultura, arquitectura (de retablos) y adorno<sup>18</sup>. Cuando se cree la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en un principio no quedaría muy claro a quiénes competían estas dos últimas facultades. Los diferentes sectores interesados intentarán llevarlas hacia su terreno. Había que fijar si permanecían en la órbita gremial o bien eran competencia de las Nobles Artes, y, en este último caso, de cuál de ellas. Las respuestas no parecían sencillas, pues, además, existían confusiones sobre la identidad de sus artífices. Así, el fiscal del Consejo de Castilla, Pedro Rodríguez Campomanes, en un informe que emitió el 1 de marzo de 1769 declaraba: *Tampoco es fácil discernir los verdaderos Escultores de los Tallistas y Retablistas*<sup>19</sup>; y en 1778 el grabador Pedro Pascual Moles en un dictamen emitido a raíz de un conflicto entre escultores y carpinteros de Barcelona, considerando la talla como la causa de la decadencia y abandono de las artes, se negaba a examinar si ésta era *hija de los mejores carpinteros o de los peores escultores*<sup>20</sup>. Dejando aparte el problema de fondo (el retraso del prelado en remitir las trazas de un retablo a la Academia de San Carlos<sup>21</sup>) y el matiz despectivo que suponían sus palabras, es asimismo elocuente que el entonces arzobispo de Valencia, Francisco Fabián y Fuero, en una carta fechada el 8 de diciembre de 1786 y dirigida al conde de Floridablanca, primer Secretario de Estado y del Despacho y Protector de las Bellas Artes, se refiriera al conocido escultor académico Francisco Sanchis considerándolo como un tallista<sup>22</sup>. La reacción de la Academia de San Carlos ante la actitud del arzobispo no se hizo esperar, y el 13 de febrero de 1787 se remitió al conde de Floridablanca una representación en la que se informaba, a requerimiento suyo, de su posición ante el asunto. Por su interés para nuestro discurso transcribimos parte del contenido de esta carta:

Y obedeciendo puntualmente la orden de Vuestra Excelencia, y hablando con el respeto debido de un prelado de la Iglesia, y de tan elevado carácter, no puede menos la Real Academia de manifestar a Vuestra Excelencia para que se sirva trasladarlo a la consideración de Su Majestad, que en el expresado informe dado a las enunciadas representaciones ha procedido con alguna preocupación y muy fuera del asunto que dio motivo a aquéllas, metiéndose en otros que no son de su inspección y mesclando las ocupaciones de los tallistas con las faenas de los carpinteros,

18. Véase los recogidos en IGUAL ÚBEDA, Antonio – MOROTE CHAPA, Francisco: *Diccionario biográfico de escultores valencianos del siglo XVIII*. Castellón, Sociedad Castellonense de Cultura, 1933.

19. Recogido por CHOCARRO BUJANDA, Carlos: *La búsqueda de una identidad. La escultura entre el gremio y la Academia (1741-1833)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001, p. 42.

20. Véase MARTINELL, C.: *La Escuela de la Lonja en la vida artística barcelonesa*. Barcelona, 1951, pp. 36 y ss., citado por BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín: op. cit., 1987, p. 283.

21. Sobre este asunto ya trató IGUAL ÚBEDA, Antonio: *Escultores valencianos del siglo XVIII en Madrid*. Valencia, Alfonso el Magnánimo, 1968, p. 106, y también se refiere a él BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín: op. cit., 1987, p. 244.

22. ARASCV, legajo 67-A / 62-3A, 3B, 3C y 3D.

y confundiendo las de unos y otros con las que son propias únicamente de los escultores, individuos de esta Real Academia y profesores de las bellas artes, tirando directamente al theniente onorario de la misma, y académico de essa Real de San Fernando don Francisco Sanchis, que es uno de los profesores de más mérito que tiene la misma, según lo ha acreditado por sus obras en esta ciudad, y en esa corte, con cujas circunstancias no puede desentenderse la Academia de ver que este prelado, inducido o mal informado de los émulos de dicho profesor, habló en dicha carta con tanto desprecio de éste, tratándole de tallista, cancelista, pulpista y factor de papeleras, sillas, confesionarios, bancos, etc., pues por tal le tiene, quando le acrimina de incitador a los fieles para que le manden diseñar retablos que les saldrán más baratos, y tomando a su cargo, haciéndose agente, las diligencias que se ofrezcan practicar. Siendo aún más reparable y doloroso para la Real Academia, que para apoiar toda esta confección, que mezcla de artes mecánicas con las nobles, exponga en su escrito la (...) expresión que "como por otra parte los que trabajan de madera tienen ganada la votación en esta Real Academia, hacen firmar a su Presidente representaciones con que molestar la atención de Vuestra Excelencia"<sup>23</sup>.

Siguiendo a Joaquín Bérchez, que lo ha estudiado en profundidad<sup>24</sup>, el primer conflicto con el que se tuvo que enfrentar la Academia de San Carlos de Valencia al poco de su fundación no se originó por la respuesta de las corporaciones gremiales relacionadas con las artes ante lo que podía entender como *una usurpación académica de sus prerrogativas y derechos hasta esos momentos reconocidos legalmente*, sino por la pretensión de un grupo de retablistas o adornistas de examinarse y acceder al escalafón académico y con él al disfrute de las prerrogativas sociales y artísticas que ello implicaba. Según ha demostrado este autor, este conflicto fue en realidad una primera muestra de dos modos diferentes de concepción del modelo académico en esos años: por un lado, la de los escultores y pintores que veían en el dibujo figurativo el fundamento de las artes, y creían de su incumbencia lo relativo a los retablos y el adorno; y por otro, la de un sector de académicos y arquitectos que defendía la independencia del hecho arquitectónico y su concepción como un todo indivisible. En la Academia de San Fernando, a la que recurrieron ambas partes, el asunto, sin embargo, se vio, en general, como una manifestación más de la resistencia de las corporaciones gremiales frente a la realidad académica. De hecho, el gremio de carpinteros no quedó ajeno al conflicto y no perdió ocasión cuando pudo de intentar recuperar terreno; así, en la junta ordinaria del 16 de mayo de 1779 la corporación tradicional preguntó a la Academia de San Carlos si los retablistas y adornistas, aprobados por ella<sup>25</sup>, quienes –afirmaba– trabajaban en obras de carpin-

23. ARASCV, legajo 67-B / 148 A.

24. Véase BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín: op. cit., 1987, pp. 183-261.

25. Tres fueron las vías que adoptaron quienes habían solicitado examen específico para obtener la aprobación para el ejercicio de su profesión de retablistas o arquitectos adornistas. Unos eligieron la vía académica, a través de la aprobación en la sección de escultura, siendo su formación escultórica y su

tería, debían o no pagar las cuotas gremiales. Ante esta difícil pregunta la Academia de San Carlos decidió recoger los títulos concedidos a retablistas y adornistas, aduciendo como razón que los tallistas utilizaban el título académico para trabajar en obras pertenecientes al gremio de carpinteros, lo que originaba continuos pleitos. Sin embargo, como ha señalado Bérchez, éstos tuvieron otros causantes, que fueron los propios escultores académicos<sup>26</sup>. De esto precisamente es de lo que nos ocuparemos en las páginas que siguen, es decir, de algunos casos concretos de enfrentamientos en Valencia entre destacados escultores académicos y el gremio de carpinteros, en cuyo seno habían recibido su primera formación.

El más antiguo que conocemos tuvo como protagonista a Francisco Sanchis y ocurrió en 1771. Según Antonio Igual Úbeda, que fue el primero en referirse a él, el 8 de septiembre de ese año se reunió la junta de prohomenía del gremio<sup>27</sup> y dio cuenta de haberse personado en el taller del artista unos días atrás y haber encontrado en él a un oficial *carpintero de llano* fabricando unas cimbras de madera. Al no estarle permitido este trabajo a los escultores, se le embargaron todas las herramientas y fue multado, pasando la correspondiente querella a las autoridades<sup>28</sup>. Ante el cariz que había tomado el asunto, el escultor solicitó el auxilio de la Academia de San Carlos, como se recoge en el acta de la junta particular de la real institución del 9 de octubre del mismo año, en la que se vio su memorial suplicatorio<sup>29</sup>. En el documento –sin fecha– exponía el escultor su peculiar versión de los hechos, según la cual, habiendo aceptado el encargo de un *florón o llave de iglesia* para la población de Burjasot (Valencia), que debía *estar labrado de adorno de talla o escultura*, empezó a prepararlo en su casa, y para disponer el primer armazón llamó a José

dependencia docente con Ignacio Vergara y Jaime Molins el Mayor determinante en su decisión. En este grupo se encontraban Molins Menor, José Esteve, Francisco Sanchis y Agustín Portaña. Otros decidieron seguir en el gremio con su quehacer como retablistas gremiales. Este fue el caso de Luis Mari y Francisco Robles. Una tercera opción fue la seguida por Vicente Esteve y Tomás Granell, que accedieron a la sala de arquitectura de la Academia, donde aprendieron los rudimentos de los órdenes arquitectónicos y composiciones menores.

Ante la facilidad con que los escultores académicos ejecutaban retablos, la impunidad con la que los agremiados ejercían facultades tradicionales y el silencio de la Academia de San Fernando, a fines de 1773 los directores de arquitectura optaron por conceder unas pocas habilitaciones para poder idear y dirigir la arquitectura de retablos, siguiendo una recomendación recogida en los estatutos académicos, según la cual a los individuos que se encontrasen inhábiles en el examen para lograr el título, se les podría señalar el ejercicio de una parte del mismo. Véase BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín: op. cit., 1987, pp. 243-247. .

26. BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín: op. cit., 1987, pp. 286-287.

27. Las juntas particulares o de prohomenía reunían a los maestros carpinteros que desempeñaban algún cargo, conocidos como *oficiales de taula*, mientras que a las juntas generales tenían obligación de acudir todos los maestros.

28. IGUAL ÚBEDA, Antonio: op. cit., 1968, p. 103. Cita como fuente el *Libro de Promanías del Gremio de Carpinteros que Empieza en el año 1765 siendo clavario Jayme Molins y Salvador Vila Secretario*.

29. ARASCV, *Acuerdos en limpio de Juntas particulares desde el año 1765 hasta 1786. Libro primero*.

Sanchis, oficial carpintero. Estando trabajando en esas primeras operaciones, los representantes del gremio se presentaron en la casa-taller del suplicante, y le hicieron aprehensión de la obra y de las herramientas, llevándolo todo a la casa-cofradía de dicho gremio. A raíz de esto el escultor acudió a la protección del corregidor, como presidente de la Real Academia de San Carlos, quien mandó se pasase el correspondiente recado de urbanidad a Juan de Bringas, alcalde mayor, que conocía el problema a instancias del gremio. El corregidor resolvió devolver momentáneamente la obra y las herramientas al suplicante para que pudiera continuar su trabajo, sin perjuicio de la providencia definitiva que recayese, de lo cual se dio traslado al gremio de carpinteros. Según resumía el artista en su memorial, la corporación obedeció la orden, pero interpuso pedimento suplicando que se declarara que la obra en el estado en que fue aprehendida era *de llano*, y por consiguiente perteneciente a dicho gremio, pidiendo por ello que se devolvieran los autos de la aprehensión al juzgado de dicho alcalde mayor y escribanía del número de cargo de Martín Teruel, de cuyo pedimento se dio traslado al suplicante. Ante esa situación, Sanchis expónia en su escrito que *considerando que el citado obrage, aunque al principio y en el estado de informe fuese llano, como todas las demás obras de escultura, pero deviéndose transformar como se ha transformado aquella llanura en obra de adorno y escultura, es otra de las que puede trabajar en virtud del título y aprobación de usted, que se dignó concederle para exercer libremente la profesión de escultor, en cuya libertad le intenta perturbar el gremio de carpinteros*, considerando todo ello –decía– había tenido por conveniente emplazar a la Academia para la defensa de sus facultades, poniendo a disposición del secretario los autos originales. Concluía el memorial pidiendo a la real institución que se *tomara la voz y defensa por el suplicante autorizando con su representación las fuertes excepciones que le favorecen contra la emulación del gremio de carpinteros*<sup>30</sup>. Según Igual, la resolución del pleito se demoró cinco años y fue desfavorable al escultor. Indica este autor que en la junta de prohomenía celebrada por el gremio de carpinteros el 24 de noviembre de 1776 se dio cuenta de haber sido favorable a la corporación la sentencia, resolviéndose que los agremiados –según Igual, Sanchis entre ellos– debían pagar las cuotas que no habían hecho efectivas desde su ingreso en la Academia de San Carlos<sup>31</sup>. A nuestro juicio, puesto que no nos consta que realmente Francisco Sanchis llegara a ser maestro<sup>32</sup>, esta resolución más que referirse –o no sólo– al asunto de

30. ARASCV, legajo 66, nº 130.

31. IGUAL ÚBEDA, Antonio: op. cit., 1968, p. 103.

32. Ni Igual Úbeda y Morote Chapa hallaron la carta de examen de maestro carpintero de Francisco Sanchis ni en nuestras investigaciones la hemos encontrado, en concreto en la documentación del gremio de carpinteros pertinente o en los protocolos del notario José Ximénez, que trabajaba con la corporación en los años en que Sanchis debía haberse examinado de maestro. Tampoco en las listas de maestros de los libros de *fusters* figura su nombre, lo que nos hace cuestionar si realmente llegó a examinarse. Esto ya lo señalamos en BUCHÓN CUEVAS, Ana M<sup>a</sup>: op. cit., 2003, p. 158.

Sanchis que hemos expuesto, sería quizás el primer exponente de otro de los conflictos –posiblemente el más importante– que surgió entre escultores académicos de San Carlos y el gremio de carpinteros de la ciudad. Se trata del que protagonizaron José Esteve Bonet, José Puchó Rubio y Pedro Juan Guissart, a la sazón, director, teniente y académico de mérito por la escultura respectivamente<sup>33</sup>. De acuerdo con la documentación gremial afectó también a Jaime Molins Vergara o Menor<sup>34</sup>; si bien en la real resolución que puso fin al conflicto sólo se habla de los tres primeros, pues Molins Vergara, en realidad, no formaba parte propiamente del cuerpo de la Academia, sólo había obtenido la aprobación para el ejercicio de la escultura. Estos artistas, en su día examinados de maestros carpinteros, realizaban obras relacionadas con el adorno, que el gremio creía de su competencia, y por tanto les exigió el pago de la contribución del oficio que no hubieran hecho efectiva desde su incorporación a la Academia de San Carlos. En caso contrario debían hacer renuncia expresa del magisterio gremial<sup>35</sup>.

Además, en esos momentos, se daba la circunstancia –como señala Bérchez– de que aprendices u oficiales del gremio formados con escultores académicos, ante la incertidumbre legislativa surgida por el nuevo ordenamiento académico, trabajaban el *adorno*, como una rama subalterna de las nobles artes y no del gremio, lo que hizo que en 1776 éste denunciara a algunos de estos “intrusos” por ejercer trabajos de carpintería sin estar examinados por la corporación. Uno de ellos fue Bautista Morón, discípulo de Jaime Molins, que según declaró con posterioridad –como ya indicó Bérchez– fue sorprendido por el gremio en 1776 realizando *quattro columnas, una cornisa de una credencia y unos colgantes de flores y otros adornos de que estaba trabajando de Dn José Esteve*<sup>36</sup>. Este asunto de Morón debió intranquilizar al gremio, que buscó la defensa de sus derechos judicialmente. Para ello en una junta general de la corporación celebrada el 9 de junio de 1776 se comisionó a los maestros carpinteros Agustín Esteve (retablista, tío de José Esteve Bonet), Francisco Mir, Bernardo Mendoza y Vicente Esteve para que acudieran a las instancias correspondientes en defensa de sus intereses en los asuntos relacionados con la Academia de San Carlos. Así se expresa el acta correspondiente:

33. Este conflicto ha sido ampliamente tratado por BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín: op. cit., 1987, pp. 251-256.

34. En el libro de clavería correspondiente al año 1776-1777 se registran pagos a Miguel Sarrió, escribano que llevaba las diligencias del gremio, y a Vicente Sanauja por el pleito o causa frente a los escultores Jaime Molins, Pedro Juan Guissart, José Puchol y José Esteve.

35. Los últimos pagos de los ocho sueldos de capítulos de Puchol, Esteve y Guissart se registran en 1771-1772. Molins Vergara aún pagó en 1773-1774, 1774-1775 y 1776-1777, pero su nombre ya no aparece en los libros de carpinteros a partir de 1777-1778. ARV, Gremios, libros 396, 398, 399, 400 y 401.

36. ARASCV, legajo 67, nº 56, “memorial de Bautista Morón”. Referencia documental recogida por BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín: op. cit., 1987, p. 251.

Por quanto la Real Academia está protegiendo a Bautista Morón, oficial carpintero, a quien judicialmente se le aprehendo (*sic*) por el gremio trabajando de su cuenta propia y como si fuese maestro creado obrages pertenecientes al mismo gremio, de cuyos obrages pretende incorporarse dicha Real Academia, y ahún se presume querrá entrometerse en otros asumptos de mayor perjuicio al cuerpo de dicho gremio, deseando la conservación de los derechos de éste, todos unánimes y conformes de grado y cierta ciencia (*nombraron a aquellos maestros*) para que comparesiesen ante Su Majestad, señores de sus reales consejos, cámaras, audiencia, el Papa, jueces y justicias (*para que pidiesen papeles y escrituras que pertenevieran a dicho gremio con el fin de demostrar sus derechos*)<sup>37</sup>.

El clima creado por las relaciones entre la Academia de San Carlos y el gremio de carpinteros cuando estalla el conflicto entre este último y los académicos citados anteriormente estaba, pues, bastante crispado<sup>38</sup>. A pesar de la mediación del corregidor, también presidente de la Academia, la denuncia gremial prosperó por el apoyo del alcalde del crimen, que desoyó las recomendaciones de aquél y obligó a que los escultores denunciados pagaran sus contribuciones e hicieran renuncia expresa de su magisterio gremial si desde ese momento querían eximirse de tributar, todo lo cual llevaron a efecto Puchol, Esteve y Guissart. Ante esta situación, la Academia de San Carlos, mediando la de San Fernando, recurrió al Rey.

El parecer del Monarca quedó expresado en la Real Resolución de 22 de junio de 1777<sup>39</sup>. En ella, en una primera parte, después de resumir los hechos que determinaron esta disposición, se alude al privilegio número 2 del estatuto XXX de la Academia de San Carlos, según el cual los académicos profesores de cualquier especialidad estaban facultados para ejercer libremente sus profesiones, sin que ningún juez o tribunal pudiera obligarlos a incorporarse a gremio alguno ni ser examinados por ellos ni estar sujetos a contribuciones, repartimientos o cargos de estas corporaciones. A este privilegio se añadían los de la Academia de San Fernando, en los que se aclara que, reconociendo la nobleza de las Artes, cualquier individuo de la Academia que se incorpore a algún gremio quedaría privado de los honores y grado de académico, pues era legalmente incompatible el título y profesión de académico con el servicio gremial.

De acuerdo con estos principios, Puchol, Esteve y Guissart —sigue la real resolución— habían quedado separados del gremio de carpinteros desde que fueron creados académicos, sin que tuvieran que renunciar expresamente a sus magisterios, por

37. ARV, Gremios, caja 629, nº 661.

38. Lejos quedaba el tiempo \_\_mediaban veinte años\_\_ de aquel intento por conciliar los intereses de la extinta Academia de Santa Bárbara y el gremio de carpinteros de Valencia. Sobre él véase BUCHÓN CUEVAS, Ana M.: "El escultor Ignacio Vergara y el gremio de carpinteros de Valencia", *Ars Longa*, 2000, núms. 9-10, pp. 98-99.

39. Recogida en la *Colección de Reales Órdenes comunicadas a la Real Academia de San Carlos desde el año de 1770 hasta el de 1828*. Valencia, Imprenta de Benito Monfort, 1828, pp. 9-14.

lo que estaban exentos de contribuciones gremiales, de ahí que el dictamen del juez, esto es el alcalde del crimen de la Audiencia de Valencia, no se hubiera ajustado a derecho.

El Rey, por medio de la Academia de San Fernando, y a fin de aclarar posibles futuras dudas declaró que la libertad de los académicos profesores para ejercer su arte sin sujeción gremial debía entenderse también para aquellos individuos que perteneciendo al gremio fueran nombrados académicos. A partir de entonces quedaban exentos de contribuciones y, además, absolutamente separados del gremio del que fueron maestros, no necesitando para ello de ningún acto de renuncia expresa, por ser incompatible el honor de Académico, con el servicio gremial, y antes bien se les prohíbe expresamente practique semejante acto de renuncia, so pena de ser borrado de la lista de los Académicos. En este caso se hallaban los tres escultores citados, pero, por una vez, y en acto de piedad, el Rey decidió cambiar aquel castigo por una severa reprehensión, que deberá darles la Academia de San Carlos, y dictaminó que el alcalde del crimen debía devolverles las cantidades que habían pagado como contribución al gremio.

Como indica Carlos Chocarro, todo este conflicto, en definitiva, es ejemplo de cómo los límites entre gremio y academia, superados tiempo atrás en la Corte, eran aún difusos en la periferia. Revela que en un amplio sector de los artífices había un escaso nivel de comprensión de lo que suponía en esencia una Academia estatal de Arte<sup>40</sup>.

El segundo apartado de la Real Resolución de 22 de junio de 1777 se pronunciaba sobre el recurso que interpuso el gremio de carpinteros de Valencia al Rey respecto a considerar facultad suya la realización de *todas las obras de madera incluyendo los retablos, cancelas de Iglesias, púlpitos, talla, ornatos, y cuanto de esta materia se egecute* y que *los Profesores graduados de Académicos, sólo puedan trabajar estatuas, sin ocuparse en aquellos obrages que por la regularidad de diseño que exigen en su forma principal, ó en la talla y adornos accidentales, pertenezcan a los Profesores de las Bellas Artes*. Asimismo, el gremio pedía en su recurso que los individuos que carecieran de titulación académica tenían que abstenerse de hacer estatuas, adornos y obras similares, hasta que no se examinaran de maestros carpinteros.

A propósito de esta cuestión la real resolución resolvió:

Que es privativo de los Profesores aprobados por la Academia, hacer retablos, púlpitos, cancelas, prospectos de órganos, y demás adornos de Iglesia, ú otros pertenecientes á las Bellas Artes, siempre que contengan partes tocantes á ellas: que si algunas de dichas obra fueran llanas, y no contuviesen objetos de Arquitectura, Escultura, ú otros ornatos, no las puedan hacer los Profesores, so pena de ser tenidos

40. CHOCARRO BUJANDA, Carlos: op. cit., 2001, p. 65.

por Artífices serviles, y de ser como tales excluidos de la Academia: que los que se llaman Tallistas no deben contarse entre los Artífices de las Bellas Artes, á menos que la Academia los reconozca por tales, despues de haber sido examinados y aprobados en alguna de ellas, y por consiguiente no les será lícito, sin esta circunstancia, hacer obras relativas á las mismas Artes: que si en el Gremio de Carpinteros hubiese algun Individuo, que por su talento merezca ser Académico, sea admitido, precediendo solicitud suya, y el correspondiente exámen; y que así como cesará desde entonces de ser del Gremio, y quedará libre de toda contribución, según se expresa en el artículo XXX de los Estatutos de la Academia de San Carlos, y en el XXXIV de la de San Fernando, deberá tambien abstenerse de trabajar en obra perteneciente al Gremio de Carpinteros, y ocuparse solo en las que sean propias de las Bellas Artes, y dependientes del dibujo.

Con esta real resolución se pretendió dejar bien claras todas las cuestiones que habían dado origen al conflicto entre las dos partes: escultores académicos y gremio de carpinteros, delimitando las competencias de cada uno, y sus derechos y obligaciones; pero –según señala J. Bérchez– todavía en 1777 la mentalidad gremial y barroca de muchos artesanos y algunos académicos estaba viva, y la ley dio lugar a diferentes interpretaciones interesadas por unos u otros, que originaron nuevas infracciones<sup>41</sup>. Bien elocuentes son las palabras de Antonio Ponz, secretario de la Academia de San Fernando entre 1776 y 1790, dirigidas a Tomás Bayarri, entonces secretario de la Academia de San Carlos. El crítico neoclásico, aun sabiendo que sobre el papel todo estaba resuelto, mostraba sus recelos sobre posibles contravenciones a la ley por parte de los escultores académicos y sobre las reticencias a la misma de los carpinteros. Así, en una carta escrita el 5 de septiembre de 1777 manifestaba: *Amigo y señor es natural que no haya sentado la resoln. del Rey a los que daban la razón al Gremio de Carpinteros. Quedo enterado de las especies que Vm. me comunica sobre querer representar nuevamente. Lo que importa es atar cortos a los Profesores sobre ingerirse en obras del Gremio, porque esta Acad<sup>a</sup> les perseguira en lugar de defenderles.* Y veinte días más tarde, empleando un lenguaje poco habitual en él, se expresaba así: *Gran cabronada sería que el Gremio de Carpinteros nos diese más que hacer después de la declaración del Rey*<sup>42</sup>.

Los temores de Ponz se iban a ver confirmados, y –como se ha indicado– con posterioridad a la real resolución de 1777 siguieron los enfrentamientos entre algunos escultores académicos y el gremio de carpinteros, que no cesó de plantear recursos y denuncias ante lo que consideraba intromisiones de aquéllos en sus competencias. Así, en 1780 el clavario, el compañero de clavario y dos mayorales de la

41. BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín: op. cit., 1989, p. 255.

42. TRAMOYERES BLASCO, Luis: "Epistolario artístico valenciano", *Archivo de Arte Valencia*, nº 3, 30 de septiembre de 1916, p. 112. Estas cartas fueron ya citadas por IGUAL ÚBEDA, Antonio: op.cit., 1968, p. 103, y BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín: op. cit., 1989, pp. 254 y 255.

corporación, asistidos por el notario Francisco Vicente Albarenga, se personaron en las casas de los escultores académicos José Puchol Rubio y Francisco Sanchis, ubicadas respectivamente a espaldas de la Universidad de Valencia y en la calle de las Barcas, frente al convento de Santa Catalina de Siena, para comprobar si realmente —como sospechaban— en ellas trabajaban obras de carpintería llana<sup>43</sup> asistidos por oficiales carpinteros<sup>44</sup>. Ratificaron que efectivamente así era, aunque no incautaron las obras. Puchol y Sanchis se quejaron al corregidor. Éste, también presidente de la Academia de San Carlos, y por tanto, juez y parte en el asunto, condenó a estos miembros de la prohomenía del gremio al pago de 50 ducados y a un apercibimiento, pues consideraba que no habían actuado de acuerdo con el derecho que asistía a los académicos al entrar en sus casas y examinar las obras<sup>45</sup>. Los representantes del gremio denunciaron las irregularidades que se habían seguido en el procedimiento y cómo en todo momento ellos habían actuado de acuerdo con sus ordenanzas y con el permiso del vicepresidente de la Academia, Marqués de Jura Real, quien, en ausencia del presidente, les había concedido permiso para entrar en las casas de los citados escultores. Insistían en que tanto Puchol como Sanchis o cualquier otro académico que trabajara obras que no fueran de su profesión sino pertenecientes a algún gremio no estaban libres ni exentos, a pesar de sus privilegios académicos, de la jurisdicción ordinaria. Toda la documentación con los diferentes testimonios aportados se pasó al fiscal de Su Majestad, y, en su vista, se decretó absolver a los miembros de la prohomenía del gremio de carpinteros y se declaró que había habido lugar al recurso que presentaron. De todo ello libró certificación Tomás Roig, escribano de Cámara de la Real Audiencia del Rey en Valencia, el día 15 de sep-

43. Concretamente, las obras de carpintería llana que los representantes del gremio habían encontrado en casa de Puchol eran: *un buque de andas con su tarima de carpintería llana, de cinco y quatro; dos bastidores de cuatro y tres y media; un buque para un trono; un portal con dos torres liso, y sobre el portal una estatua empesada a desbastar sin manos ni cara; todo según dixerón de carpintería llana, a excepción de la estatua.* Y en casa de Sanchis: *cuatro adornatos y dos molduras aboselladas acapuchinados, de cuatro palmos, y tres cuartos de altos y tres palmos de anchos.* ARASCV, legajo 67-B / 4 A. ,

44. En casa de Puchol trabajaban concretamente dos oficiales, uno Manuel Rocafort; y en casa de Sanchis, Joaquín Machancoses, tallista que en la junta ordinaria de 1 de octubre de 1777 había obtenido la aprobación académica para idear y construir retablos (BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín: op. cit., 1989, pp. 257-258), y José Cotanda, también, según el testimonio de los representantes del gremio, oficial carpintero. Este último se trata del luego conocido escultor académico. Sobre él véase BUCHÓN CUEVAS, Ana M.: "El escultor José Cotanda. Vida y obra", *Ars Longa*, 1995, nº 6, pp. 145-156.

45. Claude Bédat ya hizo ver cómo el hecho de que el corregidor fuera también presidente de la Academia fue decisivo en la intervención rápida de la justicia en este caso y de su dictamen a favor de los académicos. Insiste en lo fundamental que fue para la Academia el que sus puestos de mando se confiaran a consiliarios, en muchas ocasiones miembros de familias de alto linaje. Sus relaciones e influencias y su poder político en las ciudades o fuera de ellas permitían que estas instituciones resistieran las acometidas que sufrían desde diferentes bandos. BÉDAT, Claude: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Ed. esp.: Madrid, Fundación Universitaria Española, 1984, p. 354.

tiembre de 1781, certificación que pasó a la Academia de San Carlos para que a ella acudieran las partes a exponer lo que les conviniera<sup>46</sup>.

Por la documentación anterior se conoce la visión de los hechos por parte del gremio de carpinteros, pero también es muy interesante ver la percepción que de ellos tuvo la Academia de San Carlos y cuáles fueron las medidas que tomó. En la junta particular celebrada el 27 de enero de 1782<sup>47</sup> se revisaron los documentos sobre el particular presentados por José Puchol al Rey a través de la Academia de San Fernando, que decidió pedir información a la de San Carlos. La institución valenciana expuso su parecer en un informe donde se recogen varios supuestos. Recordó en primer lugar la Real Resolución de 1777 para que ni escultores ni maestros carpinteros se inmiscuyeran en sus respectivos oficios, cosa que beneficiaba por igual a ambas partes. Aunque en las ordenanzas del gremio se previniera que cualquier escribano o alguacil con permiso determinado o indeterminado de la jurisdicción real ordinaria pudiera entrar en cualquier casa y embargar las obras de carpintería no hechas por maestros de la corporación, consideraba la Academia que tenía una evidente *indecencia* que las Nobles Artes y las casas de sus profesores estuvieran expuestas a continuas visitas y registros de la prohomenía del gremio, si bien los estatutos no decían nada específico al respecto. Era un hecho que la prohomenía registró la casa de Puchol con un escribano y describió varias piezas que consideró de carpintería. El escultor se quejó al corregidor-presidente (de la Academia), y éste, oído el juicio de los peritos que nombró, multó y apercibió al gremio, el cual interpuso recurso ante la Real Audiencia, que revocó el decreto del corregidor. Sigue el informe académico señalando que en las diligencias que la corporación tradicional hizo para visitar la casa de Puchol se ve su *afectación*, pues no se dirigió al corregidor-presidente, y no constaba que éste estuviese enfermo u ocupado, por tanto, no debió recurrir al vicepresidente, y si lo hizo pretextando aquellos motivos, es decir, la enfermedad u ocupación del primero, no haciéndolo constar, cometió un exceso *mui digno de castigo*. A continuación indica que en la postura del corregidor-presidente se advertía su *decoro y estimación* por los profesores académicos en todo momento, indicando que condenó al gremio con la multa que le pareció justa. Se hablaba para justificarla del *despotismo* con que se *arrojaron* (adviértase el tono duro del lenguaje) el clavario y demás oficiales del gremio al taller de Puchol, declarando la Academia nulo todo lo obrado por la corporación contra el escultor por falta de facultades. Ahora bien, dejaba un resquicio a la sospecha, pues manifestaba que en el caso de que el gremio supusiera o tuviera motivo justo para creer que se fabricaban en su casa, y en general en las casas de los profesores académicos, obras de carpintería, debía acudir ante el presidente de la Academia para que éste tomara las medidas y determinara los castigos oportunos.

46. ARASCV, legajo 67-B / 4-A.

47. ARASCV, *Libro primero. Acuerdos en limpio de juntas particulares desde el año 1765 hasta 1786*.

En la última parte del informe se muestra la postura disconforme también de la real institución hacia el procedimiento seguido por José Puchol Rubio y sus pretensiones de que la Academia de San Carlos no se ocupara del expediente que le había remitido la Real Audiencia. La junta particular señalaba que eso era diametralmente opuesto no sólo a la providencia de un tribunal superior sino también a los estatutos académicos. Consideraba *injuriosa* la recusación que hacía el escultor a la Academia, de la que él —recordaba— era miembro destacado. Si se diese lugar a esa recusación, además de *mui mal exemplo para otros profesores*, Puchol podía turbar el orden de la Academia y acudir a S. M. con repetidas recusaciones. Resumiendo, señalaba que si la cuestión era dilucidar si las obras registradas en casa de Puchol a instancias del gremio pertenecían o no a las Nobles Artes, éstas debían ser examinadas por profesores académicos y en presencia de las mismas obras, que no sería fácil trasladar a otro lugar distanciado ni justificar en él su identidad. Además, el hecho de recusar Puchol el juicio de los profesores de la Academia de la que era director de escultura, que es lo que efectivamente había pretendido, parece que era tenerlos a todos por *ignorantes o apasionados* (esto último suponemos que en el sentido de poco neutrales).

La Academia determinaba en su informe que las visitas a casa de los profesores a instancias de algún gremio sólo se podían hacer por indicación del corregidor-presidente; y sólo si estaba ausente más de veinticuatro horas o se eximía de asistencia por ocupaciones podía el vicepresidente sustituirlo y dar esa licencia. Para que las visitas se hicieran con *decoro y no tumultuariamente como suele suceder* entrando en las casas muchos individuos que componen la prohomenía gremial, debía acudir sólo un individuo de ella, el escribano y un académico profesor nombrado por el presidente, lo cual debía entenderse también aplicable a las visitas a las casas de los maestros del gremio. Si se examinaban estas casas y no había obras prohibidas en uno u otro sentido, había de pagar el que solicitó la visita, además de las costas, seis pesos de multa para el arca de la real institución. Las piezas que la Academia denunciante o el gremio, en su caso, señalasen por opuestas y prohibidas, tenían que depositarse si eran manejables en alguna de las salas académicas hasta su formal inspección y reconocimiento, y si cómodamente no se podían llevar allí, quedarían en casa del fabricante, pero *descritas y explicadas en las diligencias, de modo que siempre conste, y no se pueda alterar su naturaleza, traza, estado y figuras*.

Ése era, en síntesis, el informe que presentaba la Academia de San Carlos a la de San Fernando, a la que pedía que se dignara demandar la ejecución de los puntos que en él se expresaban. Para concluir, y deseando que no se repitieran casos como el descrito, establecía que al nombrar a un corregidor-presidente se le debía informar de que ante cualquier asunto concerniente a la Academia, las partes no debían acudir a un escribano (entiéndase, notario) sino al secretario de la institución, y éste tendría que dar cuenta para que se dilucidara, salvo en casos especiales, en las juntas académicas correspondientes.

Tres años después se repetía un caso parecido, con Francisco Sanchis como único escultor protagonista, entonces teniente honorario de escultura de la Academia de San Carlos. El gremio de carpinteros enviaba una representación a la real institución, en la que, aportando varios testimonios, denunciaba al artista por haber contratado a Mariano Febrer, maestro carpintero, para que trabajara una cómoda y una sillería de coro en el taller que él (Sanchis) tenía en el huerto llamado de las Coronas, por un jornal diario. Informaba asimismo de que en el taller de Sanchis ya estaba empleado en esas obras José Vives, oficial carpintero, que trabajaba en ese obrador desde hacía cerca de dos años, *empleándose en obrages de carpintería, y extraños de la escultura, siendo, entre otras, cómodas, papeleras, guarniciones, mesas y marcos de vidrieras.* También hacía saber el gremio, a través del clavario, Tomás Vila, que el mismo José Vives junto con Salvador Sanchis trabajaba a jornal por orden de Francisco Sanchis y en su propio taller una caja catre de madera de morera, y que el escultor buscó a Mariano Borrás, maestro carpintero, para que hiciese un modelo de sillas de coro, sobre una traza que él había presentado, pagándole por su trabajo<sup>48</sup>.

En la junta particular de la Academia de San Carlos celebrada el 1 de abril de 1785 se vio el citado memorial del gremio, acompañado de los diferentes testimonios. La Academia se hizo eco de la denuncia de la corporación, pero advirtió de que hasta ese momento no había tenido noticia de lo que manifestaba sobre estar trabajando y haber hecho trabajar Sanchis obras pertenecientes a los carpinteros, y dijo que en caso de ser cierto, el gremio debió haberse ajustado a la Real Orden de 16 de abril de 1782 y haber instado la aprehensión real de los *obrages* que entendieran fueran peculiares del gremio, con el modo y forma que se previene en la misma para la inspección y decisión de si eran o no de carpintería o pertenecían a la escultura, bajo las penas que en aquella orden se prevenían. De acuerdo con ello, la junta decidió no atender dicha instancia del gremio por no constar en ella los hechos en la forma debida ni haberla presentado en tiempo oportuno y correspondiente, lo que había impedido tomar conocimiento del asunto. La Real Academia asumía, así, su papel para que se cumpliera y guardara por el gremio de carpinteros lo prevenido por la mencionada Real Orden *sin tergiversación ni contravención alguna.* En concreto, la Real Orden de 16 de abril de 1782 establecía:

Pero al mismo tiempo deseando el Rey que los Profesores de las tres Nobles Artes no se empleen en obras que no sean de su profesión, porque con ellas entorpecen su ingenio, y perjudican no solo á los Gremios, si tambien á las mismas Nobles Artes, declara S. M. ser permitido a los dichos Gremios el poder pedir el reconocimiento judicial de las casas y talleres de los Escultores siempre que tengan justos motivos para ello, y declarén el denunciador, y con tal de que no hallándose

48. ARASCV, legajo 67-B / 3-A.

pieza alguna que no sea propia de su arte, se le imponga al denunciador la pena de los cuatro años de destierro, y al Gremio se le saquen cincuenta ducados de multa aplicados por terceras partes, Juez, Cámara y Escultor cuya casa se hubiese reconocido; pero si efectivamente resultare cierta la denuncia por no ser la obra perteneciente á la profesión, según juicio de la Real Academia de áon Fernando, á la cual se deberá preguntar en los casos de duda cuando en la Provincia no hubiere otra de la misma clase, se le impondrá al Escultor la pena de privacion de su Arte que menosprecia<sup>49</sup>.

En cuanto a la sillería del coro que mencionaba el gremio en su instancia, la junta declaró que, habiéndose visto el diseño presentado por Sanchis en la junta ordinaria de ese día, se determinó que el escultor podía fabricarlo a su dirección, de acuerdo con las facultades que le permitían los estatutos de la Academia, *lo que se haga saber al clavario de dicho gremio para que se abstenga de semejantes recursos fuera de tiempo, sin arreglarse a lo que disponen los dichos estatutos, molestando a la Academia y a sus individuos con quejas infundadas e impertinentes*<sup>50</sup>.

Que a la Academia le resultaran impertinentes las quejas del gremio es comprensible, pero que realmente fueran infundadas no resulta nada claro. La real institución ante esas denuncias hacia algunos de sus individuos tenía que verse en un difícil compromiso. En la de 1780-1781 se dirigía hacia un director de escultura, José Puchol, y a un académico de mérito, Francisco Sanchis, que en 1785, cuando fue de nuevo atacado por el gremio de carpinteros, era ya teniente honorario. Salvo en lo que se refiere a la sillería de coro aludida en la segunda acusación, no es seguro que no hubiera indicios de culpabilidad por parte de Puchol y Sanchis, y es posible que la Academia sólo pudiera salir en su defensa –como hizo– aduciendo actuaciones inapropiadas (recuérdese que en algún caso la institución habla de entrada *tumultuaria* en los talleres) y defectos de forma en los procedimientos presentados por el gremio. Aun procurando defender a sus miembros, la Academia de San Carlos, no obstante, en todo momento procuró dejar claro que actuaba dentro de la legalidad, y reprimió a los escultores –como exemplifica el caso de Puchol Rubio– cuando intentaron, con autosuficiencia y prepotencia, escapar a la norma. La actitud de estos escultores, de ser cierto que en ocasiones no tuvieron escrúpulos para realizar obras de carpintería que nada tenían que ver con las Bellas Artes, suponía de hecho un desprecio de su profesión y de su condición de miembros de la Academia, y denotaba una mentalidad anclada en el pasado, muy distinta de la que con el tiempo iba a poseer su compañero José Esteve Bonet, quien evolucionó hacia posiciones más decididamente académicas<sup>51</sup>, ciñéndose estrictamente a su campo profesional.

49. *Colección de Reales Órdenes comunicadas a la Real Academia de San Carlos desde el año de 1770 hasta el de 1828*. Valencia, Imprenta de Benito Monfort, 1828, pp. 29-30.

50. ARASCV, *Libro primero. Acuerdos en limpio de juntas particulares desde el año 1765 hasta 1786*.

51. Así lo hace notar BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín: op. cit., 1989, p. 261.

Si en los casos que se acaban de exponer era el gremio de carpinteros quien acusaba a algunos escultores académicos de invadir su terreno laboral incumpliendo toda norma, no faltaban también las denuncias en sentido inverso. Así, en 1786 Francisco Navarro, Mariano Bañuls, aprobados para el ejercicio de la escultura por la Academia de San Carlos, y Agustín Portaña y Pedro Juan Guissart, académicos de mérito de la misma, en un memorial, sin fecha, presentado a la institución se refieren a lo públicos que habían sido los *atropellamientos* que el gremio de carpinteros había cometido hasta ese momento contra los mismos directores y académicos de la clase de escultura, los cuales habían hecho necesario promulgar reales órdenes por las que los carpinteros se veían impedidos no sólo de ejercer la escultura propiamente dicha sino también retablos, púlpitos, canceles y demás ornatos como las sillerías de coro y facistolés y demás obras que decoran los templos, obras todas que, en concreto la Real Orden de 14 de febrero de 1786, declaraba privativas de los escultores. A pesar de esas prohibiciones, denunciaban cómo los maestros carpinteros seguían realizando estas obras, *engañando* al público, como ocurría con José Sorío, que había usurpado a Francisco Navarro el púlpito que éste había ajustado con la iglesia del Salvador de Valencia, y que en esos momentos estaba trabajando el citado maestro, *burlándose* de la real orden y del cuerpo de la Academia. En un memorial posterior, fechado el 16 de octubre de 1786, Francisco Navarro manifestaba cómo la junta de la Academia, atendiendo a su anterior escrito, había determinado que el secretario pasara a casa del cura de dicha iglesia y le mandase, de orden de la real institución, que no dejara colocar el púlpito y que presentara el dibujo al arzobispo de Valencia. Navarro denunciaba que éste no se había presentado e incluso se estaba rematando la obra, en la que en esos momentos trabajaba el dorador para acabarlo a toda prisa. Por último insistía en que dicho Sorío era maestro carpintero y sostenía que por su cuenta había ajustado el púlpito con escultura, valiéndose para su ejecución de oficiales de llano. Y aunque reconocía que parte de la escultura la dio a trabajar a José Gil, aprobado de escultura de la Academia<sup>52</sup>, lo había hecho por la mucha prisa que tenía, pues de no ser así la hubiera llevado a cabo él mismo, como lo justificaba –según Navarro– el que en su casa se hicieran muchas imágenes. De acuerdo con lo expuesto Navarro pedía que se hiciese aprehensión del púlpito y se obligara a pagar a Sorío la multa acostumbrada, pues en caso contrario usaría de su derecho acudiendo al Rey para que hiciera observar la real orden.

En conclusión, los continuos recursos y denuncias de o contra los gremios relacionados con lo artístico suponían un escollo en el camino de las academias ofi-

52. José Gil, que llegaría a ser muy destacado escultor y a ocupar la dirección general de la Academia (desde el 31 de diciembre de 1817), fue aprobado para ejercer su profesión el 30 de enero de 1783, por la obra del Gladiador, modelado en barro. ARASCV, *Libro primero, Acuerdos en limpio de juntas ordinarias desde el año 1768 hasta 1786*.

ciales para el progreso y perfeccionamiento de las Nobles Artes. En Valencia, en concreto, los originados frente a algunos escultores académicos por parte del gremio de carpinteros, que durante mucho tiempo había englobado en una de sus ramas a escultores, arquitectos de retablos y adornistas, tuvieron especial gravedad. Eran como una espina que tuvo que soportar la Academia de San Carlos en los lustros que siguieron a su creación oficial. Buen reflejo de ello es lo que manifestó Antonio Ponz, secretario de la Real Academia de San Fernando entre 1776 y 1790, a Tomás Bayarri el 10 de diciembre de 1784. Aunque no especifica a qué gremio se refiere en concreto y hay que tener en cuenta que en 1783 se produjo un conflicto con el de albañiles, las palabras que siguen bien pudieran aludir al de carpinteros, siempre omnipresente en sus cartas, o al menos ser extensibles a él:

Tenga Vm. un poquito de paciencia, mientras sale como espero una provid<sup>a</sup> que acabe con la vilantez de ese Gremio, y de otros que parecen haberse empeñado en emporcar las nobles Artes en ciudades muy principales del Reyno. No dejare esto hasta salirme con ello de un modo u otro, y no se tardara<sup>53</sup>.

Como recuerda Cristóbal Belda, aunque hasta bien avanzado el siglo XIX los gremios siguieron existiendo, su repercusión en el terreno artístico fue nula, y ya a finales del siglo XVIII la ruptura del viejo sistema estaba a punto de consolidarse. Las academias oficiales tuvieron mucha responsabilidad en ello al facilitar el acceso a unas formas de conocimientos y de aprendizaje plasmadas en títulos que impedían cualquier vínculo con la actividad gremial. En esa nueva posición social se basaban quienes deseaban hacer prevalecer la validez de sus saberes y el carácter intelectual de su arte frente a una realidad que ellos creían obsoleta<sup>54</sup>.

ANA M.<sup>a</sup> BUCHÓN CUEVAS

53. TRAMOYERES BLASCO, Luis: op. cit., año II, nº 3, 30 de septiembre de 1916, p. 118.

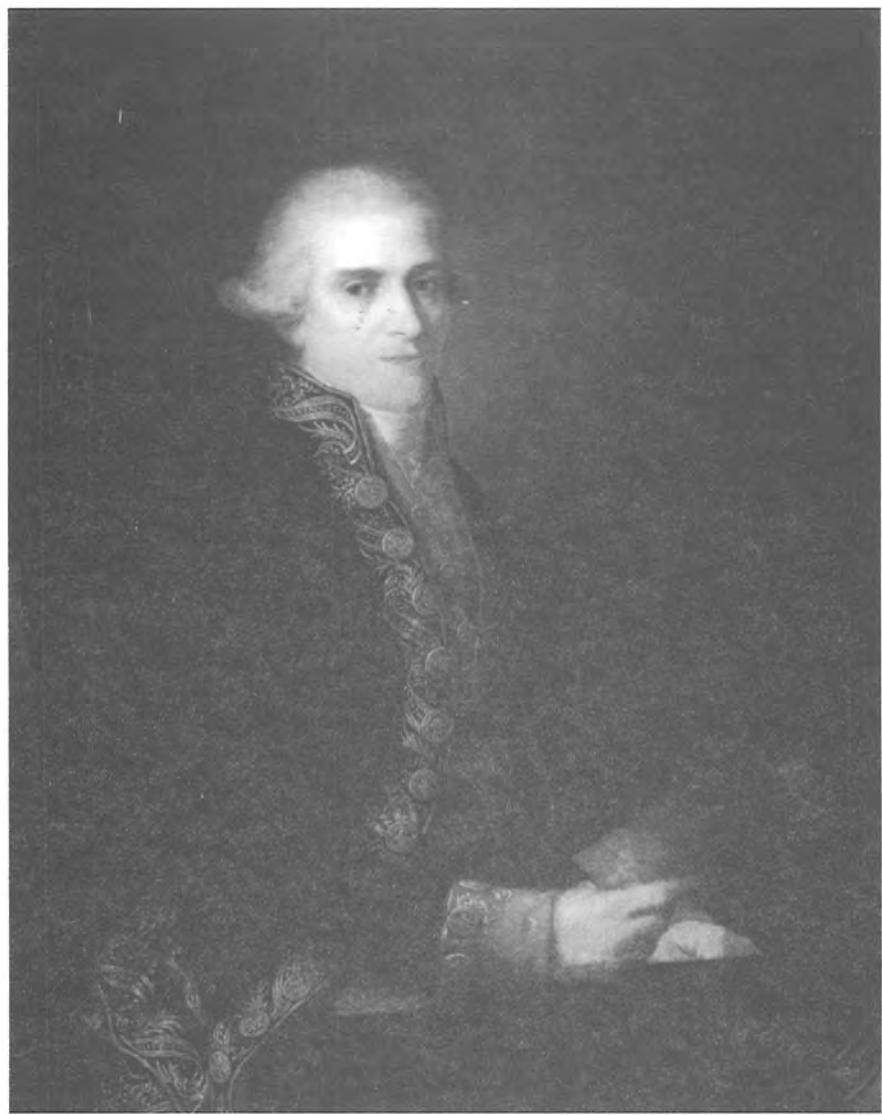
54. BELDA NAVARRO, Cristóbal: "La crisis del sistema gremial. Un aspecto más en la confrontación tradición, clasicismo y academicismo", en *Neoclásico y Academicismo en tierras alicantinas. 1770-1850*. Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1997, pp. 41-58; p. 54.



1.- Michel Barthélemy Olivier (l.). Retrato del escultor Giovan Domenico Olivieri. Museo de Bellas Artes de Valencia. Colección de la Real Academia de San Carlos.



2.- Manuel Monfort. Escudo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.



3.- Agustín Esteve. Retrato del escultor José Esteve Bonet. Museo de Bellas Artes de Valencia. Colección de la Real Academia de San Carlos.



4.- Carpinteros. Auca de los oficios con obrador en Valencia en el siglo XVIII.





6.- José Puchol Rubio. Retrato de Carlos III. Museo de Bellas Artes de Valencia.  
Colección de la Academia de San Carlos.



7.- Escudo del gremio de carpinteros. Puerta de la casa gremial (calle Balmes, Valencia).



8.- Francisco Sanchis. *Minerva acompañada de la Prudencia encamina a la Juventud al templo de la Inmortalidad. La Escultura la admite, y la anima a que como Hércules, venga las dificultades para conseguir el premio de la buena Fama, a pesar y despecho de la Envidia.* Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.





# BOLETIN

DE LA

SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CULTURA

Toma LXXIX • Enero-Junio 2003 • Cuad. I-II

## Un pintor de Segorbe: José Camarón Bonanat\*

A veces, el arte es como un oficio que pasa de padres a hijos. La historia nos muestra frecuentes casos de apellidos perdurando a través de varias generaciones. Quizá pueda afirmarse que no son precisamente los más famosos y representativos, como si el genio artístico creador, concentrado otras en un solo individuo, hubiera de repartirse entre muchos en tales ocasiones. El hecho es más frecuente en el medioevo, cuando existía fuertemente arraigado el concepto de taller y gremio.

La historia del arte valenciano aporta ejemplos suficientes. No es necesario echar mano de remotos casos medievales más o menos claros respecto al parentesco de un apellido. Sobradamente conocidos son los Juanes a lo largo de todo el siglo XVI y los Ribalta –padre e hijo– a fines del mismo siglo y primer cuarto del siguiente. En el siglo XVIII, aun cuando la libertad emancipadora del arte y el artista y la decadencia de la artesanía de taller familiar parecen exigir lo contrario, Valencia sigue abundando en familias de artistas. En la segunda mitad del siglo, la Academia de San Carlos aporta asombrosos y frequentísimos datos del arte y los artistas de ese periodo. Su cita detallada y su análisis serían aquí inoportunos. Convenientemente será, sin embargo, mencionar los casos más famosos y conocidos que, además, están relacionados íntimamente con el tema central de este estudio y habrán de ser citados con frecuencia. Valga recordar, empezando por los menos conocidos, los Inglés –Vicente, José y Vicente–, tres generaciones sucesivas; Espinós –padre e hijo–; Esteve –abundantísimo y muy representativo en la historia del arte valenciano–, aunque no siempre de la misma rama familiar; finalmente, los Vergara. También el apellido Camarón corresponde a una familia de artistas, cuya existencia para el arte va, que sepamos, desde el siglo XVII hasta el XX.

\* El presente texto, que es una versión de uno de los capítulos de la tesis doctoral del fallecido Dr D. Ramón Rodríguez Culebras, presentada en la Universidad de Munich en 1968, nos ha sido facilitado por los albaceas de D. Ramón. Como homenaje al profesor desaparecido y dado su interés, pues no existe traducción española de su tesis, lo reproducimos con agrado.

## Origen del apellido Camarón

Por cuanto se refiere al origen del apellido, no tenemos noticia alguna. Solo se conoce esa rama, de origen aragonés, de la cual hay muy vagas noticias respecto a sus antepasados. Los datos que se conservan indican siempre una familia de artistas, concretamente de escultores. Pudiera remontarse a cualquier colaborador y auxiliar del taller de Forment.

En este caso sería aceptable la hipótesis de un origen francés. En Francia existe ese apellido, así como en Inglaterra, y es bien sabido que entre los auxiliares de Forment, precisamente en Huesca, se contaba alguno procedente de Francia.

Una relación manuscrita de los festejos realizados en Huesca por el nacimiento del príncipe Felipe Próspero en 1658 cita al más remoto miembro conocido, Pedro Camarón.

La ciudad había querido contribuir al esplendor «estimulando con aventajados premios a los ingeniosos artífices, a fin de que en carros triunfales y en gustosas mojigangas aumentasen la celebridad de las fiestas». Los que se enumeran desempeñaron su labor satisfactoriamente y «el Magistrado municipal, agradecido al gustoso desempeño de los artistas Cristóbal Pérez, Pedro Camarón, Juan Garcés y Fermín Garro, que aplicaron lo ingenioso de sus genios en las referidas demostraciones, deseoso de tenerlos gratos para otras ocasiones en que deban hacerse festines semejantes, les pagó pródigamente lo que con tan acertada ejecución obraron, aunque sin graduar mejorías ni ventajas, para evitar entre ellos (cuerdamente) emulaciones y competencias, dejando el conocimiento de ellas al gusto de los que miraron y admiraron»<sup>1</sup>.

Pedro presentó una fortaleza adaptada para un curioso juego y alegoría. Gustó mucho y se repitió al día siguiente. La relación lo llama «escultor famoso». Pero sus obras, si existen algunas todavía, como es probable, continúan en el anonimato. Esta es la única de que, por el momento, hay noticias exactas, y aun su vida fue brevísima y no se ha conservado dibujo o grabado de la misma.

Menos fortuna aún cabe respecto al primer José Camarón. Seguramente era hijo de Pedro. Por las fechas, y sabiendo que Nicolás nació en Huesca en el último decenio del siglo, podemos suponerlo así. Un documento no usado hasta el presente, el acta matrimonial de Nicolás, conservada en el archivo catedralicio de Segorbe, confirma el informe proporcionado por Orellana, digno de toda credibilidad como de primera mano. De él se sirvieron Ceán Bermúdez y otros, hasta pasar a los léxicos de artistas, los cuales lo incluyen como escultor, sin añadir otros datos<sup>2</sup>.

1. *Relación de las fiestas que la ciudad de Huesca hizo al nacimiento del Sr. Felipe Próspero*. Transcripción abreviada y parafraseada por T. del C. en su artículo «Recuerdo de unas fiestas en el Siglo XVII». *Revista de Archivos, Biblioteca, y Museos*, 1872, nº. 2, 3, 4 y 6.

2. Archivo Catedral de Segorbe. *Quinque Libri*, vol. VI. Apéndice de Documentos, nº 1.

Nicolás Camarón siguió las huellas de su padre y de su abuelo dedicándose a la escultura en el mismo taller y ampliando su actividad a la arquitectura, campo implícito en la familia. Debió destacar pronto, pues hacia 1716 –a los 24 años de edad– se le llamó desde Segorbe, la vieja y pequeña ciudad episcopal en el valle del Palancia, al límite con Aragón, con tan importante encargo como la nueva sillería del coro en la catedral. A esta obra siguió la ejecución íntegra de los retablos en el colegio de los jesuitas.

Nicolás ejecutó con valentía y con agrado de sus mecenas estas obras. Ello dio pie a nuevos encargos, con lo cual se estableció definitivamente en la ciudad. Hasta el año 1766 en que murió, se fueron multiplicando sus retablos y esculturas por toda la región del Palancia, con algunas más en otros lugares del antiguo reino valenciano. Cabe destacar, sobre las anteriormente citadas, las que realizó para la cartuja de Valdecristo y para los Mercedarios de Segorbe. El mismo colegio de Jesuitas le encargó nuevos altares y esculturas. Y de entre las muchas que ejecutó para los pueblos de la comarca, existen noticias documentales sobre el retablo mayor de Geldo y la imagen de la Pastora, de Jérica. De su actividad como arquitecto no existe noticia alguna determinada. El Sr. Sánchis Guarner le llama «mediocre arquitecto»<sup>3</sup>. Desgraciadamente, su obra corrió la triste suerte de la destrucción casi total en la guerra civil del año 1936, sobre cuanto ya había arrastrado consigo la secularización de monasterios.

El 21 de diciembre de 1727, establecido definitivamente, y con importante taller en Segorbe, contrajo matrimonio en la iglesia de la Sangre con Damiana Bonanat, hermana del beneficiado de la catedral y miniaturista Eliseo. Del matrimonio nacieron tres hijos: Joaquina Ana en 1729; José, el pintor, en 1731 y Francisca en 1733<sup>4</sup>. Es curioso constatar la insistencia de ciertos nombres familiares impuestos a todos ellos, como luego a los descendientes de generaciones posteriores; así, los de José y Joaquín.

### Nacimiento de José.

José, segundo de los hijos, nació el día 18 de mayo de 1731 a las dos de la mañana y fue bautizado el mismo día en la catedral por Mosén Lucas León, vicario, que intervendría frecuentemente en otros acontecimientos familiares de los Camarón durante muchos años. Padrinos fueron el Dr. José Benet y María Teresa Ortell. Siguiendo las costumbres del tiempo se le impusieron varios nombres: «Joseph Ignacio Juakin Pasqual»<sup>5</sup>.

3. SANCHIS GUARNER, M.: «Don Joseph Camarón y Boronat, un buen pintor del siglo XVIII. Notas para su biografía». *Anales de la Universidad de Valencia*, 1930-32, tomo XI, pp 203-241.

4. Arch. Cat de Segorbe; Quinque Libri, Tomo VII.

5. Idem, idem. Folio 18.- Apéndice de Documentos, nº 2.

He querido publicar detalladamente los datos de nacimiento, según constan en el acta bautismal, para salir al paso de un error común, que da equivocadamente el 17 de mayo de 1730.

También, y ya desde el principio, quiero salir al paso de otros errores biográficos, repetidos en numerosos estudios. Su madre era segorbina y no alcoyana como se supone. Toda la familia del lado materno era de Segorbe, al menos por esta rama, y son muy abundantes los datos archivísticos conservados al respecto. El error se basa en el acta de enterramiento del pintor, conservada en el archivo parroquial de San Esteban, en Valencia. Allí se escribe: «hijo de Nicolás Camarón natural de Huesca, y Damiana Boronat natural de Alcoy»<sup>6</sup>. Sin embargo hay fundamentos suficientes para dudar de ambos datos respecto a la madre, pues la familia se hallaba avecindada en Segorbe y Damiana era más joven que su hermano Eliseo, nacido allí.

Relacionado con este punto se encuentra el problema del segundo apellido. Es corriente emplear las formas Boronat y Bononat. Mientras unos escriben Boronat «y no Bononat como equivocadamente se ha repetido»<sup>7</sup>, le atribuyen otros la segunda forma. Efectivamente, en tierras valencianas existen ambas. Sin embargo, ninguna de las dos es la propia de la familia, sino una nueva variante que aún existe en la comarca del Palancia: Bonanat, que algunos escriben modernamente con D. Los abundantes documentos del archivo catedralicio de Segorbe son tan concluyentes respecto a esta forma, que apenas dejan posibilidad a la duda y hacen pensar que en el de Valencia se trata de un error de amanuense, explicable por ser forma más conocida allí como propia de Alcoy. Así, el acta matrimonial de Nicolás que cita la procedencia de éste como forastero, pero no en cambio la de su esposa y padres de ésta; el bautismo de los tres hijos del matrimonio; la cláusula testamentaria de la madre, etc. También se repite con mucha frecuencia la forma Bonanat con los tres hermanos de Damiana –José, Andrés y Lorenzo–, multiplicándose los documentos al contraer matrimonio y nacerles numerosos hijos. Dos veces se escribe Bonamort. Pero fuera de estos dos casos, la coincidencia es absoluta, como su concordancia con el archivo del Municipio donde se cita al padre, Damián, que tuvo cargos en la ciudad. Siempre se escribe Bonanat, y jamás se les cita como forasteros o procedentes de Alcoy.

También lo prueba el acta bautismal del otro hermano, el ya citado Eliseo, nacido en 1693 –no en 1697 como escribe Orellana–<sup>8</sup>.

El único documento que apoya la primera y más tradicional de las formas aceptadas, y que concuerda, por consiguiente, con el de Valencia, es el de sepultura y

6. Arch. Parroquial de San Esteban, Libro Racional, 1803, fol. 247 - Apéndice de Documentos nº 4  
7. SÁNCHEZ GUARNER, Art cit, pag. 206.

8. ORELLANA, Marcos Antonio de: *Biographia Pictorica Valentina*. Ed. preparada por Xavier de Salas, Madrid, 1930. Cuando se cita a Orellana, de no indicar lo contrario, se alude siempre a esta obra en cualquiera de las breves biografías correspondientes a los diversos miembros de la familia Camarón. Basándose en Orellana, da esta fecha errónea Ceán Bermúdez y con él los restantes léxicos de artistas.

cláusula testamentaria del piadoso clérigo. Corresponde al año 1760 y escribe dos veces Eliseo Boronat. A pesar de estos dos casos, la abundancia y coincidencia sobre la forma Bonanat, es tal que podemos darlo por más que seguro y probado.

### Estudios humanísticos. Relación con Antonio Ponz.

Aun cuando no conste documentalmente, es seguro que cursó estudios en el colegio de los Jesuitas, situado a pocos pasos de la casa y taller paternos. Camarón poseyó una elevada formación y cultura, sobre todo humanística. Era de ingenio de gustos exquisitos, propenso a la ironía suave, escasas veces mordaz o hiriente como lo fue la del aragonés contemporáneo suyo, Goya. Aunque su formación evolucionó mucho en años posteriores debido a sus viajes y al contacto con otros ambientes, es indudable que se inició en los años transcurridos en el colegio de la Compañía. Este centro era el más destacado de la comarca, y en él se daba preferentemente una formación humanística y filosófica. Muchos alumnos pasaban a otros estudios superiores, sobre todo teológicos, a Gandía. Acudían de toda la región, aun de muy lejos. Allí tuvo por compañero al luego como él célebre Antonio Ponz, natural de Begís, primer historiador y catalogador de algunas obras de la mejor época del artista. Parece natural que se entablase cierta amistad, con una base común de sensibilidad artística, y aun que se iniciasen juntos en los primeros tanteos del dibujo con el padre y el tío del joven Camarón. Pero las cualidades eran muy diversas, como distinto el temperamento, y nunca se llegó a la intimidad. Sin embargo carece de fundamento la sospecha de una tirantez posterior entre ellos, como se ha intentado afirmar, basándose en la aparente sequedad del abate Ponz al publicar años más tarde su *Viaje*<sup>9</sup>. A este respecto se ha escrito: «Es verdaderamente extraño que este niño, al hacerse hombre –y hombre célebre– se olvidara del que fue compañero de la niñez, y al publicar años atrás su «*viage*» firmado con el apellido ya castellanizado «Ponz», al describir el Seminario de Segorbe, su antiguo, común y primer Colegio, diga sencilla y escuetamente que «la mayor parte de las obras de pintura que hay en la iglesia y en los altares las hizo un profesor de esta ciudad llamado Camarón. Escasa cordialidad ciertamente para un recordado condiscípulo de primeras letras»<sup>10</sup>. Ponz citó con otras expresiones distintas a su compañero, siendo, con Vergara, el único de los modernos pintores que en la región valenciana mereciese atención frecuente y constante por parte suya. La cita que se recoge (Ponz, tomo IV, carta VII, par. 41) no dice en su texto obras de pintura, sino expresamente obras de escultura; por tanto se refiere al padre, el escultor Nicolás, menos conocido en la Corte, por lo que requería una aclaración breve el citarle.

9. PONZ, Antonio: *Viaje de España*. Tomos IV y XIII; Madrid, 1774 y 1783. Passim.

10. SANCHIS GUARNER, Art. cit. pag. 207.

Los mismos contemporáneos ya acusaron a Ponz de rigidez y sequedad. Pero es bien sabido que, desde Madrid, protegió cuanto pudo a sus paisanos. En una de sus interesantes cartas a D. Tomás Bayarri, primer secretario de la Academia de San Carlos –20 de enero de 1775– se justifica de las acusaciones. En otra, escrita desde Orihuela el 14 de septiembre de 1769, envía saludos para Camarón. La forma de nombrarle, incluso en su libro, indica cierta familiaridad.

### Primera formación artística.

Alternando con su formación cultural debió iniciarse muy pronto la artística. Como base entra en juego el propio taller paterno, en donde aprende dibujo y es cultura y colabora con su padre en diversas obras. El padre veía con agrado la continuación de su quehacer artístico en el hijo, y en él ponía ya sus esperanzas. De esta primera escuela y procedencia escultórica jamás llegó a liberarse por completo, y es un factor muy importante en el enjuiciamiento de su producción. Al mismo tiempo fue dando entrada a su inclinación natural por la pintura y adquiriendo facilidad y destreza con gran rapidez. El ambiente, si bien limitado, era favorable. La pequeña ciudad episcopal había sido desde el medievo punto de concurrencia de tres corrientes artísticas, –catalana, valenciana y aragonesa–, favorecida de un lado por la Iglesia y de otro por la Corona. Los más variados artistas dejaron allí huellas de su creación, sobre todo con la protección y fundaciones de Martín el Humano, así como en el reinado de Alfonso el Magnánimo. Destaca precisamente la obra pictórica, que convierte a la ciudad en un interesante museo de la época. Ciento que en tiempos de Camarón apenas existía interés por los «primitivos». Pero había también buenos ejemplos de otras épocas, desde italianos y del más puro renacimiento valenciano hasta las posteriores corrientes de la pintura de Ribalta y sus discípulos. La iglesia de San Martín es aun hoy un típico y rico exponente del arte valenciano del siglo XVII, con importantes obras de los Ribalta y de otros maestros barrocos valencianos. La vecina Cartuja de Valdecristo, lo mismo que la catedral, acumulaba obras de todos los tiempos desde su fundación. En muchas de estas iglesias había trabajado su padre y el joven Camarón tuvo ocasiones propicias para familiarizarse con la pintura.

Hasta allí habían llegado los nuevos brotes renovadores del arte vivo que intentaba reaccionar de su fatigada repetición desde que viniera a Valencia Palomino. Gaspar Huerta deja algunas de sus más representativas pinturas en la región del Palancia. Es más, Segorbe mismo era por aquellos años foco de renovación gracias al inquieto y vigoroso pincel de Miguel Posadas, el novedoso pintor hoy totalmente desconocido que no firmó cuadro alguno. En Posadas destaca el interés por las formas inquietas, movidas y por el colorido nuevo, vivo y rebelde a la amanerada

monotonía en que había degenerado en sus últimos brotes la clásica y brillante escuela valenciana. Era, en vida y obra, claro representante de las nuevas corrientes, lo que pudiéramos llamar un espíritu rococó innato. Por los años de la infancia y juventud de Camarón, atraía la atención en Segorbe, tenía mucho nombre en Valencia y se remitían obras suyas a la Corte, si hemos de dar crédito a Orellana y Cean Bermúdez que le tributan grandes alabanzas. Incluso acudían a verle pintar y este fue el origen de su más novelesca aventura. Por el propio interés personal, y por pertenecer a una familia de artistas, Camarón era uno de los más asiduos frequentadores del pintor, y allí debió iniciarse su inquietud colorística e inconformista. Ese inquieto pintor desconocido es, sin duda, su primer maestro, aunque nadie, ni el mismo Orellana, que tantas alabanzas tributa a uno y a otro, nombrase esa relación.

Un último elemento que influyó bastante por esos años de primera formación fue el miniaturista Eliseo Bonanat. El piadoso clérigo había conseguido como autodidacta una rara perfección en el dibujo y en la miniatura, y supo transmitir al ávido espíritu del sobrino ese detallismo virtuosista.

Hacia los dieciocho o veinte años, y sin salir apenas de Segorbe, había conseguido el joven artista una más que mediana perfección en esos tres aspectos que le son tan propios: el dibujo acabado, el modelado y el colorido, junto con la técnica en el manejo del óleo y la acuarela. A la inventiva le da pie su genio vivo y su formación cultural, activado por el estudio de grabados italianos, franceses, austríacos-bávaros e ingleses.

### **Intentos de salida.**

Era tiempo de confrontar sus adquisiciones con ambientes más amplios, con las inquietudes de Valencia y las nuevas corrientes de la Corte. Al marchar de Segorbe para ampliar su formación dejaba ya tras de sí cierto número de obras que, si se han perdido y no cuentan mucho en su producción, bastaban para mostrar sus posibilidades.

Es difícil asegurar si algunas de las que se conservan corresponden a estos años. Un cierto número de dibujos de la Biblioteca Nacional, ya con las características de Camarón, heredadas en parte de su padre, son de un evidente predominio escultórico. Valga citar las «Figuras de penitente» (Barcia, 872), que incluso pudieran ser del padre; la «Joven envuelta en un manto» (Barcia, 874), boceto para una «virgen prudente»<sup>11</sup>; o la «Primavera» y el «Estío» (Barcia, 881 y 882), aun cuando estas dos últimas parecen algo posteriores e inspiradas directamente en grabados

11. BARCIA, A. M de. *Catálogo de la colección de Dibujos Originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1906.

austriacos o del sur de Alemania. La «Muerte de Zacharias, rey de Israel» (Barcia, 860), firmado «Josephus Camarón inv. Seg.»<sup>12</sup>, destinado seguramente a la grabación de una lámina, pudiera ser de este tiempo, pues indica una clara sujeción al empuje interno y vivo más propio del barroco, del cual procede Camarón, que aquella exquisita gracia manierista suya posterior. Igualmente cabe incluir en este período un grupo de pequeñas pinturas de dudosa atribución, entre las cuales pueden contarse las que se conservan en la Catedral de Valencia sobre la vida de Santa Teresa. Más posibilidades tienen de corresponder a este período un grupo de miniaturas de paradero actual desconocido. La «Necrología» de la Academia informa: «en su juventud hizo algunas miniaturas muy estimables». Las más selectas le acompañarían en sus intentos de salida y pasarían a manos de sus protectores en los centros culturales de Valencia y Madrid.

Cierto es que, terminados sus estudios humanísticos y con un fuerte bagaje de logros en el campo artístico, hubo de intentar la salida hacia otros ambientes, bien fuese para abrirse camino, bien con el fin de continuar su formación, si él o sus familiares la consideraban deficiente. Con todo, no es posible determinar fecha y año. Tomando como base la «Necrología» que asegura se ocupó en la escultura hasta los 18 años, dedicándose desde ese tiempo por completo a la pintura, puede concretarse el año 1748-49 como el de su partida hacia Valencia y su ulterior proyección hacia la Corte.

### En Valencia.

Las primeras noticias concretas y seguras de su actividad en Valencia datan del año 1754, pero es indudable su iniciación mucho antes. Las relaciones que padre y tío tenían con la capital del reino por razón de su actividad, pudieron servirle de eslabón.

¿Cuales fueron los puntos de apoyo?. Desde luego no son admisibles los que se ha dado en señalar en un escrito, según el cual fue encomendado al P. Tosca para formarse en la Academia por él fundada. En este artículo se da incluso como un hecho la amistad entre Mosén Eliseo Bonanat y el P. Tosca, las cartas que se cruzaron y la posterior intervención de éste para la marcha del joven artista a Madrid<sup>13</sup>. Parece difícil que así sucediese, pues Fr. Tomás Vicente Tosca había muerto en 1723, y la Academia por él fundada, iniciadora en Valencia de la corriente académista erudita tan propia de la Europa dieciochesca, dejó muy pronto de existir, a

12. Antiguo Testamento, 11 Reyes, 15,8-11.

13. FERRAN SALVADOR, V.: *El pintor segorbino José Camarón Boronat*. Segorbe, 1950. El estudio del Sr. Ferran Salvador es un artículo sin más trascendencia de investigación, motivado por un concurso de Segorbe, por lo cual se justifican ciertas afirmaciones no comprobadas ulteriormente.

pesar del esfuerzo de sus discípulos. Camarón pudo conocer y penetrar los ambientes cultos que aún pervivían entre los sucesores del Marqués de Villatorcas, después del impulso recibido gracias a la intervención del «Dean Martí» (1663-1737); para ampliar su cultura y sed de saber pudo servirse de las interesantes adquisiciones del Marqués en sus continuos viajes, siempre a disposición de los círculos valencianos interesados. Con mayor seguridad aún pudo conocer y frecuentar los círculos de la «Academia Valenciana» que inició su breve vida en 1742 y estaba en pleno apogeo por esas problemáticas fechas de finales del decenio. Quizá escuchase allí por vez primera la brillante palabra del enciclopédico humanista Mayans y Siscar (1699-1781), partiendo de ahí la relación que con él tuvo. Pero la finalidad erudita y cultural de estas Academias hace que no fuese lo más apropiado para un joven artista cuya pretensión primera, como es obvio, era iniciar su vida artística en Valencia y abrirse camino. Con todo, las múltiples relaciones que fomentó siempre con los grupos eruditos valencianos y con la aristocracia, permiten concluir que no le fueron ajenas, más aún, que seguramente las frecuentó con provecho de su cultura y ventaja de sus relaciones sociales. Este debió ser su punto de partida. Y la suposición no carece de fundamento, conociendo su afición a las letras y a la música.

Con seguridad intentaría penetrar los círculos artísticos vivos, de mayor interés para él. En este sentido no cabe otro que el de los Vergara, muerta ya la enseñanza que iniciara Conchillos y continuara Evaristo Muñoz, y agónico todo otro intento de mantener una enseñanza privada a la manera del tradicional taller. En torno a los hermanos Ignacio y José Vergara se centra entonces el interés renovador del arte. A ellos se unía por esos años un joven sacerdote –Cristóbal Valero–, cuya formación artística en Roma daba cierto prestigio a su interés por el arte, ya que no calidada a sus obras.

Para los primeros pasos en Valencia entrán en consideración, como probables puntos de apoyo, los Jesuitas, cuyo colegio de Segorbe por él frecuentado se hallaba lleno de altares y esculturas del padre; los Dominicos, si aceptamos la relación con Miguel Posadas que había pasado los mejores años de su actividad artística en los conventos de Segorbe y Valencia; finalmente, los Franciscanos de la «Corona», donde había una pequeña escultura del «Niño del Huerto» vinculada a una entrañable piedad y que era obra original del escultor Nicolás Camarón. Mosén Eliseo tenía frecuente e íntimo trato con ese convento, y él había sido causa de la recién surgida devoción. Posiblemente se hallase relacionado con un pintor franciscano del mismo convento y gran amigo, a su vez, de Orellana, el P. Antonio Villanueva, en quien se apoyaría Camarón, aun cuando el arte del franciscano, que se había formado también en Italia, no influyó apenas al joven segorbino.

Sea cual fuere el punto de apoyo, el hecho es que Camarón se fue introduciendo cada vez más en la vida artística valenciana, si bien de forma inestable. Parece seguro que no se trató de larga permanencia ininterrumpida, sino de breves períodos, de constantes idas y venidas, para cumplir sus encargos y mantener vivo y en

auge lo conseguido. Esto vale hasta su definitivo establecimiento en Valencia en el año 1769.

Refiriéndose a los primeros años de su formación, su biógrafo Orellana emplea una significativa frase que avala nuestras anteriores suposiciones: «las demandas que de Valencia le iban le hacían venir algunas veces a esta ciudad, en cuyas manciones desahogaba su mucha afición en ver algunas pinturas volviéndose con disgustada celeridad a su residencia y domicilio». Esta afirmación no excluye una más o menos larga permanencia para completar su formación y crearse ambiente favorable.

### Formación en Madrid.

Si problemática es su estancia en Valencia, mucho más lo es la de Madrid. Ni Orellana ni la «Necrología» señalan este viaje, pudiéndose dudar incluso de su existencia. La afirmación se basa en el breve folleto de Torres y Fornés<sup>14</sup> y fue admitida por el Barón de Alcahalí en su *Diccionario de Artistas Valencianos* (Valencia, 1897), el cual escribe: «En el año 1752 marchó Camarón a Madrid para perfeccionarse en el estudio de los grandes maestros italianos y nutrir su inteligencia, contemplando las colosales creaciones de Murillo y Velázquez». Fue también aceptado por Boehn en el artículo del *Thieme-Becker*, donde escribe casi con las mismas palabras del autor valenciano: «in der er sich seit 1752 in Madrid nach den Prado –Gemalden Murillos, Velázquez und der ital. Renaissance–Meister weiterbildete». Parece apoyarla una expresión de Orellana cuando escribe que «llegó a unos adelantamientos tan conocidos que le conciliaron fama, no sólo en el Reyno de Valencia, si en la misma Corte, de donde le llovían los encargos». Esto apenas se explica si no es por relaciones adquiridas personalmente durante su estancia.

Aun careciendo de datos documentales, casi no es posible dudar de una estancia relativamente larga y de gran trascendencia para la pintura de Camarón, correspondiente a los años de juventud. En esta etapa de su vida es más admisible el influjo de múltiples elementos desconocidos, capaces de despertar en él mundos insólitos, campos insospechados. Es más, parece posible afirmar que no se limitó a Madrid, sino que hizo algunos viajes por la región castellana para conocer otras obras y maestros de la pintura. Esta tajante afirmación se basa en una prueba incontrastable, tan categórica como los documentos mismos: los influjos varios, para cuya explicación no bastan los grabados, sino que exigen el conocimiento de obras directamente, no tanto quizás de Velázquez y Murillo como se viene afirmando, sino mucho más de los italianos contemporáneos, los de fines del siglo XVI, especialmente venecianos y lo que es más sorprendente en un hombre de mediados del siglo XVIII, de Zurbarán y del Greco. A la hora de teorizar sobre maestros, sobre centros donde

14. TORRES Y FORNES, C: *El pintor D. José Camarón y Boronat*. Segorbe, 1889.

pudo completar su formación, la más auténtica de las hipótesis es que éstos fueron sus maestros principales, si bien no únicos. Camarón fue, por principio, un independiente y un autodidacta; le servían los ejemplos «que se propuso por guía», para decirlo con palabras de su amigo y biógrafo. Si, como parece ser, a su llegada a Madrid poseía un aceptable grado de formación cultural y artística, es imaginable que le interesasen, e incluso le deslumbrasen en un principio las posibilidades de la Corte, en comparación de las cuales, las de Valencia eran francamente modestas. Pero no le dejaron satisfecho, como sucedió años después a su compaisano Goya. Entonces buscó la enseñanza de las obras mismas.

### El movimiento artístico en la Corte.

La situación artística en la Corte empieza a poseer por esos años matices definidos. En ese movimiento español que pretende inyectar sabia ajena con la exuberante pintura de Luca Giordano como medio para reverdecer la rama nacional, semiestéril tras los grandes maestros del siglo XVII, la pintura española está en crisis, exige una renovación y un cambio radicales. Con el triunfo y establecimiento de los Borbones en la corona de España se inicia también el triunfo en la Corte de las corrientes artísticas francesas, en cierto vaivén con las italianas, según los reyes, ministros o personas influyentes, o según las exigencias de uno u otro monumento real. Es Felipe V –Felipe de Anjou–, el primero de los Borbones, quien, educado en ambiente versallesco, inicia el nuevo capítulo de la pintura española dando entrada a la protección oficial de artistas extranjeros como Procaccini, Jean Ranc, Louis Michel van Loo y Houasse.

Estos introdujeron modalidades hasta entonces desacostumbradas en el arte español. En los siguientes reinados de Fernando VI y Carlos III se consolida la corriente extranjerizante con la venida, entre otros, de Giacomo Amiconi, Corrado Giaquinto, Anton Raphael Mengs y el desventurado período de Tiepolo, quien terminó su vida en España con no pocos disgustos, sin que, desgraciadamente, su pintura dejase fuerte huella en las jóvenes generaciones. Es entonces cuando empiezan a percibirse entre los nativos los efectos, positivos y regeneradores a pesar de cuanto se diga, de esta política artística.

### La nueva Academia Real de Bellas Artes.

Cuando Camarón llega a Madrid –si se acepta el año 1752– muere Amiconi, ocupando su puesto, con mayor influjo para el arte español, Corrado Giaquinto. Ese mismo año da comienzo a sus actividades la Real Academia de San Fernando. ¿Se ilusionó Camarón por conocer la nueva Academia, la primera de ese rango en España?. ¿Motivó esto su viaje a la Corte?. Tenía por entonces 21 años y no es fácil

imaginar que esos fuesen los motivos. De hecho no hay constancia de él en libro alguno. No es creíble fuese compañero de Maella, bastante más joven que él, uno de los primeros y más asiduos alumnos de la Academia. Carece también de todo fundamento la afirmación de que «ha gustado las mieles del triunfo, pues ha recibido premio en la primera sesión pública celebrada en 1753 bajo la presidencia del propio ministro Carvajal como protector»<sup>15</sup>. Las pruebas negativas llevan a la conclusión de que no fue alumno oficial de la Academia madrileña, aun cuando es posible entablar contacto con alguno de los profesores, seguramente con Antonio González Ruiz o, lo que es más probable, con el mismo Giaquinto. Pudo trabajar independientemente apoyándose quizás en el taller del valenciano Francisco Bonay, paisajista y miniaturista como él. El paisaje y las escenas de género, tan corrientes años después, empezaban a valorarse en la Corte y, siendo este campo muy propio de Camarón, daría ya por esos años muestras de suficiente interés y novedad como para que le fuesen comprados algunos cuadros y miniaturas. En tal hipótesis, a esos años corresponderían los encargos que, según se afirma, le hizo el embajador inglés, mediador de compras con destino a diversas familias de la nobleza en Inglaterra. Embajador era entonces Lord Keene. El Barón de Alcahalí se permite un punto de exagerada fantasía al añadir que «figuran hoy, representando brillantemente a nuestra patria, en el Royal Palace de Windsor y en el Museo de Londres». Las pesquisas realizadas para comprobar esta afirmación han resultado infructuosas como era de esperar. En cambio existen en Inglaterra –en el mercado de arte y en propiedad privada– algunos cuadritos suyos seguramente, pero que, a mi juicio, deben ser posteriores. De esta manera se ayudaría económicamente y podría continuar el estudio de las obras de su gusto o seguir, si se las propuso, las enseñanzas de González Ruiz, Giaquinto o algún otro pintor considerado. Su estancia en Madrid pudo prolongarse dos años a lo sumo.

### El movimiento artístico valenciano.

En Valencia se había iniciado también un movimiento academista paralelo que intentaba dar forma definitiva y oficial a la enseñanza de las nobles artes<sup>16</sup>. El resurgimiento y las exigencias artísticas y culturales eran lógica consecuencia del

15. FERRAN SALVADOR, Art. cit, pag. 11. Camarón no participó en concurso alguno de la Academia. Tanto la «Relación de Distribución de Premios» como las Actas de la Academia son muy claras respecto a los participantes y a los premiados. En ninguno de tales libros consta participar a Camarón. Tampoco consta su nombre en las listas de matrícula, e inscripciones. El Sr. Ferran ha debido confundirse con la inclusión del apellido en la relación de opositores de 1778, sin que el participante de ese apellido obtuviese premio. Se trata del hijo, José Juan, según consta por múltiples documentos que no hace al caso citar ahora, e incluso por el testimonio auténtico del mismo interesado.

16. Para una visión más completa de estos inicios y de su posterior desarrollo, véase GARIN ORTIZ DE TARANCO, V. *La Academia valenciana de Bellas Artes*. Valencia 1945.

bienestar económico a que el país valenciano se alzaba tras la postración anterior polística y económica, como consecuencia de su adhesión incondicional a los Habsburg y su participación activa en la Guerra de Sucesión. Su postura política le había valido sufrir duros golpes, de entre los cuales, —por su repercusión espiritual—, no fue el menor la abolición de sus fueros, que quedaban reducidos «a las leyes de Castilla y al uso, práctica y forma de gobierno que se tiene y ha tenido en ella y en sus tribunales, sin diferencia alguna en nada»<sup>17</sup>.

Sin embargo, recuperada de su postración, aunque sin retornar a su anterior autonomía, Valencia alcanza un nivel elevado en muchos aspectos. La brillantez de este período valenciano, —salvadas las naturales diferencias—, corre parejas con el tardío medievo y el renacimiento.

### La Academia de Santa Bárbara.

El intento de fundar una academia es muestra de las inquietudes por el resurgir del campo artístico. Los hermanos Vergara y Cristóbal Valero tomaron parte activa en ello. Fueron apoyados por dos regidores del Municipio, —el Marqués de Jura Real y D. Francisco Navarro—, quienes consiguieron la protección de la Ciudad. Para iniciar la enseñanza se instalaron en tres aulas cedidas por la Universidad: las de Gramática, Retórica y Poética. Las clases dieron comienzo el 17 de enero de 1753. Bajo el título de Santa Bárbara, en homenaje a la reina, pretendía ser un paralelo de la madrileña de San Fernando que llevaba el nombre del rey. Se buscaba dar una oficialidad real con la oculta esperanza de conseguir también título y protección oficiales. No sin motivo procuraron darle esplendoroso aparato al comienzo de la actividad, siendo presidida la solemne apertura por D. Manuel Téllez-Girón y Carvaljal. El folleto que de estas primeras actividades se imprimió algún tiempo después, y el manuscrito para el mismo que se guarda en la Academia de San Carlos, muestran un proyecto normativo basado en los Estatutos de la R. A. de San Fernando de Madrid<sup>18</sup>.

### Académico y profesor.

Uno de los móviles primeros de la nueva academia, junto con la enseñanza, fue reunir y agrupar a los artistas, creando el grado de académico, a fin de dar cierto rango social y oficialmente a sus miembros. El folleto deja entrever el destino a la

17. Según el Decreto dado por Felipe V en el Buen Retiro el 29 de Junio de 1707.

18. *Breve noticia de los principios y progresos de la Academia de Pintura, Escultura y Architettura erigida en la Ciudad de Valencia, baxo el título de Santa Barbara y de la proporción que tienen sus naturales para estas Bellas Artes*. Madrid, 1757.

enseñanza del primer grupo elegido, siempre con una cierta supeditación al auge que pudiera tomar en el futuro, como de hecho lo tomó, pues, según indica el Secretario al final de la publicación, pasaban ya de «doscientos y siete» los inscritos. Sobre los nombramientos escribe: «Y para que el desempeño de los nuevos académicos fuera como base de la Academia, se les dieron asuntos, sacados para la pintura, de la Historia de Telémaco, y para la escultura, de la Historia Sagrada y Eclesiástica; los que desempeñaron y presentaron a la Academia en 30 de Mayo de 1754». Tomó parte un número relativamente limitado de artistas, y cabe sospechar fuese por rigurosa invitación. Al final se incluye una relación, —catálogo al mismo tiempo—, de «Directores con Exercicio, Académicos de Mérito y Honor, con los asuntos que se les dieron, y fueron presentados en la Sala de la Academia, según el assiento del Libro del Secretario». Cinco pintores tomaron parte, sin quedar excluidos Valero y Vergara, a pesar de su condición de Directores y casi fundadores de la Academia. José Rosell presentó, excepcionalmente, un cuadro de San Lucas; el otro pintor era Félix Lorente. El lienzo de Camarón se describe: «Venus se quexa de Thelema a Júpiter delante de los Dioses, y pide que le quiten la vida: Júpiter le responde, que los hados no lo permiten y le otorga licencia para estorbar su arribo a Itaca en muchos años»<sup>19</sup>. Se expuso en la Academia y pasó luego a San Carlos y al Museo finalmente, en el cual debe ser identificado con el que Ossorio y Viñaza citan como «Un asunto mitológico». Vergara y Valero se sujetaron también al tema de Telémaco, aunque bajo otro aspecto, y persistían en el mismo ocho años después al enviar sus obras a Madrid, mientras el segorbino, insatisfecho de aquella obra que, como impuesta, valía poco, se liberaba y elegía tema distinto.

No consta si desde el principio participó activamente en la enseñanza. La respuesta parece afirmativa a juzgar por la relación de «Señores Académicos de mérito empleados», en la cual se le incluye<sup>20</sup>. Más tajante aún es la «Noticia Histórica» en su primer volumen de 1773 cuando, al hacer historia previa de la fundación definitiva con el título de San Carlos, indica que se nombró un mensajero, el cual «condujo obras de los Profesores que servían de Maestros».

No debía estar sujeto de manera permanente, pues algún tiempo después se halla en Segorbe, donde queda constancia de ciertos trabajos secundarios para la Catedral. El año 1755 restauraba las pinturas del retablo de Santa Clara<sup>21</sup>. El trabajo no era de mucha trascendencia a juzgar por la cantidad que se le paga; pero es de interés por tratarse, —en pleno siglo XVIII—, de la restauración de una obra de principios del XV. A partir de este tiempo se intensifican sus idas y venidas con motivo de los compromisos en Valencia, los cuales le obligaron a un definitivo estable-

19. Idem, pag. 13.

20. Arch. Acad. de S. Carlos: Manuscritos sobre la Academia de Santa Bárbara. - Por ser muy prolija la relación y por haber sido ya publicada en otro estudio sobre la Academia prescindo de repetirla aquí.

21. Arch. Cat de Segorbe: Libros de Fábrica, Fol.361 v.; Apéndice de documentos nº 5. El retablo se conserva y es pieza de excepcional importancia entre los «primitivos» que posee el Museo Catedralicio.

cimiento en la capital del reino algún tiempo después. Pero durante estos años, en Segorbe conserva su taller, ejecuta parte de los compromisos y atiende algunos discípulos. Allí tiene también sus intereses familiares. Nueva constancia queda en otro documento de 1756, haciéndosele fiador del compromiso que su padre adquiere con la iglesia de Geldo para un nuevo altar mayor<sup>22</sup>.

El 10 de enero de 1758 contraía matrimonio con Juliana Meliá Palomero<sup>23</sup>. Hasta su marcha a Valencia vive en la plaza de la Ciudad, lo más selecto de la modesta vida urbana, con un creciente prestigio aureolando su existencia. Poco después, —el 17 de febrero—, muere su madre sin haber hecho testamento y José es nombrado para el cumplimiento de las decisiones tomadas post mortem por el canónigo Ronda ante el notario Torrent<sup>24</sup>. En enero de 1759 nace su primer hijo, «Joseph Bentura». El primogénito debió morir muy pronto, ya que en el siguiente, —1760—, se pone también José por primer nombre al segundo hijo: es el José Juan, pintor. Ese mismo año hay constancia de otro trabajo secundario en la catedral al pagársele dos libras y diecisiete sueldos por restaurar «la pintura del lienzo de Nuestra Señora del Carmen de su altar»<sup>25</sup>. Un nuevo golpe afectivo viene a alterar el placentero curso de su vida: la muerte de su tío Eliseo, a quien tanto debe. Del 26 de julio es la cláusula testamentaria nombrando al sobrino albacea, según constancia del archivo cathedralicio<sup>26</sup>. En 1761 nace el otro hijo pintor, Manuel.

La actividad de este decenio fue muy intensa. Si no podemos adscribirle muchas obras de cierta importancia, son frecuentes, en cambio, las láminas e ilustraciones aparecidas por dibujo suyo. Por esos años dibuja los originales para la primera edición española del Quijote ilustrada por un español y publicada en España, obra que emprende en colaboración con su amigo y compañero Monfort. Una de las mejores láminas, la correspondiente al «Entierro de Crisóstomo con la aparición de la pastora Marcela», lleva fecha de 1760. Las ilustraciones le obligan a bucear en la obra cervantina, de la cual se ocupa nuevamente años más tarde. Sus dibujos muestran claros conocimientos de varias ediciones ilustradas del Quijote, especialmente holandesas y francesas.

De este tiempo son también las pinturas del altar mayor en la iglesia de Mercedarios de San Joaquín y Santa Ana de Segorbe, —escultóricamente obra de su padre—, así como un lienzo conservado en la iglesia de Soneja que preludia los tipos y modelos de que se sirve para la Alegoría presentada a la academia madrileña. Pero la obra de mayor alcance de estos años es la serie de 46 lienzos con temas del Antiguo y del Nuevo Testamento pintados para los respaldos de la sillería en el coro de

22. Arch. Cat. de Segorbe: Papeles varios.

23. Idem. *Quinque Libri*, Tomo VII, fol. 368 v. Apéndice de documentos, nº 3.

24. Idem. *Libro Quinto de Clausulas de Testamentos*, fol. 95 v.

25. Idem. *Libros de Fábrica*, fol. 400 v. Apéndice de documentos nº 6.

26. Idem. *Libro Quinto de Claúsulas de Testamentos*, fol. 130 y 131 v.

monjes cartujos de Valdecristo. Por los lienzos, desaparecidos casi en su totalidad, se le pagaron 460 libras<sup>27</sup>.

### Hacia una nueva Academia de Bellas Artes.

El siguiente decenio se inicia con un hecho muy importante para la vida artística de Camarón. La Academia de Santa Bárbara, a la cual se ha vinculado desde sus comienzos, se mantiene a duras penas a pesar del creciente número de alumnos. Le llegan ciertas ayudas del Municipio y de particulares, entre los cuales destacan D. Pedro Rebollar, Corregidor, y D. Andrés Mayoral, Arzobispo. Pero los auxilios no bastan y se hace imprescindible la esperada protección real que no llega. La reina Doña Bárbara, cuyo nombre lleva la Academia, muere en 1758 y el rey al año siguiente. Por fin, en 1761, desalentados, aunque no vencidos, se ven obligados a paralizar momentáneamente la enseñanza hasta mejor ocasión. Con todo siguen las actividades, preparando el camino para algo más seguro y definitivo. Con la subida al trono de Carlos III, indiscutible protector de las artes, se inicia una nueva etapa de orientación política definida muy certeramente con la expresión «despotismo ilustrado». Este reinado significa para el arte y la cultura el punto álgido del siglo XVIII.

Lo mejor de la producción camaroniana queda encuadrado también en ese período que, en el arte valenciano, se inicia con los renovados esfuerzos por restaurar la enseñanza a base de una Academia Real. El primer paso fue una rigurosa selección de artistas reconocidos oficialmente por la Academia de Madrid para que sirvieran de plantilla. Durante estos años se opera en Camarón un fuerte cambio; su prestigio ha crecido mucho, así como el círculo de sus relaciones, hasta el punto de que, de los tres pintores seleccionados para enviar obras a Madrid y servir de base en la renovación de la enseñanza, ocupa el primer lugar junto con Valero y Vergara. En el ambiente artístico valenciano pasa de esta forma a quedar reconocido como perteneciente a la élite artística, al reducidísimo grupo de los mejores. Ignacio Vergara y Luis Domingo representaban la escultura. Los arquitectos no entraban en esta primera selección, pero se incluía en cambio un nuevo y valioso nombre, demasiado joven al iniciarse la Academia de Santa Bárbara: el grabador Manuel Monfort, hijo del famoso editor Benito. Camarón y él eran los más jóvenes del grupo. Su amistad y colaboración mutua databa de las primeras relaciones de Monfort con la hundida academia. Manuel Monfort fue el comisionado para llevar a Madrid las obras de los otros cinco artistas, los proyectos y deseos del definitivo estableci-

27. Joaquín VIVAS. *Fundación de la Real Cartuxa de Valdechrsto*. Manuscrito conservado en el Archivo de la Diputación Provincia de Valencia. Referencia también en PEREZ MARTIN, J. M., «Pintores y pinturas en el real Monasterio de la cartuja de Valdecristo (Altura, Castellón)» *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1936, pp 253-255.

miento de academia y las imprescindibles cartas de varios personajes representativos de la Ciudad apoyando la petición. Que éste era el móvil y usaban todos los medios a su alcance para conseguir la protección oficial lo confiesa sencillamente la «Noticia histórica» en su volumen de 1773 escribiendo que «animados sus individuos del zelo que hasta allí los había sostenido, buscaron por medio de los favorecedores que tenían, la Real superior protección»<sup>28</sup>.

### Académico de San Fernando.

Monfort llegó a Madrid por navidades. El tres de enero de 1762 se reunía la Junta de la Real Academia de San Fernando para juzgar las peticiones de los valencianos, dándose cuenta del proceso seguido en una larga y detallada acta<sup>29</sup>. De los 19 miembros que asistían, siete eran pintores y entre ellos se hallaban Corrado Giaquinto y Antonio González. Comenzaron por examinar el lienzo de Camarón *Alegoría de las Bellas Artes y la Ciudad de Valencia*, pintura que iba acompañada de «tres dibujos de aguadas cada uno en medio pliego de papel de marca de los cuales el uno representa a las Vírgenes necias, otro San Juan en el desierto y el otro varias figuras, todos inventados y ejecutados por D. Joseph Camarón, natural de la Ciudad de Segorbe». Como consecuencia del examen y juicio que les merece, los «Srs. Directores y Tenientes de Pintura» declararon «que hallan al dicho D. Joseph Camarón, con toda la proporción necesaria para ser Académico de mérito por la pintura y en esta consecuencia todos los Srs. Vocales le crearon y declararon Académico de mérito con todas las prerrogativas y honores correspondientes a esta clase».

También una de las láminas presentadas por Monfort, —el retrato del Infante D. Gabriel de Borbón—, correspondía a un dibujo original del pintor segorbino. Examinaron a continuación los lienzos de Vergara y Valero, quienes insistían una vez más en los temas de Telémaco del año 1754 y, aunque sin las alabanzas cálidas y el juicio personal que merecieron las obras de Camarón, fueron creados académicos. Sólo Ignacio Vergara mereció elogios parecidos.

Con el espaldarazo de este nombramiento y las alabanzas tributadas por los Directores de Pintura que se hacían constar en el certificado remitido al pintor, Camarón quedaba consagrado definitivamente<sup>30</sup>. En el certificado se hacían constar los

28. Vol. I, pág. 8.

29. Arch. Acad. de S. Fernando: Juntas Ordinarias, Generales y Públicas. Tomo I desde 1757. Junta ordinaria del 3 de enero de 1762. En el mismo archivo: «Expedientes de Valencia», Legajo 42, Armario I. Véase apéndice de documentos, nº. 7, 8 y 9.

30. El título de 1754 no tenía de hecho valor oficial hasta ser reconocido por la Academia de Madrid. Al tratar del orden de prioridad en la promoción de los nuevos miembros, aun habiendo sido Camarón el primero, la Academia de Madrid revalida por deferencia el orden establecido en 1754 por la entonces existente en Valencia, haciéndolo constar expresamente.

privilegios: «A todos los Académicos Profesores, que por otro título no la tengan, concedo el especial privilegio de Nobleza Personal con todas las inmunidades, prerrogativas y esenciones que la gozan los Hijosdalgo de Sangre de mis Reynos, y mando que se los guarden y cumplan en todos los pueblos de mis dominios, donde se establecieren, presentando el correspondiente título o certificado del Secretario de ser Académico». La otra prerrogativa se refería a la situación privilegiada de los artistas reales respecto a las asociaciones y gremios: «Todos los Académicos, que residan fuera de la Corte, podrán exercer libremente su Profesión, sin que por ningún Juez o Tribunal puedan ser obligados a incorporarse a Gremio alguno, ni a ser visitados de Veedores, o Síndicos»<sup>31</sup>.

#### **Director Supernumerario y profesor de San Carlos de Valencia.**

Se abrían ahora a Camarón nuevas y más amplias puertas para su prestigio pues, sobre tales privilegios, el designio del nombramiento le vinculaba a la enseñanza en la nueva academia que se fundaría. Pero la solución de los problemas, aun rápida en sí, fue lenta para las impaciencias de los valencianos. En febrero, Monfort toma posesión de su cargo en Madrid y se nombran dos nuevos Académicos por la sección de Arquitectura. En otra sesión de marzo se comunica que ya han llegado los restantes documentos para iniciar las negociaciones «sobre la fundación de una Academia en Valencia». Hasta 1765 no llega la resolución real y el establecimiento de una «Junta Preparatoria», debido al lento examen de los medios de dotación con que ha de contar. Cuando la Junta inicia sus actividades, el 11 de marzo de ese año, la plantilla de «Directores de Pintura» se limita a dos plazas, según la dotación aprobada. Como era de esperar, las plazas fueron ocupadas por Cristóbal Valero y José Vergara. A Camarón se le ofreció el puesto de subdirector, llamado entonces «Teniente». Pero el segorbino rechazó ofendido, sintiéndose humillado, objeto de un manejo oscuro en el cual se le había empleado ante la academia madrileña, seguros de su habilidad pictórica y de que su manera agradaría sobre todo a Corrado Giaquinto, el Director, relegándole luego a un intrascendente puesto de segundón. Algo de esto debió reconocer la Junta cuando en otra nueva sesión, acercándose el tiempo de iniciar la enseñanza, decide: «Assí mismo, en atención al mérito de Dn. Joseph Camarón, Profesor de Pintura y Académico de la Real de San Fernando, acordaron nombrarle por Director Supernumerario, con la classe de Pintura de esta Academia sin sueldo por ahora, y con opción a la primera vacante»<sup>32</sup>. En febrero de

31. Art. 34 de la Cédula Real sobre erección de la Real Academia de San Fernando. Cito según la transcripción del Secretario de la Academia en el borrador para el Certificado de Camarón.- Apéndice de documentos, nº. 10.

32. Arch. Acad. de S. Carlos: Acuerdos en limpio de Juntas particulares desde 1765 hasta 1768. Libro I, Junta del 11 de noviembre de 1765.- Ver apéndice de documentos, nº. 11.

1766 se nombraba a Planes para el puesto rechazado por Camarón, y ese mismo mes se dio comienzo a las clases. El período fundacional se puede dar por concluido cuando un real decreto del 14 de febrero de 1768 aprobaba los Estatutos y daba título real a la nueva Academia con el nombre de San Carlos.

Camarón fue el único en llevar ese título de Director Supernumerario, creado exclusivamente para él. En parte se le debía como miembro de la plantilla fundacional, al quedar excluido del cargo efectivo. El «sin sueldo por ahora» se refiere a su nombramiento como director honorario con derecho a la primera vacante.

Un importante documento, no usado hasta el presente detalla lo sucedido y deja entrever en parte el trasfondo. Camarón indica en él que, según el sentir de la Ciudad, los pintores fueron elegidos «con el fin de ser todos tres nombrados Directores de Pintura desta Rl. Academia, como assi lo confirma la Rl. Academia de Sn. Fernando, en la consulta que se hizo a S.M. en 30 de Marzo de 1762». Reconocía que el obstáculo principal era debido a la dotación limitada y aceptaba el «mérito y servicios anteriores» de Vergara y Valero, lo cual no obstante para que, considerándose al menos igual a ellos, no pudiese aceptar la plaza de Vicedirector. Por eso, al serle ofrecida, «se creyó desairado, y que podía resultar en menoscabo de su mérito, y desestimo esta oferta».

Más honroso era el título honorífico y la espera, ya que se trataba de cargos vitalicios<sup>33</sup>.

### En Segorbe.

Sin abandonar por completo el contacto con la Academia, pero sin entregarse enteramente, se retiró a Segorbe, manteniendo desde allí sus compromisos y relaciones con frecuentes viajes. Poco después, —14 de septiembre de 1766—, moría su padre, el escultor oscense que tan grato recuerdo y tantas obras dejaba tras de sí por todo el valle del Palancia. Fue enterrado en el claustro de la Catedral, frente a la capilla entonces dedicada a la Inmaculada, y para la ejecución de su última voluntad nombraba por albaceas a sus hijos José y Francisca. A la primera, —Joaquina Ana—, no se la cita<sup>34</sup>. Otros importantes vínculos de amistades en su ciudad natal habían ido desapareciendo también. Miguel Posadas murió en el convento de Segorbe en 1753; y los Jesuitas, en cuyo Colegio se formó, eran expulsados en 1767. La paulatina desaparición de familiares y amigos en Segorbe y los crecientes encargos, compromisos y relaciones con Valencia hicieron que en 1769 se estableciese definitivamente en la capital del país valenciano, donde se hallaba ya por septiembre, cuando Ponz envía saludos para él en carta a Bayarri<sup>35</sup>.

33. Idem. Legajo 65, Memorial de José Camarón del año 1790.- Apéndice de documentos. nº 30.

34. Arch. Cat. de Segorbe: Libro Quinto de Cláusulas de Testamentos y Obras pías. Fol. 209.

35. La Necrólogia publicada en 1805 afirma que fue en el año 1768.

## Definitivo establecimiento en Valencia.

Se desconoce el lugar exacto en donde vivió, pero se sabe que correspondía a la demarcación parroquial de San Andrés, cambiando posteriormente de domicilio y pasando a la de San Esteban, en cuyo archivo parroquial hay constancia. La destrucción del rico archivo de la primera impide conocer con exactitud detalles de otros acontecimientos familiares. Aun así, mediante documentos complementarios, ha sido posible llegar a conclusiones que permiten llenar vacíos de la biografía familiar: en 1772 nace su hijo Rafael; en 1780, Eliseo; y Manuela, en fecha que no he logrado precisar<sup>36</sup>. En el acta de bautismo de un hijo de José Juan, –1812–, aparece como padrino «Dn. Josef Aniceto Camarón», pero sin duda se trata de algún nieto de Camarón el viejo.

## Actividad artística.

Su gran actividad se desarrolla ahora sin aquel obstáculo de las ausencias; crecen los encargos y las obligaciones de la enseñanza y Camarón aún halla tiempo para cultivar, junto a las relaciones sociales, sus inclinaciones musicales y literarias. Acrecienta su cultura humanística, sus conocimientos del latín y el griego, su colección de obras de arte. Sus gustos exquisitos le impulsan a una vida casi fastuosa en que gasta cuanto gana, que no era poco, según la importancia de los encargos. Se integra en la vida social valenciana y tiene trato con los prohombres de la Ciudad, tanto los de la aristocracia del dinero, que en este tiempo se precian de cultivar un nuevo renacimiento protecciónsta de las artes, como con los del mundo eruditó, cultural y artístico. No existe hombre de cierto relieve con quien no mantuviese relación o para quien no pintase algún cuadro.

36. Una carta de Ezquerra del Bayo dirigida al Marqués de Santa María incluye datos referentes a Manuela Camarón, de cuya exactitud cabe dudar. La transcribió Osiris Delgado en su libro sobre Paret y Alcázar (Madrid, 1957, pp 185-186), con motivo del retrato que éste hizo del grabador valenciano Mariani. Un hijo de este grabador «casó con doña Manuela Camarón, hija de don José, tan amigo de Goya. Hijo de éstos fue don Carlos Mariani y Camarón (1822-1897) a quien sirvió de padrino don Francisco de Paula, hijo de los Condes de Fernán Núñez. También fue pintor». Hay algo que falla en los datos de esta carta, o bien se trata de una Manuela Camarón distinta, sobrina de aquella a la que se refieren los datos obtenidos por mí, según los cuales, en 1803 apadrinaba al segundo hijo de Eliseo. El documento correspondiente en el archivo parroquial de San Esteban asegura que rea «natural de San Andrés y vecina de San Esteban», lo cual coincide plenamente con la familia de Camarón el viejo. Para ser madrina no sería una niña, aunque podría ser bastante joven. José Juan se hallaba en unas y otras fechas fuera de valencia, avecindado en Madrid. Si Manuela fuese su hija como supone la carta. No habría constado en el documento como natural, o al menos como vecina de Valencia, parroquia de San. Andrés, pues implica una fecha muy temprana para ser hija de José Juan. Si esta es la que contrajo matrimonio con Mariani, no era, desde luego, hija, sino hermana de José Juan.

De esta forma se explica el inmenso número de obras, hoy en el anonimato, existentes en colecciones privadas de familias valencianas.

Aun cuando su amigo Orellana se refirió a numerosos compromisos de los años anteriores con una expresión significativa, —«le llovían los encargos dirigidos a Segorbe»—, la actividad más intensa y los compromisos de obras religiosas empiezan a «lloverle», para usar la misma expresión, a partir de su definitivo traslado a Valencia. De los conocidos, casi todos son posteriores a esa fecha, con exclusión de *La última Cena* para el convento del Carmen, las obras para las iglesias de San Andrés y los Capuchinos de la Sangre y quizás el cuadro de las Escuelas Pías, así como algunas pocas obras en la comarca del Palancia. Pero es seguro, como afirma su biógrafo y amigo, que ya antes debieron ser muchos los encargos oficiales para templos y, sobre todo, los particulares. Seguramente corresponden a esos años gran número de paisajes y escenas de género atribuibles. De una consta expresamente el año —1769—. Se trata del «Baile de máscaras», calificado por Orellana de «bello diseño a la aguada», y cuya desaparición o no localización es muy de lamentar pues habría servido una vez más para cotejarle con el conocidísimo que Paret pintó dos años antes, muy joven aún. Junto a todos estos encargos u obras particulares, son cada vez más numerosas las ejecutadas para iglesias, al fresco o al temple algunas, corrientemente al óleo.

Entre 1770 y 1780 pinta para las iglesias de las Escuelas Pías, Montesa (llamada ahora «El Temple»), El Milagro, Benicàssim, Cartujas de Portaceli y Aula Dei y para San Martín.

Mayor actividad desarrolla aún en el decenio siguiente con obras para la catedral de Valencia<sup>37</sup>; para las cartujas de Ara Christi y Cazalla de la Sierra; para los capuchinos de Masamagrell y de la Sangre de Valencia; para los franciscanos del Jesús, de Liria, de Vila-real y de San Francisco el Grande en Madrid; finalmente, para las iglesias de San Sebastián, Santos Juanes, la Universidad<sup>38</sup>, Santa Catalina, el Socorro y la Santa Cruz en Valencia, así como para San Pedro de Segorbe, para Algemesí y Sagunto. A estos mismos años corresponden también las de Barcelona, Catedral de Lérida y Academia de San Luis de Zaragoza. La relación es, naturalmente, incompleta.

Estos tres decenios señalan la gran época de su productividad artística, que ni siquiera está marcada por el signo de lo religioso a pesar de su abundancia en este aspecto, pues, si hemos de dar crédito a los testimonios contemporáneos, se extendió a todo género de pintura, siendo muchos los retratos, marinillas, paisajes, miniaturas y pastel, campo desarrollado casi exclusivamente al margen de la temática religiosa. Y Orellana informa de manera más concreta que «sobre todo para pinturas festivas, damiselas, máscaras y figuras de gracejo, donaire y donosa composición, goza dicho profesor un numen extraordinario».

37. Apéndice de documentos, nº 13 a 27.

38. Apéndice de documentos, nº 29.

### Vinculación a la Academia y acontecimientos familiares.

El período está marcado al mismo tiempo por su vinculación estrecha con la Academia Valenciana de Bellas Artes, en la cual se le encuentra desde los preludios de su fundación. En torno a la Academia giran no pocos acontecimientos familiares altamente gratos que corren parejas con su actividad docente. Y ahí, en su actividad como maestro, ha de buscarse la última razón de la influencia que tanto él como Vergara ejercieron sobre la pintura valenciana hasta muy avanzado el siglo XIX a través de López.

Su enseñanza fue muy apreciada en diversos aspectos, pues ya en Segorbe cuenta con discípulos que se desplazan a la pequeña ciudad para formarse a su lado, como el posteriormente famoso Pascual Molés, uno de los más importantes grabadores españoles del siglo XVIII.

En las actas de la Academia hay gran cantidad de datos relacionados con él. A las Juntas no acudió con mucha regularidad, sobre todo en los primeros años. Más frecuente es su asistencia a las generales y públicas, vinculadas no pocas veces a sucesos familiares.

En 1772 nacía su hijo Rafael que cursaría luego arquitectura, restaurando una línea tradicional en los antepasados de la familia. Se le nombra escasas veces y no sabemos si llegó a madurar. Ese mismo año realiza Camarón las delicadas viñetas que, grabadas por Monfort y Bru, ilustraron desde el año siguiente la publicación trienal de la Academia con el resumen de actividades.

En 1773, José Juan, entonces de trece años, obtenía premio en estudio y modelado de cabezas<sup>39</sup>; en las Actas de Juntas Ordinarias (18 de diciembre), se escribe: «en la sala del modelo blanco de los siete vocales que habían concurrido, dejó de votar D. Josef Camarón por tener un hijo en el mismo concurso». Tan favorables y gratas abstenciones son cosa frecuente en la mayoría de los concursos hasta fin de siglo, sobre todo en los generales de trienio. Así, —y en modo alguno voy a citar todos los casos—, en 1776 se vuelve a indicar: «en la votada de esta clase se abstuvo de votar Dn. Joseph Camarón, por tener un hijo en la oposición de la misma; y de los ocho vocales siete estuvieron por Joseph Camarón menor y uno por Joseph Ximeno. Cotejadas las pruebas con las obras de pensado seis votos tuvo Camarón y dos Josef Maea, y en su consecuencia se adjudico el premio a Camarón»<sup>40</sup>. Los citados en el acta eran sus dos únicos contrincantes y con ellos siguió teniendo relación en los años siguientes y posteriormente en Madrid.

Dos años después se traslada a la Corte con el fin de participar en el concurso general de la Academia madrileña. Con él opositaron varios valencianos más: los

39. Arch. Acad. de S. Carlos: Libro primero de Matriculas de la Academia, desde 18 de Febrero de 1766 hasta Abril de 1799. Fol. 21.

40. Idem. Acuerdos en Limpio de Juntas Ordinarias. Libro I. Junta General 21 y 22 de Octubre de 1776.

dos Ximeno, Navarro y Agustín Esteve. No obtuvo premio, pero en 1779 y en nuevo concurso especial, era pensionado por aquella academia y «pasó y permaneció en la Corte de Roma los seis años de su destino» estudiando en la Academia de San Lucas, donde obtuvo diversos premios<sup>41</sup>. Vuelto José Juan de Roma, en la Junta Ordinaria del dos de julio de 1786 se examinan las obras presentadas y se le crea Académico, nombramiento al cual había precedido ya su elección por la Academia de Madrid. Es curioso constatar que en esta ocasión, mucho más importante que las anteriores, el padre no asiste a la Junta<sup>42</sup>.

Circunstancias paralelas tienen lugar respecto al segundo de sus hijos pintores, Manuel, a partir de 1779 en que obtiene el premio en el mismo «modelado en blanco» y oposita y obtiene por todos los votos el premio de pintura en segunda clase en el concurso general de 1780. Tras este pequeño éxito, Manuel intentó probar fortuna en Madrid como su hermano, participando en el concurso de 1781, pero tampoco obtuvo premio y, quizás menos decidido que el mayor, se volvió a Valencia. En el concurso general de 1783 oposita al primer premio de pintura que le es concedido por todos los votos. Nuevamente su padre se veía en el grato compromiso y obligación de abstenerse. Manuel obtuvo otros premios. Ya consagrado y dedicado plenamente a la pintura, lo encontramos en otras ocasiones, siempre vinculado a la Academia de Valencia hasta su muerte.

Para seguir con el aspecto familiar, en 1792, un nuevo miembro, Rafael, oposita a los premios de arquitectura, obteniendo una gratificación de cinco pesos. Su nombre no vuelve a aparecer en documento alguno de la Academia ni en otras ocasiones o lugares.

En 1794 aparece otro más, Eliseo, último de sus hijos varones y su predilecto, que estudia desde muy niño en la Academia. Ese año opta a premio de figuras sin obtenerlo; poco después consigue el premio mensual de cabezas, así como otro de modelado en 1795 y el premio de tercera clase en el concurso general del trienio. En el nuevo concurso general del año 1798 oposita en segunda clase, y señalo como dato rarísimo y poco frecuente en la Historia de las Academias que, para entonces, no es ya sólo el padre quien se abstiene de votar. Indican las actas que «de los veinte votos que debían adjudicar este premio se abstuvieron de votar Dn. Joseph Camarón, Dn. Joseph Camarón y Melia y Dn. Manuel Camarón, por ser padre y hermanos del único Opositor en esta clase; y los restantes diez y siete hallaron suficiente mérito en sus obras, y confirieron el premio a D. Eliseo Camarón»<sup>43</sup>.

Para entonces, el padre era Director General de la Academia de San Carlos; el mayor de los hijos, teniente director en la de San Fernando de Madrid y Académico de ambas; Manuel, Académico de mérito y empleado en la de Valencia; y todos

41. Arch. Acad. de S. Fernando. Legajo 41, Armario I.

42. Apéndice de documentos, nº 28.

43. Continuación de las Actas.... Valencia, Monfort, 1799.

tres se abstienen de votar porque otro miembro más de la familia era el concursante. El viejo Camarón se hallaba en la cúspide de su gloria. Pero aún tendría ocasión de vivir otros ascensos de sus hijos mientras experimentaba su propio declive, pues antes de su muerte, Manuel sería elegido subdirector de pintura, José Juan, pintor de Cámara y Director de la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro y, al jubilarse, en su cargo de Director le sucedería su mejor discípulo Vicente López.

Las actas se extienden en esta ocasión de forma desacostumbrada al relatar la solemne entrega de premios, e indican expresamente que «fue la función más lucida que la Academia a celebrado, por el cúmulo de circunstancias que en ella an concurrido, por las muchas Poesías que se recitaron, y lucidísimo concurso»<sup>44</sup>. Entre los asistentes se hallaba el Arzobispo de Sevilla y Académico de Honor D. Antonio Despuig, que sufragó de su peculio particular numerosas gratificaciones extraordinarias entre los concursantes de las diversas ramas. En el discurso se citaban expresamente obras de Camarón pintadas para la catedral de Valencia y catorce cuadros de Manuel sobre Sagunto; y en uno de los insoportables poemas recitados se aludía al cuadro de Eliseo<sup>45</sup>. Además, en la Sala de Exposiciones fueron colocadas otras obras, entre las cuales «quattro Países de Dn. Manuel Camarón y Melia, obras que posee Dn. Gaspar Morera».

A Eliseo lo encontramos opositando de nuevo en el concurso general de 1801, jubilado ya su padre y ocupando su hermano Manuel la tenencia. Algo no debió parecer claro a Eliseo y provocó un curioso y divertido incidente enviando a la directiva, ya presentadas las obras, pero antes de la votación de premios, un memo-

44. Arch. Acad. de S. Carlos: Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1787 hasta 1800. Libro II. Junta General 6 de diciembre de 1798.

45. «Mas ¡Cielos! ¿dónde estoy? tembló la tierra,  
Todo, todo zozobra;  
Un negro polvoroso torbellino  
Que mas violencia a mas estragos cobra,  
Un héroe avanza, un rayo de la guerra.  
¿Quien eres, sombra augusta? ¿Es el ladino  
Jayme, Jayme el divino?  
¿El Guerrero piadoso  
Que con la roxa Cruz nuestras almenas  
Orló eclipsando Lunas Sarracenas?  
¡Palas, Palas; en Rey tan venturoso  
Sus lápices aviven  
Tus bellos genios: ¡oh! ¡qual le describen  
Mientras grato holocausto a Dios inmola,  
Quando el pendón Alibufat tremola!».

Es el fragmento correspondiente al poema que «compuso y recitó el P. Joaquín Esteve de San Miguel, Maestro en el Seminario Andresiano de las Escuelas Pías de Valencia». Ni Eliseo podía aspirar a más, —aparte el premio—, ni el «Maestro» a menos, —aparte la vanidad, claro—. Los versos, como el tema del concurso, se refieren a la conquista de Valencia por el rey D. Jaime y aluden al momento en que éste se arrodilla para dar gracias junto a la torre de Alibufat, donde actualmente se halla el Temple.

rial en que se acusaba a su contrincante Esteve de no haber pintado personalmente la obra y de haber sido ayudado por su profesor. Por ello ruega le permitan retirar el cuadro o, si ya no es posible, «a lo menos se aga la de determinar asunto para que ambos opositores lo pinten en la misma Academia en el término de 4 o seis horas o las que V.ss. gusten señalar permitiéndose que por si acaso se ygnorara el asunto se lea la Ystoria o se les de por escrito. De este modo quedara el suplicante satisfecho de que lícitamente y en yugal competencia le gana el Premio su competidor»<sup>46</sup>. No obtuvo premio, pero uno de los Académicos de honor dotó una gratificación extraordinaria para él, equivalente a la mitad de la cuantía del primer premio<sup>47</sup>. Para entonces, el joven Eliseo, que contaba apenas 21 años, se había casado ya, según consta en el archivo de San Esteban.

Desde la Academia, Camarón tiene oportunidad de vivir acontecimientos varios y de intervenir en ellos. No pretendo escribir aquí la historia de la misma, pero será preciso señalar aquellos que, aun cuando no atañen directamente al pintor, pudieron relacionarse con él de una u otra forma.

Si desde los principios está vinculado a la Academia, no es de extrañar que, junto a Vergara y Valero, interviniere en la formación de Estatutos, misión no exclusiva de la «Junta Preparatoria», al igual que interviene en la creación de los primeros académicos y en la primera solemne entrega de premios en el año 1773. Algun tiempo después, en 1781, se le encarga un diseño para la lámina de concesión de títulos<sup>48</sup>. Cuando la Junta propone para Académico de Honor al «Caballero Mengs», escriben las actas que «oida la propuesta se conformaron todos los vocales». La decisión no correspondió sólo a los asistentes, sino a la Academia. No sabemos si la de Camarón pudo ser una actitud meramente pasiva, pero no es creíble. Anton Raphael Mengs era altamente conceptualizado, aun cuando en los círculos valencianos de arte fue mínimo su influjo.

En 1789 daba su voto favorable a Vicente López y Rafael Esteve para que pasasen pensionados a Madrid. El hecho tiene su interés, pues ambos eran discípulos suyos y destacan como máximas figuras en pintura y grabado durante la primera mitad de la siguiente centuria.

### Director de Pintura de San Carlos.

Acontecimientos importantes para el movimiento artístico regional y para el proceso ascendente de Camarón lleva consigo el año 1790. El 28 de diciembre de 1789 muere Valero que, si como pintor apenas cuenta, fue figura clave en el movi-

46. Arch. Acad. de S. Carlos: Legajo 66, Memorial de Eliseo Camarón.

47. Idem. Acuerdos en Limpio de Juntas Ordinarias, Libro III, Junta del 8 de noviembre de 1801.

48. Apéndice de documentos, nº 12.

miento academista valenciano. Era el momento de que se cumpliese lo decidido en 1765 al nombrar al segorbino director supernumerario «con opción a la primera vacante». Camarón envió su memorial, e igualmente Planes, subdirector efectivo. Pero la solución no pareció tan fácil como a primera vista quedaba. Una real orden de 1779 disponía que el nombramiento de director recayese en uno de los subdirectores, haciendo consistir el nombramiento en mero escalafón. Sin embargo, la orden real era posterior al antiguo compromiso con el artista. Una vez más el partidismo y la política artística local dieron lugar a disgustos y dificultades antes de procederse a la provisión de la plaza. El memorial de Camarón deja entrever cierta amargura, pero razona con claridad los motivos que cree abogan en su favor. Recuerda los sucesos de 1765 y se apoya en el compromiso del Presidente y en su palabra al asegurarle «que quedaba nombrado para la primera vacante». La palabra tiene, –tenía–, valor en sí por implicar el honor personal. Había sido un nombramiento previo.

Con todo, Camarón añadía para asegurarse: «Todo lo referido es muy propio quedare y esté en las Actas y Papeles del Archivo, o Secretaría de esta Real Academia a que me remito». Recordaba luego la decisión del subsiguiente decreto real y exponía su parecer respecto a la aplicación o no del mismo en el presente caso: «parece que esta declaración no perjudica a la elección anterior del suplicante ni a las circunstancias referidas de la erección deste Cuerpo, ni aun caso que no puede verificarse otro igual, por consiguiente no está comprendido en la Regla General»<sup>49</sup>.

Pero el origen real de estas dificultades, más que en las disposiciones superiores, ha de buscarse en los artistas mismos. Vergara consideraba a Camarón como el único capaz de hacerle sombra. Ambos imperaban en el mundo valenciano del arte, y es comprensible existiese entre ambos una amable y sonriente rivalidad. Ambos tenían sus partidarios. Vergara tomó partido por Planes que era discípulo suyo con anterioridad a su formación en la Academia de San Fernando. Si Planes conseguía la plaza de Director se evitaba que el único rival considerable pasase a ocupar un puesto directivo de notoria influencia en el ambiente valenciano, incluso en la consideración oficial. En la junta particular del 18 de febrero de 1790 señala el acta: «Esta Junta fue convocada a la casa y de orden del Señor Presidente para tratar sobre provisión de la plaza de Director de Pintura vacante por muerte de Dn. Christoval Valero, y haviéndose visto el memorial de Dn. Josef Camarón y el de Dn. Luis Antonio Planes y hecho cargo los componentes de lo que ambos exponían y no estando conformes todos los señores en un mismo dictamen se acordó el que se votase, y el Señor Presidente, Don Antonio Pascual, Don Joaquín Esteve, Don Mariano Oller y el presente Secretario fueron de dictamen de que se le pusiera a Camarón en posesión según el acuerdo de la Junta celebrada en 11 de Noviembre

49. Idem. Legajo 65, Memorial de José Camarón solicitando la plaza de Director de Pintura, año 1790.- Apéndice de documentos nº. 31.

de 1765 y el Sr. Giner y el Señor Barón de Tamarit de que se consultase remitiendo todos los documentos»<sup>50</sup>. Se consultaron efectivamente y, como era de esperar, se nombró a Camarón, dándole la posesión del cargo el 23 de febrero en Junta General<sup>51</sup>. Los adversarios, preciso es confesarlo, no obraron con caballeresca nobleza ni sobre llevaron la derrota con dignidad. Varios no acudieron a la Junta General para asistir a la toma de posesión. Entre ellos, claro está, Vergara y Planes que rara vez fallaban a las juntas ordinarias y nunca a las generales.

El pintor no dio trascendencia mayor al hecho aunque le doliese y se dispuso para actuar entre los compañeros desde el nuevo cargo, de acuerdo con su carácter y modo de ser, en confirmación de lo que afirma la Necrología con cierta machacona insistencia: «su genio franco, suave y prudente le granjeó muchos amigos verdaderos». En lo sucesivo se les ve actuar conjuntamente con normalidad y no parece existiese ulterior tirantez.

### Relación con Goya.

Goya pasó una temporada en Valencia ese mismo año. Por motivos de salud, los médicos le aconsejaron aires del mar y acudió a la ciudad del Turia aprovechando la ocasión para colocar los cuadros pintados con destino a la capilla de San Francisco de Borja en la Catedral<sup>52</sup>. Los profesores de la academia valenciana trataron de alegrarle la estancia y obsequiarle organizando diversos actos a los que invitaron al artista. Entre ellos, una típica fiesta campestre, supuesto origen del conocido retrato de Doña Joaquina Candado, su ama de llaves. La iniciada relación con varios personajes del mundillo artístico y cultural de Valencia motivó algunas obras de Goya. De este tiempo son, al menos, los retratos del escultor José Esteve, primo del más fiel seguidor de Goya, —Agustín—, y el del Secretario de la Academia, Mariano Ferrer. Cabe imaginar una mayor relación durante esta temporada entre Camarón y Goya, y existen motivos para fundamentarla. Ambos eran de procedencia aragonesa y, si bien muy distintos de carácter, no dejaban de tener ciertos puntos comunes en la ironía, el humor y la postura inconformista, aparte no pocos en su pintura. Por entonces aún no era tan fuerte aquella profunda transformación síquica que cambiaría a Goya por completo haciéndole receloso, desconfiado, crítico mordaz y durísimo de las ajenas flaquezas. Ambos son pintores de raras coincidencias en sus mundos tan diversos, y las relaciones debieron ser más que amis-

50. Idem. Acuerdos en Limpio de Juntas Particulares desde el año 1787 hasta 1800, Libro II.- Apéndice de documentos, nº. 32.

51. Apéndice de documentos, nº 33.

52. La muerte del condenado y La despedida del Santo Duque. Ambos continúan en la misma capilla; el cuadro central es de Maeila.

tosas. Goya supo apreciar el empeño de Camarón y su pintura, muy distinta a la de los otros valencianos del momento y que poseía puntos de contacto con la suya propia de toda aquella primera época. Por su parte, éste tuvo ocasión de admirar de cerca el genio del aragonés. No se sabe si Camarón hizo algún boceto o cuadro de Goya, o si Goya le retrató o le obsequió con alguna obra suya, cosa muy posible. Tampoco es preciso suponerlo. Ciento es el contacto entablado entre ellos, continuado en otras ocasiones en Madrid. De aquí parte la amistad que unió a Goya con el hijo, José Juan Camarón, a quien retrató en 1798<sup>53</sup>. Ese mismo año, y por las fechas en que Goya pinta el retrato del hijo, Camarón senior pasa también una larga temporada en Madrid, reanudando su contacto con Goya.

Durante su estancia en Valencia, el aragonés fue nombrado académico de mérito de San Carlos, pero no pudo tomar posesión personalmente y les escribió agradecido desde Madrid. El mismo año 1790, Manuel solicita de la academia se le fije tema con el fin de obtener el título. Le fue señalado pintar al óleo «en un quadro de seis y cuatro palmos poco mas o menos a Lot con sus hijas». Pero no obtuvo entonces el grado de académico, sino en 1798 con tema distinto.

Algun tiempo después se adquirían nuevas obras para la academia: «muchas vistas de ciudades y monumentos» y «19 pinturas de Carracci que costaron 40 reales de vellón», indican las actas particulares. Evidentemente se trata de un lote de grabados que venía a engrosar la ya rica colección. Años antes –1788– se había adquirido por doscientos pesos la colección íntegra de las Antigüedades del Piranesi.

En 1792 se efectuó un reajuste de las clases motivado por la enfermedad de Vergara a quien suplía Esteve, cambiando de turno Camarón.

Desde su nombramiento como Director asiste con mayor frecuencia a las sesiones. Sin embargo, tras la Junta de noviembre en que se leyó la carta de Goya, deja de asistir por completo hasta la del cuatro de abril de 1794, con excepción de una Junta General en enero de 1793. Son casi tres años de ausencia cuyo misterio no he conseguido desvelar. Quizá se trate de enfermedad. Pero también cabe sospechar ausencia por razón de obras importantes lejos de la capital. En esos años entran con certeza los grandes lienzos del Puig<sup>54</sup> y los de Mallorca y posiblemente obras en

53. SÁNCHEZ GUARNER, Art cit, al hablar de los retratos hechos por Goya en aquella ocasión, escribe: «y también el de don Joseph Camarón, Director Jefe de Pintura y que ha permanecido inédito, pues al igual que los paisajes ha ido a parar el retrato de su autor a los Museos de Londres». No puede ser en manera alguna retrato del padre, pues el cuadrito lleva una dedicatoria original «D. Joh. Camarón y Melia en la edad de 38 a.». Tampoco estaba entonces en los Museos de Londres, sino en la Col. M. Knoedler & Co. La copia que poseía Elena Camarón y que el Sr. Sánchez Guarner tuvo ocasión de conocer, junto a otras obras desaparecidas, no era fiel. El cuadro original de Goya se encuentra catalogado en Calvert, von Loga y Mayer, y reproducido en Calvert y en Mayer, por tanto no era inédito al escribirse el artículo. Todos coinciden en algunos datos secundarios erróneos, como traducir Joh. por Johannes (Juan), cuando en realidad se trata de una abreviatura caprichosa de Joseph, y en citarle como «Director de la Academia de San Carlos de Valencia», cargo que nunca tuvo. Cuando Goya lo retrató era teniente de pintura en la de San Fernando. En el mismo error cae también Benezit en su «Dictionnaire».

54. Apéndice de documentos, nº 34.

algunos pueblos de Teruel. A partir de esa fecha, aunque siempre irregularmente, asiste con frecuencia.

### Director General de San Carlos.

En diciembre de 1796, al concluir su trienio de Director General el de arquitectura, vuelve a corresponder el turno de nuevo a los de pintura y son propuestos los dos directores –Camarón y Vergara– para que haya lugar a votación. Esta tuvo lugar en la Junta General del último día del año. Antes de comenzar la votación, Vergara, ya enfermo y achacoso y que en sus largos años de Academia había tenido ocasión de servir dos veces como Director General, rogaba a la Junta «que eligiese a su compañero D. Jph. Camarón a quien aun no se le había proporcionado poder servir dicho empleo». La petición pareció justa al recordar que, varios años atrás, Vergara había sido elegido en parecidas circunstancias a ruegos de Valero, por lo que «de unánime sentir y general aclamación de la Junta, fue elegido D. Josef Camarón Dir. General, el cual inmediatamente pasó a ocupar el asiento que le correspondía, y tomó posesión de su empleo»<sup>55</sup>.

### Actividades del trienio.

Durante su trienio de Director General tienen lugar algunos acontecimientos que requieren cierta atención.

Cabe destacar la ayuda prestada a la nueva academia de Mallorca mediante el envío de un considerable lote de dibujos con destino a las salas de principios. En su mayoría estaban seleccionados de los premios mensuales y se incluían algunos de los cuatro hijos de Camarón. Desde Mallorca agradecieron el envío, señalando expresamente que la nueva academia deseaba se produzcan «reciprocas ocasiones para acreditarse por su parte quanto estima la unión de ambos cuerpos»<sup>56</sup>. El hecho es tanto más de notar cuanto que algunos años antes se encomendó la decoración pictórica del nuevo Baptisterio en la Catedral mallorquina de Palma a tres pintores valencianos, los más estimados del momento: José Camarón, José Vergara y Luis Antonio Planes<sup>57</sup>.

En parecidas circunstancias, el marqués del Campillo solicitaba ayuda con destino a la nueva Escuela de Pintura de Murcia. En Valencia se decidió que, aun cuando no son muchos los dibujos disponibles después de lote remitido a Mallorca, «con

55. Arch. Acad. de San Carlos: Libro II de Juntas Ordinarias; Apéndice de documentos. nº, 35 y 36.

56. Idem, idem. Junta Ordinaria del 3 de septiembre de 1797.

57. No Vicente López y Agustín Esteve como se asegura comunmente.

todo escogerá de los que aya el Sr. Director General de acuerdo con el presente Secretario»<sup>58</sup>.

Ese mismo año la academia de Valladolid consulta a la de Valencia sobre «que regalías son las que gozan en esta Academia los Profesores de las tres Nobles Artes, principalmente siendo Académicos; si por serlo están esentos de cargos de vagages y alojamientos, si se les comprende o no en Quintas o Sorteos de Exercicio y Milicias». Precisamente por entonces tenía ocasión de responder de acuerdo con su actuación efectiva, pues intervenía enérgicamente en favor de los derechos violados por una sentencia «en el Juzgado del Alcalde Mayor», ratificada luego por el tribunal de primera instancia de la Audiencia Real. La Academia apeló al rey a través de su primer ministro y favorito Godoy, el Príncipe de la Paz, quien decidió sentencia favorable a los Académicos.

En junio, el Intendente General del Reino era nombrado Corregidor de la Ciudad y Presidente de la Academia. Los cargos eran de nombramiento real. Camarón, como Director General, pasó a cumplimentarlo en compañía de otros miembros.

La beatificación del Patriarca Ribera fue celebrada en la Ciudad con fiestas solemnísimas. Para la intervención de la Academia se nombró una comisión de festejos cuyos miembros eran «Dn. Jph. Camarón, Dn. Vicente Gascó, Dn. Manuel Monfort y el presente Secretario, dándoles la Junta todas las facultades para que obren con libertad»<sup>59</sup>.

Todavía ese mismo año se decide la ampliación del edificio de la Academia, cuyas obras se hallaban parcialmente concluidas a fines del año siguiente, ya que en la entrega de premios solemne anteriormente citada, se inauguró el nuevo salón principal. Fueron de cierta consideración a juzgar por las cuestiones surgidas con otras entidades, como el clero de San Andrés al cual pertenecían varias casas que habían de ser adquiridas y por el hecho de haberse paralizado los estudios durante algunos meses.

Finalmente, ese mismo año se decide hacer inventario general completo y detallado, nombrándose al efecto una comisión compuesta por los directores de cada rama: José Camarón, Director General, Benito Espinós, José Esteve, Vicente Gascó y Manuel Monfort. La comisión decidió que no bastaba la ampliación y correcciones de anteriores inventarios, sino que sería mejor hacerlo detallado y por clases con las explicaciones convenientes, aunque se alargase demasiado.

La guerra con Inglaterra obligó a la Academia de San Carlos a contribuir en los gastos. Metida de lleno en obras de ampliación, no le fue posible colaborar generosamente, a pesar de lo cual aportaron mil reales de vellón.

En 1798, Manuel fue creado académico de mérito. Como tema se le había fijado «el Retrato del Sr. Presidente para colocar en la nueva Sala, como así lo practi-

58. Arch. Acad. de San Carlos: Libro II de Juntas Ordinarias. Junta del 3 de septiembre de 1797.

59. Idem, idem. Junta Ordinaria del 23 de julio de 1797.

có y presentó a la Junta, el cual pareció muy bien, y por General aclamación fue creado Académico de mérito en su clase de Pintura»<sup>60</sup>. En la misma sesión eran nombrados también el malogrado Luis Planes junior y José Antonio Zapata, pintores, discípulos de Camarón, así como el grabador Vicente Capilla, que lo fue en dibujo.

### Viaje a Madrid.

Camarón se hallaba en Madrid desde febrero. Allí asistió alguna vez a las sesiones de la Academia de San Fernando, como la del uno de abril, en cuya acta consta ocupando silla junto al Director General de la Academia, de acuerdo con su rango y como huésped de honor. En septiembre estaba ya de vuelta, acompañado de su hijo José Juan que tenía permiso para ausentarse por dos o tres meses de la Corte<sup>61</sup>. El padre asistió a la sesión en que Manuel y otros discípulos suyos fueron creados académicos de mérito. Para la sesión extraordinaria no se citó a José Juan, el cual tenía derecho a voz y voto como académico de San Carlos y como teniente de San Fernando. De esta falta de consideración se quejó en carta primero y luego en un largo memorial no exento de fina ironía ante el burocratismo de los valencianos<sup>62</sup>.

El siguiente año –1799– está marcado en la vida artística valenciana y de la Academia por la muerte de Vergara y el ascenso de Vicente López. A Vergara le sucedió Planes y para la vacante de éste fueron propuestos Vicente López y Manuel Camarón. José Juan se encontraba todavía en Valencia y asistió a la concurredísima sesión general del siete de abril en que había de procederse a la elección. Como es natural, López fue elegido por una gran mayoría. Ambos candidatos eran buenos amigos y compañeros. Además, López era discípulo del viejo Camarón y mantuvo siempre con la familia estrecha amistad<sup>63</sup>.

### Enfermedad y achaques.

Al terminar el siglo, –exactamente el último día del mes de diciembre–, Camarón concluye su trienio de Director General. En esa misma Junta se nombra al de

60. Idem, idem. Junta ordinaria del 3 de noviembre de 1798.

61. Arch. Acad. de San Fernando: Juntas Ordinarias de la Academia. Sesiones del uno de abril y dos de septiembre de 1798.

62. Arch. Acad. de San Carlos: Legajo 63.

63. En el Museo del Prado se halla el retrato al pastel de La Señora de Camarón, por Vicente López. Fue adquirido en 1951 por el Ministerio de Educación Nacional. Aunque pudiera ser Juliana Meliá si lo suponemos obra de estos años, en mi opinión se trata de la esposa de José Juan. Parece corresponder al período de plenitud de López, seguramente por los años en que ambos pintores son elevados a nuevos cargos en Madrid, algunos antes de la muerte de José Juan en 1819.

escultura para sucederle, de acuerdo con el turno establecido. La fecha es significativa, pues con el fin de siglo y de su actividad como Director General se acaba prácticamente su vida. Tiene entonces 70 años. Vivirá aún tres más, pero lleno de achaques y enfermedades, esperando el fin, aunque esforzándose y luchando por continuar en el cumplimiento de sus obligaciones como Director. Sin embargo pronto ha de hacerse a la realidad y envía un memorial a la Academia pidiendo ser sustituido por su hijo Manuel. Alegaba su avanzada edad, falta de vista y otros achaques. De ello da cuenta la junta ordinaria del 28 de septiembre de 1800 que cita un memorial del pintor. Manuel escribía en el mismo sentido pidiendo título de teniente honorario para avalar con autoridad su enseñanza<sup>64</sup>. La Academia no accedió a la solicitud de ambos: «caso que no esté para servir que pida su jubilación», se escribe en las actas<sup>65</sup>. Poco después escribe de nuevo aclarando algunos términos y la razón de su precedente solicitud, para que no se interprete como un intento de preparar el camino a su hijo Manuel: «para ver si podía recobrar la vista que de poco tiempo a esta parte ha perdido, y haviéndole asegurado que en Madrid hay sujetos de experimentada habilidad en este ramo de curaciones, ha resuelto ponerse en sus manos, no sabiendo si logrará el beneficio que desea, en cuyo caso pudiera ser útil a la Academia continuando en su ejercicio, cuyo motivo fue la causa de pedir substitución, y si no se estimase por tal desde luego está pronto a suplicar se le juble»<sup>66</sup>.

### Nuevo viaje a Madrid.

Habiendo accedido a la solicitud la Academia, Camarón se traslada a Madrid, desde donde escribe comunicando haber recobrado la vista por medio de unos anteojos dobles proporcionados por un famoso oculista; al mismo tiempo rogaba le ampliasen el permiso pues no se atreve a iniciar el viaje de regreso en el rigor del frío<sup>67</sup>. En mayo se encontraba de vuelta en Valencia, asistiendo al matrimonio de su hijo Eliseo. Intentó reanudar sus clases, pero muy pronto hubo de rendirse a la evidencia de su imposibilidad y en agosto solicitó por fin la jubilación.

### Jubilación.

Tanto en el acta de la Academia como en el memorial de Camarón hay algo entrañablemente humano y doloroso: la presencia del hombre sin fuerzas que se doblega, «Con arto sentimiento suyo, —escribe—, se ve en el día presisado de hacer

64. Arch. Acad. de San Carlos: Legajo 65. Apéndice de documentos. nº 37.

65. Apéndice de documentos, nº 38.

66. Idem: Libro de Juntas Ordinarias, Junta del 9 de noviembre de 1800. Apéndice de documentos nº. 39.

67. Apéndice de documentos, nº 40.

presente a la Real Academia el que se halla con más de 70 años de edad, lleno de achaques havituales, perdido de la vista y imposibilitado del cumplimiento de sus obligaciones, y que por más que ha buscado los medios de restablecerse han sido todos envano, y desconfiando ya de mejorar su suerte, se ve en la dura necesidad de manifestarlo a la Real Academia, para que tenga la bondad de jubilarle en iguales términos, sueldo y honores que ha jubilado a los demás Directores, y últimamente a Dn. Vicente Gascó; y aun si la piedad de la Real Academia, por un favor especial y particular, quisiese estender su mano con algún socorro, a más del que está señalado a la Dirección, respeto a la imposibilidad en que se halla de poderlo ganar»<sup>68</sup>. Su firma es temblona e insegura, pudiéndose leer apenas el nombre que está escrito incluso incorrectamente: Joef.

La junta particular del nueve de agosto decide en los términos siguientes: «se jubila a Dn. Josef Camarón, Director de Pintura, dejándole la voluntaria asistencia en todas las Juntas que le corresponde y funciones de la Academia, asiento, voz y voto, con todo el sueldo que goza como Director en su clase». Para aminorar las estrecheces económicas por que pasaba, «la Junta acordó se le diesen cuarenta pesos, y el Señor Presidente, movido de un afecto de Generosidad y amor a la Academia, a las Artes y sus profesores, dió al presente Secretario una onza de oro a fin de que tuviese mayor alibio en sus urgencias el expresado Camarón, quedando al cuidado y discreción del expresado Secretario hirle suministrando esta cantidad, como igualmente los cuarenta pesos señalados por la Junta, la que le dio las devidas gracias a su presidente, en la parte que le cabe, por el rasgo de generosidad que acababa de hacer con uno de los individuos del cuerpo»<sup>69</sup>.

Con ello quedó vacante la plaza de Director de Pintura, para ocupar la cual fue elegido Vicente López. La de subdirector fue obtenida por Manuel Camarón con una gran mayoría de votos –treinta contra uno– frente a Matías Quevedo<sup>70</sup>.

Todavía tuvo el viejo pintor oportunidad de ver este ascenso de su hijo, así como el nombramiento de pintor de cámara recaído en José Juan, quien, desde 1799, era ya Director de la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro.

### Muerte.

En 1802 muere su esposa Juliana y un año después, –14 de julio de 1803–, muere él, siendo enterrado en la capilla de las Almas de la parroquia de San Esteban. Murió sin testar y el entierro fue a cargo de su hijo Eliseo. «Su muerte, –se escribe–, fue mirada por todo el Pueblo como una pérdida notable para las Bellas Artes»<sup>71</sup>.

68. Idem. Legajo 65. Apéndice de documentos, nº 41.

69. Idem. Libro de Juntas Particulares y Libro de Juntas Ordinarias. Juntas del 9 de agosto y del 12 del mismo mes de 1801. Apéndice de documentos, nº 42.

70. Apéndice de documentos, nº 43.

71. Continuación de las Actas de la Academia... Vol. de 1805.

Al reunirse la Junta de la Academia en la sesión del siete de agosto es notificado su fallecimiento a efectos oficiales de constancia en acta y de aspectos administrativos «Di cuenta como havia fallecido el día 14 de Julio Dn. Josef Camarón, Director de Pintura jubilado»<sup>72</sup>. Dado que su plaza había sido cubierta anteriormente, la única cuestión pendiente era notificar a los interesados que, a partir de ese día, vuelven a la normalidad las asignaciones de director y subdirector de pintura. A partir de esas fechas se encuentra a Manuel asistiendo a las sesiones con cierta frecuencia, aunque no demasiada, pues son los años de su actividad artística en Segorbe.

El 28 de marzo de 1805 se lee en la sesión ordinaria una carta de José Juan ofreciendo a la Academia de Valencia un cuadro de su padre. La Junta, —se escribe en el acta correspondiente—, lo «oyó con mucho gusto y acordó se le responda que se admite su oferta con mucho gusto y se espera le remita para que se coloque en la Sala expresándole las gracias correspondientes por el afecto con que mira a esta Academia»<sup>73</sup>. Poco después se recibía el cuadro, según se indica en el correspondiente lugar con motivo de la sesión de junio. Era el Martirio de San Pedro Apóstol. «Se acordó, —escribe el Secretario—, se coloque en la Sala y se den al Señor Camarón expresivas gracias por su memoria, quedando ya en esta Academia este rasgo de su mérito»<sup>74</sup>.

### La continuación en sus descendientes

El 29 de julio de 1806 moría imprevistamente Manuel, joven aún y en la plenitud de sus facultades artísticas, al acabar las importantes obras de la catedral de Segorbe. De ello se da cuenta en la junta particular y en la ordinaria del seis de julio, pues debía procederse a la provisión de la plaza vacante por su muerte.

José Juan continuaba en Madrid su carrera ascendente. En 1805 era nombrado pintor de cámara con plaza efectiva. En 1810, y con motivo de los disturbios occasionados por la invasión francesa, pasó a Valencia, donde desarrolló durante cuatro años una gran actividad, aureolado por el prestigio de sus cargos en la Corte. Junto a Planes, López y Mariano Torrá, su cuñado, consiguió salvar algunas obras de su padre procedentes de los conventos suprimidos e hizo pasasen unas al incipiente Museo de la Academia, reteniendo otras para sí. Vuelto a Madrid, al reanudarse la enseñanza en la Academia de San Fernando, fue nombrado Director honorario de la misma y Director General de la nueva Escuela de Dibujo de la Merced, en lugar de su antiguo cargo en la Real Fábrica de Porcelanas del Buen Retiro, arrasada por

72. Apéndice de documentos, nº 44.

73. Apéndice de documentos, nº 45.

74. Apéndice de documentos, nº 46.

los franceses. Murió en 1819, a los 58 años de edad con poco tiempo de diferencia sobre la muerte de otro valenciano muy considerado en la Corte: Mariano Salvador Maella.

El apellido Camarón continuó viviendo para el arte a través de su hijo Vicente, pintor también de cámara, acreditado profesor y académico de San Fernando y director del Liceo Artístico madrileño. De entre su producción cabe destacar las decoraciones en la Cámara de los Diputados de Madrid. Un hijo suyo, Fernando, continuó la antigua línea familiar dedicándose a la escultura. Murió muy joven. Finalmente, Elena Camarón destacó como educadora de arte y pintora hasta muy avanzado el siglo XX. Los actuales descendientes del apellido a través de la rama de José Juan continúan establecidos en Madrid. Segorbe, la ciudad natal del artista, honró su memoria dedicándole una calle, un busto en la actual plaza de la Cueva Santa, desaparecido mucho tiempo ha, y un teatro. Parecido ejemplo seguían otras poblaciones, como Castellón y Valencia.

### Sobre sus cualidades humanas.

Es frecuente en las notas sobre Camarón aludir entre sus cualidades y características personales, a sus valores humanos, así como a sus cualidades intelectuales, a sus inclinaciones literarias y musicales corriendo parejas con su personalidad como pintor. Base de las afirmaciones es la Necrología de la Academia, varias veces citada, que insiste con particular empeño en destacar «su genio franco, suave y prudente que le grangeó muchos amigos verdaderos», «su carácter amable y honrado, viveza de genio, rectitud de juicio, aplicación al estudio, y continua observación de la Bella Naturaleza». Y señala también, —concretando sus aptitudes lírico-musicales—: «ni desdecía de estas cualidades la afición que tenía a las obras de Poesía y a las buenas composiciones de Música; antes bien calificaba más y más que había nacido con disposiciones excelentes»<sup>75</sup>.

Es difícil asegurar de forma tajante lo exagerado o justo de estas frases; pero habremos de inclinarnos por lo segundo si hemos de juzgar por las amistades que cultivó y si buceamos un poco en su obra. Las notas de la Academia, referentes a los miembros desaparecidos, suelen ser exactas y concretas, distintas unas de otras, precisas, nada estereotipadas, por lo que se les debe conceder un elevado porcentaje de autenticidad y exactitud también en el presente caso. Además, el ambiente fue favorable al artista. Ya en los años de su juventud y primera mocedad debieron señalarse estas aptitudes en su formación humanística y de letras. Constan sus conocimientos de latín y griego, los literarios y los de «historia sagrada, profana y fabulosa», como señalan las noticias biográficas. Manejó el Quijote en ediciones

75. Continuación de las Actas de la Academia... Vol de 1805.

holandesas, inglesas y francesas interesado por las ilustraciones, pero quizá también como conocedor de la obra cervantina, de la que se convirtió en caprichoso intérprete. Igualmente conoció otros clásicos de la literatura. Los temas, las alegorías y símbolos, así como la experimentación repetida de algunos asuntos indican un alto grado de preocupación, un espíritu inquieto con deseo de profundizar.

Un hecho significativo: las amistades que cultivó, las personas de que se rodea y que frecuenta. Los encargos que ya desde joven le «llovían»: a Segorbe, según escribe Orellana, eran sobre todo de particulares y no se debían solamente a su calidad pictórica, sino a su temática y a la manera de interpretarla, como las escenas de género y los paisajes, en una prematura inclinación por esta modalidad, rarísima entonces en España, y que empezaba a suscitar interés a través de la nueva concepción inglesa, si bien tienen una raigambre lejana en los costumbristas de los Países Bajos. Estas ideas se ven confirmadas por lo que su biógrafo Orellana escribe con motivo de sus viajes a Valencia, «en cuyas mansiones, —dice—, desahogaba su mucha afición en ver algunas pinturas de las más celebradas, y visitar algunos profesores volviéndose con disgustada celeridad a su residencia y domicilio».

El hecho es que tiene trato con las más destacadas personalidades de la erudición y la cultura valenciana en la segunda mitad del siglo, algunas de tan señalada altura como Gregorio Mayans y Siscar y Francisco Pérez Bayer. Cuentan también entre sus amistades el erudito Orellana que le apreció en sumo grado y que pasó a convertirse en su primer biógrafo, si bien con la comprensible brevedad que permitía el carácter de su *Biographia Pictórica*, el marqués de San José y los hermanos Lores y, sobre todo, don Antonio Pascual y García de Almunia, hombre decidido y activo, siempre dispuesto a favorecer el arte y la cultura aun a costa de su peculio, como demuestra, entre otros indicios, el haber costeado personalmente la medalla conmemorativa de la beatificación del Patriarca Ribera y, en colaboración con otros corregidores, la de los Infantes Gemelos, ésta última diseñada por Camarón<sup>76</sup>.

### Inclinaciones musicales y literarias.

De sus aficiones musicales nada sabemos, aparte la escueta afirmación en las notas necrológicas. Quizá no se limitase a gustar «las buenas composiciones de música», pues no parece que este mero gusto personal bastase para ser destacado en una brevíssima noticia biográfica como algo digno de mención<sup>77</sup>.

76. D. Antonio Pascual era patrono de la capilla de la Inmaculada en la iglesia de San Martín y encargó su decoración íntegra al pintor preferido, Camarón, del cual poseía otras obras, diseños y láminas en su colección particular.

77. Cabría sospechar incluso que su afición le llevó a trasladarse a Cádiz para asistir al estreno de «Las siete palabras» de Haydn, obra compuesta para la inauguración de la capilla llamada de la Santa Cueva. La obra del compositor, muy conocido en España ya entonces, fue debida a encargo expreso del

Algo parecido sucede respecto a sus aficiones literarias, más concretamente poéticas, en cuyo campo no se limitó a gustar composiciones ajenas. Los papeles, dibujos y obras que poseía Camarón a su muerte pasaron a unos y otros hijos y a ciertas personas interesadas. En número considerable los recopiló José Juan, el cual había manifestado siempre interés extraordinario, quizás por vivir alejado del padre desde muy joven y conocer mejor el grado de estimación en que se le tenía fuera de su país valenciano. También guardó muchos Eliseo, en quien el anciano pintor se apoyó durante los últimos años de su vida. Pero la herencia se ha diluido, perdiéndose unas cosas y pasando otras al mercado de arte y anticuarios. Las últimas posibilidades se hallaban hasta hace algunos años en Elena y Adelaida Camarón, tataranietas del artista y apasionadas colecciónistas de obras y recuerdos familiares. Al morir ellas, los actuales herederos se deshicieron lamentablemente de todo<sup>78</sup>.

Respecto a sus propias composiciones, el Barón de Alcahalí afirma haber sido tal su modestia «que nadie consiguió publicara sus composiciones, y sólo pudo saborearlas el reducido círculo de sus amistades íntimas». Ignoro el fundamento de su afirmación. Tal vez sólo intentó parafrasear las notas cronológicas que ni siquiera cita, o amenizar un poco las suyas propias; pero no carece de algún fundamento, ni habría sido difícil para el pintor publicarlas de habérselo propuesto, dadas sus relaciones y familiaridad con los Monfort. Sospecho puedan ser suyas algunas de las leídas como anónimas en diversas ocasiones con motivo de los premios trienales. Un grupo de originales conservados en el archivo de la Academia (Legajo 68), y que no fueron publicadas en los volúmenes de las festividades, podría corresponderle. La copia de la letra es muy parecida a la de Eliseo Camarón.

Lo único descubierto hasta el presente se reduce a dos quintillas: una en un papel suelto del citado archivo. Es de letra suya y muestra cuatro versiones distintas sobre un mismo tema, como inicio de un poema galante: «El diamante de mi pecho». La otra se halla en la mitad libre de una hoja de propiedad particular que contiene un primer boceto para el Sacrificio de Abraham pintado por encargo del canónigo valenciano José Alcedo. Muestra gran soltura, no lleva correcciones y está dedicada, según mi parecer, a una obra del escultor Ignacio Vergara, —el San Bruno de Valdecristo—;

fundador, quien hacía decorar la capilla con pinturas de Goya, José Juan y Zácarías González Velázquez. La bendición de la «Santa Cueva» coincide precisamente con la ausencia de padre e hijo de sus respectivos cargos de Valencia y Madrid. Quizás se trate de pura coincidencia, pues el detalle no constituye prueba alguna en sí ni el hecho tiene mayor importancia, fuera de comprobar el grado de exquisitez en los gustos musicales del pintor.

78. Mis intentos de conversación con uno de ellos y su amargura al tratar de estos asuntos, dejaban traslucir claramente lo sucedido. Esto me movió a desistir de ese camino por razones muy comprensibles, aun a costa de dejar manco un punto que habría aportado quizás ciertos datos.

«En la Ystoria natural  
debiera estar colocado  
un Sn. Bruno tan cabal  
por ser sin exemplo y qual  
un monje petrificado».

Desde luego, si fueron muchos los escritos con esta soltura, sencillez y naturalidad, aunque poemas sin trascendencia, no parecen indignos de publicación entre tantas cosas malas como se publicaron en aquel siglo. Lo más seguro es que la resolución partiese del mismo autor por considerar sus composiciones como mero pasatiempo, como unos poemillas intrascendentales.

### Camarón coleccionista.

Fue también apasionado coleccionista de obras de arte. Su colección no debió ser muy abundante, dada la limitación de medios económicos, toda vez que, aun cuando vivió con holgura, casi con fastuosidad impropia de su rango y ganó mucho, sus rentas eran limitadas e inseguras. Al fin de su vida pasó incluso ciertos apuros y estrecheces al no poder ganar y verse obligado en cambio a gastar por razón de viajes y enfermedades. En compensación parece que fue selecta. Dejando a un lado las obras de compañeros y contemporáneos, y las que se reservó de sus mejores discípulos, con clara visión de las facultades que poseían, me limitaré a señalar otras que muestran sus exigencias y conocimientos. En aquellos decenios de máxima actividad en pintura religiosa, cuando se desmontaban viejos altares para construir otros nuevos, tuvo ocasión de adquirir ciertas obras valiosas, especialmente de maestros valencianos. En su colección existían pinturas de tamaño y calidad notables, originales de Pontons «la una Eurídice, y la otra, Orfeo, ambas de medio cuerpo», desgraciadamente desaparecidas. Y de los Ribalta, maestros indiscutibles, estimados entonces como hoy, poseía un San Pedro Nolasco, un Cristo Crucificado con San Juan, la Virgen y la Magdalena y Un Alma en Purgatorio «con tanta fuerza y valentía, —escribe Orellana—, que los profesores la han juzgado por original de Anival Carracci».

Estas últimas notas sobre sus cualidades muestran un artista producto típico de su tiempo, cuya amplitud caracteriza al hombre ilustrado y nuevo humanista del siglo XVIII.

## APÉNDICE DE DOCUMENTOS

(1)

### **MATRIMONIO DE NICOLAS CAMARÓN Y DAMIANA BONANAT**

**Arch. Catedral de Segorbe. Quinque Libri. Vol.VI.**

«En 21 de Diciembre 1727 desposé yo, Mosén. Manuel Cabañes, Presbítero Vicario, habiendo presidido lo necesario según el Santo Concilio de Trento y no habiendo impedimento alguno, en la Iglesia de la Sangre de Christo a Nicolás Camarón, mancebo, hijo de Joseph Camarón y de Elena Lloro, cónyuges, de una, de la ciudad de Huesca, con Damiana Bonanat, doncella, hija de Damián Bonanat y de Josepha Monserrat, cónyuges, de otra. Fueron testigos Manuel Orellana, Vicente Clemente y otros. Los Beló el arriba dicho a 9 de febrero de 1728».

(2)

### **BAUTISMO DE JOSE CAMARÓN**

**Arch. Catedral de Segorbe; Quinque Libri, Tomo VII, folio 18.**

(Publicado por Sánchez Guarner en transcripción incorrecta).

«En dies y ocho de Mayo 1731 Bautisse yo Mosén Lucas Leon, Vicario, a Joseph Ignacio Felis Juakin Pasqual, hijo de Nicolás Camarón y de Damiana Bonanat, cónyuges. Padrinos el Dr. Joseph Benet y Maria Teresa Ortell, Doncella. Nació dicho día a las 2 de la mañana».

(3)

### **MATRIMONIO DE JOSE CAMARÓN CON JULIANA MELIÁ**

**Arch. Catedral de Segorbe. Quinque Libri; Tomo VII, folio 368 v.**

«10 Enero 1758

Dichos día, mes y año desposé yo el Mosén Lucas León, Vicario, aviendo precedido lo mandado por el Santo Concilio de Trento, y no aviendo impedimento alguno, a Joseph Camarón, mancebo, hijo de Nicolás Camarón y de Damiana Bonanat de una, con Juliana Meliá, doncella, hija de Joseph Meliá y de Francisca Palomero, coniuges de otra. Fueron testigos Joseph Torrente escribano, Mosén Joseph Gil, Presbítero, Maestro de Capilla y otros. Los Belé yo el Mosén Lucas León vicario, en 21 de Nobiembre de 1758».

(4)

### **MUERTE DE JOSE CAMARÓN**

**Arch. Parroquial de S. Esteban. Valencia. Libro Racional, 1803, fol 247.**

(Publicado por Sánchez Guarner en transcripción incorrecta).

«Jueves a 14 de Julio año 1803 pasadas las 24 horas y de licencia del Señor Provisor, se dio sepultura eclesiástica en el de las Almas de esta Iglesia al cadáver de Dn. Josef Cama-

rón, director de la Academia en clase de Pintura, natural de Segorbe, hijo de Nicolás Camarón, natural de Huesca, y Damiana Boronat, natural de Alcoy, difuntos en Segorbe, consorte el difunto de Dña. Juliana Meliá, natural de Segorbe, difunta en esta, fue el entierro general, cinco capas, cruz, acólitos y orquesta que son 20 partes a 32 por haverle cantado misa cuerpo presente, no hizo testamento, todo el funeral fue a disposición de su hijo D. Eliseo Camarón Lo que certifico.

Dr. Francisco Solves, Presbítero.

En dicho día velaron el cadáver por la mañana Cuevas y por la tarde Oliver».

(5)

#### NOTA DE PAGO. AÑO 1755.

Arch. Catedral de Segorbe. Libros de Fábrica, folio 361 v.

«Item, da que pago 1 Libra, 10 Sueldos a Joseph Camarón por retocar el retablo de la Capilla de Santa Clara consta de recibo N°..... 1 L. 10 S.»

(6)

#### NOTA DE PAGO. AÑO 1760.

Arch. Catedral de Segorbe. Libros de Fábrica, folio 400 v.

«Otrosf da que pago 2 Libras, 16 Sueldos a Joseph Camarón por haver renovado la pintura del lienzo de Nuestra Señora del Carmen de su altar, consta de recibo n°.... 2 L. 16 S.»

(7)

#### EXPEDIENTE DE CAMARÓN EN LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO.- SOLICITUD

Arch. Acad. de S. Fernando; Legajo 42, Armario I

(Publicado fragmentariamente por Sánchez Guarner

«Excmo. Sor.

Dn. Joseph Camarón, Professor de Pintura, con el mayor rendimiento, haze presente a Vuestra Excelencia, que con el deseo de acreditar su aplicación ha ideado y travajado por si mismo el Quadro que representa la Diosa Minerva en su Trono y la Ciudad de Valencia que acompaña las tres Bellas Artes, como consta del adjunto testimonio que presenta: y aspirando al honor de que Vuestra Excelencia, usando de su Piedad, se sirva admitir esta prueba de su respeto, supplica se digne concederle esta Gracia y la Graduación que sea de su agrado.

(En nota marginal)

Madrid a 3 de enero de 1762.

Académico de Mérito por aclamación en la pintura».

(8)

**EXPEDIENTE DE CAMARÓN.-CERTIFICADO NOTARIAL DE AUTENTICIDAD DEL CUADRO.**

Arch. Academia de San Fernando; Legajo 42, Armario I

«Testimonio de Dn. Joseph Camarón

Joseph Burriel, escribano del Rey nuestro Señor, (que Dios guarde) publico en esta Ciudad y Reyno de Valencia:

Certifico, y Doy feá a los Señores que el presente vieren y leieren, como oy día de la fecha, compareció ante mi Don Joseph Camarón, de su profesión Pintor, natural y vecino de la Ciudad de Segorbe de dicho Reyno, el qual me exibió y puso de manifiesto un lienzo, que expresó haver pintado por sí, que contiene como unos ocho palmos de largo y cinco de ancho, todos valencianos, en el que se representa una Alegoría de las tres bellas Artes, en cuya composición coloca como figura principal a la Diosa Minerva, presidiendo en su trono baxo Dozel con un Medallón, que sostiene en la mano derecha expresivo del Emblema de la Real Academia de San Fernando, ocupando la frente del Dozel el Retrato de nuestro Cathólico Monarca el Señor Don Carlos tercero; Acompañando a Minerva la prudencia, y la justicia; y enseguida se descubre la Ciudad de Valencia, representada en una hermosa Matrona, que tiene por divisa en su Corona las Armas de dicha Ciudad, la que esta en acto de conducir, y presentar al trono de Minerva las tres bellas Artes de Pintura, Escultura, y Arquitectura, con las respective insignias, de dichas Artes, y a la parte superior de dicho Lienzo se descubre la fama en alución a los celebres Artífices que esta Ciudad y Reyno ha producido en dichas tres Nobles Artes. Y para que conste, y de haver en mi presencia perfeccionado dicho Don Joseph Camarón el referido Lienzo, acudiendo a verle en los días que se ha mantenido en esta Ciudad varios sujetos de su conocimiento; de requerimiento del mismo Camarón, Doy el presente, que signo, y firmo en esta Ciudad de Valencia a veinte y quattro día del mes de setiembre, mil setecientos sesenta y un años.

Ante mi de Verdad Joseph Burriel».

(9)

**ACTA DE NOMBRAMIENTO, DE LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO**

Arch. Acad. de San Fernando, Juntas Ordinarias, Generales y Publicas, tomo I. Junta ordinaria de 3 de Enero de 1762.

(Documento usado ya por Orellana)

«Leído el acuerdo antecedente, di cuenta de que Don. Manuel Monfort, Profesor de Grabado, Natural de la Ciudad de Valencia, comisionado por varios profesores de ella, presento al Sr. Viceprotector seis memoriales, con varias obras que se irán expresando, en los cuales solicitan la graduación que la Academia sea servida concederles. Las insinuadas obras están expuestas en la Sala: Y el Sr. Viceprotector hizo presente que los Srs. Arzobispo, Capitán General y la Ciudad de Valencia, por medio de sus Comisarios, escrivieron a su Señoría, y al Sr. Protector recomendando dicha pretensión de los Profesores, informando de su mérito y aplicación y expresando sus deseos de que sean atendidos para renovar con ellos la Academ-

mia o estudio de las tres nobles Artes que a expensas de los mismos profesores se abrió en Valencia el año de 1753 y no se continua por falta de medios: Sobre cuyo asunto hace recurso la Ciudad al Rey por medio de la Academia. Los referidos Señores Arzobispo, Capitán General y la Ciudad, escriben igualmente sobre el mismo asunto a la Academia, a los Srs. Consiliarios y a mi.

Enterada la Junta de todo para evacuar los negocios que en este caso son de su inspección, procedió a examinar las obras de los referidos Profesores, sin otro respeto que el de el real y verdadero mérito que tengan. Vióse principio por la pintura y se reconocía un Quadro de dos varas de alto por quatro pies de ancho, que representa a la Diosa Minerva en su Trono y la Ciudad de Valencia en figura de una matrona que acompaña y conduce a él las tres nobles artes representadas en tres Ninphas y otras figuras, todo hecho al Ólio; tres dibujos de aguadas cada uno, en medio pliego de papel de marca, de los cuales el uno representa a las Virgenes necias, otro San Juan en el desierto y el otro varias figuras, todos inventados y ejecutados por D. Joseph Camarón, natural de la Ciudad de Segorbe. En su vista los Srs. Directores y Tenientes de pintura declararon que es muy singular el genio, invención y habilidad de su Autor: que la Composición es excelente, las tintas suaves, variadas, con buen gusto y en quanto a los dibujos que son de un mérito muy particular y de consiguiente que hallan al dicho D. Joseph Camarón, con toda la proporción necesaria para ser Académico de mérito por la pintura y en esta consecuencia todos los Srs. Vocales, por Aclamación, le crearon y declararon Académico de mérito con todas las prerrogativas y honores correspondientes a esta clase».

(10)

**CERTIFICADO ACADEMICO . EXPEDIENTE DE CAMARÓN**  
**Arch. Acad. de San Fernando; Legajo 42, Armario I.**  
 (Publicado fragmentariamente por Sánchez Guarner)

«Don Ignacio de Hermosilla y de Sandoval, del Consejo de Su Magestad, Su Secretario, Académico de Numero de la Real de la Historia, Honorario de la de Buenas Letras de Barcelona, Secretario de la Real de San Fernando, etc.

Certifico que en la Junta ordinaria celebrada por la referida Real Academia de San Fernando en tres de este mes se presentó un Quadro de dos varas de alto por poco más de una de ancho, que representa a la Diosa Minerva en un Trono, al qual la Ciudad de Valencia, figurada por una Matrona respetable, conduce las tres nobles Artes en figura de tres Ninphas: con otras que adornan esta alegoría. Este Quadro está pintado al Ólio por Don Joseph Camarón, natural de la Ciudad de Segorbe, según resulta de un testimonio auténtico. Fue reconocido y examinado con la mayor atención por los Directores de Pintura, que declararon contextes (sic) ser muy singular el genio, invención y habilidad de su autor: Que la composición es excelente, las tintas suaves y varradas con buen gusto: Que igualmente lo son tres dibujos de Aguadas de la misma mano y genio: Por todo lo qual, le juzgaban digno y acreedor a los honores que la Academia fuese servida dispensarle. En cuya consecuencia todos los Señores Vocales, por aclamación y unánime consentimiento, le crearon y declararon Académico de mérito por la Pintura, con voz y voto y todas las demás prerrogativas y distinciones

a esta Clase dentro y fuera de la Academia; y mandaron que el referido Quadro y dibujos se admitan y coloquen en las Galerías principales.

Assimismo certifico que, en el Real Despacho de la erección de la misma Academia, firmado de la Real Mano de Su Majestad (que esté en gloria), publicado, obedecido, y mando cumplir en el Consejo Real y todos los demás tribunales de estos Reinos, al Art. 34, hay dos cláusulas, que la primera dice assí: «A todos los Académicos Profesores, que por otro título no la tengan, concedo el especial privilegio de Nobleza Personal con todas las inmunitades, prerrogativas y esenciones que la gozan los Hijos-dalgo de Sangre de mis Reynos, y mando que se los guarden y cumplan en todos los pueblos de mis dominios, donde se establecieren, presentando el correspondiente título o certificación del Secretario de ser Académico». Y la segunda es del tenor siguiente: «Todos los Académicos, que residan fuera de la Corte, podrán exercer libremente su Profesión, sin que por ningún Juez o Tribunal puedan ser obligados a incorporarse en Gremio alguno, ni a ser visitados de Veedores, o Síndicos. Y el que en desestimación de su Noble Arte, se incorpore en algún Gremio, por el mismo hecho, quede privado de los honores y grado de Académico». Cuyas Reales Resoluciones no se han suspendido ni derogado en todo ni en parte, antes bien, están en su fuerza y vigor y puntual observancia, como todo consta de los Libros y asientos de la Secretaría de mi cargo y del citado Real Despacho que original existe en su Archivo a que me remito: Y para que conste doy la presente, firmada de mi mano, sellada con el sello ordinario de la Academia en Madrid a diez de Enero de mil setecientos sesenta y dos».

(11)

**DIRECTOR SUPERNUMERARIO Y PROFESOR DE LA ACADEMIA DE SAN CARLOS.**

Arch. Acad. de San Carlos; Acuerdos en limpio de Juntas Particulares. Libro I, Junta Particular 11 Noviembre 1765.

«Así mismo, en atención al mérito de Dn. Joseph Camarón, Profesor de Pintura y Académico de la Real de San Fernando, acordaron nombrarle por Director Supernumerario, con la clase de Pintura de esta Academia sin sueldo por aora, y con opción a la primera vacante, y en esta conformidad se dió fin a la Junta y lo firmaron».

(12)

**ENCARGO DE UN DISEÑO PARA EL DIPLOMA DE TÍTULOS ACADÉMICOS.**

Arch. Acad. de San Carlos; Acuerdos en limpio de Juntas Particulares. Libro I, Junta Particular 14 Agosto 1781

«Se acordó asimismo que se encargue a D. Joseph Camarón forme un borrador para el dibuxo que se debe hacer y gravar en lámina para los títulos que se devén dar por esta Academia».

(13)

**RECIBOS DE PAGO DE LA CATEDRAL DE VALENCIA.**

Arch. Catedral de Valencia; Legajo 656; papel 1º.

«He recibido del Sr. Magister Llansola veinte libras a cuenta de los lienzos de S. Ignacio y San Francisco Xavier. Valencia a 19 de Junio 1781.

Josef Camarón».

(14)

**RECIBOS DE PAGO DE LA CATEDRAL DE VALENCIA.**

Arch. Catedral de Valencia; Legajo 656; papel 2º.

«Valencia 22 de Junio de 1781.

He recibido del Sr. D. Pasqual Vicente Llansola, Magister de la Santa Iglesia Metropolitana, la cantidad de cinco libras moneda corriente, las que son a cuenta de los lienzos de S. Ignacio de Loyola y S. Francisco Xavier que de su orden pinto para dicha Iglesia y por la verdad lo firmo. Josef Camarón».

(15)

**RECIBOS DE PAGO DE LA CATEDRAL DE VALENCIA.**

Arch. Catedral de Valencia; Legajo 656; papel 3º.

«Valencia 5 de Julio de 1781.

Confieso haber recibido del Sr. D. Pasqual Vicente Llansola, Magister de esta Santa Iglesia Metropolitana, la cantidad de veinte libras moneda corriente, las que son a cuenta de los lienzos de S. Ignacio de Loyola y de S. Francisco Xavier que de su orden pinto para dicha Iglesia. Y por la verdad lo firmo. Josef Camarón».

(16)

**RECIBOS DE PAGO DE LA CATEDRAL DE VALENCIA.**

Arch. Catedral de Valencia; Legajo 656; papel 3º.

«Valencia 18 de Julio de 1781.

Confieso haber recibido del Sr. D. Pasqual Vicente Llansola, Magister de la Santa Iglesia Metropolitana de Valencia, la cantidad de diez y ocho libras, moneda corriente, las que son a cuenta de los lienzos de S. Ignacio de Loyola y de S. Francisco Xavier, que de su orden estoy pintando para una capilla de dicha Santa Iglesia, y por la verdad lo firmo. Josef Camarón».

(17)

**RECIBOS DE PAGO DE LA CATEDRAL DE VALENCIA.**

Arch. Catedral de Valencia; Legajo 656; papel 4º.

«Valencia 6 de Agosto de 1781

Confieso haber recibido del Sr. D. Pasqual Vicente Llansola, Magister de la Santa Iglesia Metropolitana de dicha ciudad, la cantidad de veinte libras, moneda corriente, las cuales son a cuenta de los lienzos de San Ignacio de Loyola y de San Xavier que he pintado para dicha Santa Iglesia. Y por la verdad lo firmo. Josef Camarón».

(18)

**RECIBOS DE PAGO DE LA CATEDRAL DE VALENCIA.**

Arch. Catedral de Valencia; Legajo 656; papel 5º.

«Valencia 16 de Diciembre de 1781.

Confieso haber recibido del Sr. D. Pasqual Vicente Llansola, Magister de la Santa Iglesia de Valencia, la cantidad de veinte libras, moneda corriente, y son por los lienzos que de su orden he de pintar para el altar del Ecce-Homo y de Ntra. Señora del Pilar. Y por la verdad lo firmo. Josef Camarón».

(19)

**RECIBOS DE PAGO DE LA CATEDRAL DE VALENCIA.**

Arch. Catedral de Valencia; Legajo 656; papel 6º.

«Valencia 24 de Diciembre de 1781

Confieso haber recibido del Sr. D. Pasqual Vicente Llansola, Magister de la Santa Iglesia Metropolitana de Valencia, la cantidad de veinte y una libra cinco sueldos, moneda corriente, y son a cuenta de los lienzos de Ntra. Señora del Pilar y Ecce-Homo que de su orden e de pintar para dicha Santa Iglesia. Y por la verdad lo firmo. Josef Camarón».

(20)

**RECIBOS DE PAGO DE LA CATEDRAL DE VALENCIA.**

Arch. Catedral de Valencia; Legajo 656; papel 7º.

«He recibido del Sr. Magíster, veinte libras, a cuenta de los lienzos del Ecce-Homo, Santa Magdalena y N. S. del Pilar. Valencia a 1 de Enero de 1782. Josef Camarón».

(21)

**RECIBOS DE PAGO DE LA CATEDRAL DE VALENCIA.**Arch. Catedral de Valencia; Legajo 656; papel 8<sup>a</sup>.

«He recibido del Reverendo Sr. Magíster, pagando por el Sr. Canónigo García, treynta libras doce sueldos y seis dineros, a cuenta del lienzo del Ecce-Homo.

Valencia a 24 de Febrero 1782.

30 L .12 S. 6

Josef Camarón».

(22)

**RECIBOS DE PAGO DE LA CATEDRAL DE VALENCIA.**Arch. Catedral de Valencia; Legajo 656; papel 9<sup>a</sup>.

«Valencia 2 de Marzo de 1782

Confieso aber recibido del Sr. D. Vicente Pasqual Llansola, Magister de la Santa Iglesia Catedral de Valencia, la cantidad de diez libras, moneda corriente, las que son a cuenta del lienzo del Ecce-Homo, que de su orden pinto para dicha Sta. Iglesia y este recibo es por falta de otro que contiene la misma cantidad y por la berdad lo firmo. Josef Camarón».

(23)

**RECIBOS DE PAGO DE LA CATEDRAL DE VALENCIA.**Arch. Catedral de Valencia; Legajo 656; papel 10<sup>a</sup>.

«Valencia 9 de Marzo de 1782

Confieso aber recibido del Sr. D. Vicente Pasqual Llansola, Magister de la Sta. Iglesia de Valencia, la cantidad de diez libras, moneda corriente, las que son a cuenta del lienzo del Ecce-Homo que de su orden pinto para dicha iglesia y por la berdad lo firmo.

Josef Camarón».

(24)

**RECIBOS DE PAGO DE LA CATEDRAL DE VALENCIA.**Arch. Catedral de Valencia; Legajo 656; papel 11<sup>a</sup>.

«He recibido del Sr. Pasqual V. Llansola, adelantando por el Sr. Canónigo D. Antonio García, diez y seis libras a cuenta de los lienzos del Ecce-Homo y Madalena.

Valencia. 16 de marzo de 1782.

Josef Camarón».

(25)

**RECIBOS DE PAGO DE LA CATEDRAL DE VALENCIA.**

Arch. Catedral de Valencia; Legajo 656; papel 12º.

«He recibido del Rvd. Sr. Magíster, pagando por el Sr. Canónigo D. Antonio Barcia, diez libras a cuenta de los lienzos del Santo Ecce-Homo y Santa María Magdalena.

Valencia y 26 de marzo de 1782.

Josef Camarón».

(26)

**RECIBOS DE PAGO DE LA CATEDRAL DE VALENCIA.**

Arch. Catedral de Valencia; Legajo 656; papel 13º.

«Valencia 3 de Abril de 1782.

Confieso aber recibido del Sr. D. Vicente Pasqual Llansola, Magister de la Santa Iglesia Metropolitana de Valencia, la cantidad de diez libras, moneda corriente, las que son por los lienzos que estoy pintando de la Coronación de Espinas y de Santa María Madalena, para dicha Santa Iglesia, y por la berdad lo firmo. Josef Camarón».

(27)

**RESUMEN DE CUENTAS PAGADAS POR LA CATEDRAL DE VALENCIA.**

Arch. Catedral de Valencia; Legajo 656; papel 14º.

«Tiene a cuenta Camarón.

Primo: A cuenta de S. Honorato, Sto. Thomás Apóstol,	188 l.
S. Gregorio y S. Bernardo .....	67 l.
it a cuenta del S. Ignacio .....	53 l. 6 s. 7 d.
it a cuenta del S. Josef .....	
	308 l. 6 s. 7 d

Valen los lienzos

S. Honorato y Sto. Thomás Apóstol .....	100
S. Josef y Circuncisión .....	95
S. Ignacio y S. Francisco Xavier .....	95
	290

Recibido .....

Ganado .....

A más ganado por el lienzo de Santo Thomás de Aquino .....

290	
55	
Ganado	345
Recibido	308 6 7
	36 13 5

(28)

**PROMOCION DE JOSE JUAN CAMARÓN.**

Arch. Acad. de San Carlos; Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias; Junta ord. 2 de Julio de 1786.

«Hice presentes dos cartas, la una de Dn. Manuel Monfort y la otra de Dn. Josef Camarón; en la primera me da noticia dicho Sr. Monfort como remitía por el ordinario dos pinturas de dicho Sr. Camarón, Académico de Mérito de la Real de S. Fernando, y dos Academias, dibujadas, todo ejecutado por el dicho en Roma, donde a estado pensionado, y juntamente un boceto de D. Francisco Preciado, director de los pensionados de la de San Fernando en Roma, con el fin de que esta Academia les agraciare con el titulo de Académicos de mérito; y la carta de Camarón se dirige al sitado fin, expresando que quando partió de Roma le entregó dicho boceto el Sr. Preciado, con el fin de que le presentase a esta Academia con mil expresiones del afecto que profesa a este cuerpo y manifestando al mismo tiempo serle muy sensible no tener otra cosa de mayor mérito que presentar, ni permitirle su avanzada edad el poderla ejecutar. Vistas las obras de todos los Profesores, cuyos asuntos son un quadro de medio cuerpo de Santa Cecilia copiado en la Galería del Príncipe Borggesi donde se conserva el original del Dominichino, un boceto de la Degollación de S. Juan Bautista de inbención y estudio propio, y dos figuras de Academia dibujadas, esto de D. Josef Camarón y de D. Francisco Preciado un boceto pequeño, cuyo asunto es quando Aejandro desizo cortando el nudo gordiano, y reconociendo igualmente tener mérito dichas obras, como también estar condecorados sus autores; por aclamación quedaron elegidos, y nombrados académicos de mérito, con general aplauso de todos».

(29)

**NOTA DE PAGO DE LA UNIVERSIDAD DE VALENCIA.**

Arch. Universidad de Valencia; Libro Mayor de Gastos 1787-1841; partida nº20; 15 de Octubre de 1788.

«Día 15 se pagaron dos mil quinientos y sesenta reales vellón a Dn. Josef Camarón, Profesor del Arte de Pintura, por el quadro sobre lienzo, que ha pintado del Beato Gaspar de Bono y está colocado ya en la Capilla de esta M. I. Universidad, en una de las guarniciones grandes corladas que se expresan en las partidas 14 y 15 de este año.

Recibí Josef Camarón»

(30)

**VACANTE DE DIRECTOR POR MUERTE DE VALERO.**

Arch. Acad. de San Carlos; Acuerdos en limpio de Juntas Particulares; Junta Part. 10 de Enero 1790.

«Di cuenta en esta Junta de haver pasado a mejor vida el día 28 de Diciembre próximo pasado el Sr. Dn. Cristoval Valero, Director que fue en la clase de Pintura y como en la Pó-

liza de salarios estaba por entero el suyo astá el ultimo día del citado mes y se acordó perciva por entero dicho salario el presente secretario como Albacea testamentario del Difunto, supuesto que la diferencia solamente es de tres días para completar devidamente la media anualidad.

Hice presente haver puesto Memorial para la vacante Don Josef Camarón y Dn. Luis Planes, y para en caso de bacante en la Tenencia Don Rafael Ximeno y Dn. Matías Quevedo y se acordó se prevenga a el Sr. Presidente para que mande combocar Junta particular para deliverar lo correspondiente en la provisión de esta plaza».

(31)

**MEMORIAL DE CAMARÓN SOLICITANDO LA VACANTE DE DIRECTOR.**  
Arch. Acad. de San Carlos; Legajo 65.

«Dn. Josef Camarón, Pintor Académico de Mérito de la Real de San Fernando, Director supernumerario desta Real Academia de San Carlos; con el maior respesto suplica y Dize: Que para la formación y creación desta Real Academia se sirvió la M. Yltr. Ciudad recomendar a la Real Academia de San Fernando, en el año de 1761, el Número de Profesores de esta Real Academia, con las obras de los mismos en sus respectivas clases; y atendida la suplica de la M. Yltr. Ciudad, fueron creados Académicos de mérito en 3 de Enero de 1762, y como uno destos fue el suplicante, que en la clase de Pintura fue acompañado de los Sres. Dn. Josef Vergara, y Dn. Xptobal Valero, para el fin de ser todos tres nombrados Directores de Pintura desta Real Academia, como assí lo confirmó la Real Academia de Sn. Fernando, en la consulta que hizo a S. M. en 30 de Marzo de 1762.

Por Real resolución de 25 de Enero de 1765 se sirvió S. M. aprovar el advitrio que propuso el Sr. Dn. Andrés Gómez y de la Vega, Yntendente, y Correxidor desta Yltr. Ciudad; y por otra Real Orden de 28 de Febrero del mismo año se sirvió S. M. declarar ser de su Real agrado la fundación desta Academia, aprobando y ratificando la Donación de su Dotación y Casa, nombrando y autorizando un Congreso con el nombre de Junta preparatoria, afín de formar las Leyes, ó estatutos que devian governar esta Real Academia, nombrando por Presidente de ella al referido Sr. Yntendente Correxidor y por consiliarios a los dos Sres. Regidores Diputados de la M. Y. Ciudad, nombró también S. M. el Secretario, y a los Directores que devian elegir de los Profesores que en todas las Artes graduó la Academia de San Fernando para este fin, y que todos fuesen trabajando y entendiendo los referidos Estatutos.

Así se hizo, pero al tiempo de nombrar los Directores, se halló la Junta Preparatoria con la dificultad de que por la corta Dotación de su renta, no podían ser nombrados más de dos Directores en cada una de las clases; y como el mérito y servicios anteriores de los Sres. Dn. Josef Vergara y Dn. Xptobal Valero, heran conocidamente superiores al del Exponente, fue este un embarazo que detuvo y paró a los Sres. de la Junta preparatoria, y encargándose de hallanarlo el referido Sr. Presidente, tuvo este la vondad demviar a llamar al Suplicante, a quien le manifestó la imposibilidad de poder efectuar con sueldo su Plaza de Director, ofreciéndole si con la denominación de Director, quería servir la tenencia que se havia de proveer, y con solo el sueldo que a dicho teniente correspondía. El Exponente se creyó desairado y que podía resultar en menosprecio de su mérito, y desestimó esta Oferta con la palabra positiva que le dió dicho Sr. Presidente de colocarle en la primera Dirección vacante de su

clase, graduándole por entonces de supernumerario y asegurándole que quedava nombrado para la primera vacante; y como esta no se a verificado hasta este caso, en el que haviendo fallecido el Director Dn. Xptobal Valero, recurre el Suplicante a la protección de V. S. M. Y. renovando su promoción y elección que en aquellos tiempos hizo de su mérito y Persona para la primera vacante de Dirección en la clase de Pintura.

Todo lo referido es muy propio quedare y esté en las Actas y Papeles del Archivo o Secretaría de esta Real Academia a que me remito; y aunque se hallará la Real Orden de 1º de Abril de 1779, en la qual al capítulo o aparte 2º manda S. M. deva siempre recaer la elección de un Director en un teniente, y la de un teniente en un Académico de mérito, parece que esta declaración no perjudica a la elección anterior del Suplicante, ni a las circunstancias referidas de la erección deste Cuerpo, ni aun caso que no puede verificarse otro igual, por consiguiente no está comprendido en la Regla General.

A. V. S. M. Y. rendidamente suplica que haviéndose verificado el caso de vacante por muerte del Sr. Dn. Xptobal Valero, tenga la bondad de nombrar al Suplicante en la Dirección que resulta vacante en la clase de Pintura: Que es gracia que espera le continúe V. S. M. Y.

Valencia 2 de Enero de 1790. Josef Camarón»

(32)

#### **SOBRE PROVISION DE LA PLAZA DE DIRECTOR.**

**Arch. Acad. de San Carlos; Acuerdos en limpio de Juntas Particulares; Junta Part. 18 de Febrero de 1790.**

«Esta Junta fue combocada a la casa y de orden del Señor Presidente para tratar sobre la provisión de la plaza de Director de Pintura vacante por muerte de Don Christoval Valero, y haviéndose visto el Memorial de Dn. Josef Camarón y el de Dn. Luis Antonio Planes y hecho cargo los componentes de lo que ambos exponían y no estando conformes todos los señores en un mismo dictamen, se acordó el que se votase, y el Sr. Presidente, Dn. Antonio Pasqual, Dn. Joaquín Esteve, Dn. Mauro Oller y el presente Secretario fueron de dictamen de que se le pusiera en posesión a Camarón, según el acuerdo de la Junta celebrada en 11 de Noviembre de 1765, y el Sr. Giner y el Sr. Barón de Tamarit de que se consultase, remitiendo todos los documentos; y haviendo sido mayor el número de los primeros se acordó: que teniendo presente esta Junta lo que esta Real Academia en la citada de 11 de Noviembre de 65 tenía determinado a cerca de la provisión de la primera vacante de Director de Pintura, que se ha verificado por la muerte de Dn. Christoval Valero en el día 28 de Diciembre de 89, ha acordado llevar a debido efecto el acuerdo de la citada Junta, que es el siguiente: «Assí mismo en atención al mérito de Dn. Josef Camarón, profesor de Pintura y Académico de la Real de San Fernando, acordaron nombrarle por Director Supernumerario en la clase de Pintura de esta Academia, sin sueldo por aora y obición a la primera vacante», y en consecuencia de lo acordado se determinó igualmente que se comboque para la Junta General el día 23 del corriente con el fin de darle posesión al dicho Don Josef, deviéndo percibir el sueldo desde el día en que se verifique dicho acto.

Y no haviendo ocurrido otro se dio fin».

(33)

**TOMA DE POSESION EN SU CARGO DE DIRECTOR.**

Arch. Acad. de San Carlos; Libros de Actas; Junta General 23 Febrero 1790.

«Se combocó esta Junta según acuerdo de la Particular, celebrada el día 18 del corriente, para dar posesión de Director de Pintura según lo acordado en la misma a D. Josef Camarón, y haviéndose leído el acuerdo de la misma se paso a la parte de dar posesión a dicho Professor como efectivamente el Sr. Presidente le mandó sentar en el lugar que le correspondía, como así se efectuó».

(34)

**PAGOS PINTURAS EN EL PUIG.**

Libro Mayor de Gastos del Monasterio del Puig; año 1792.

(Publicado ya por Sánchis Guarner).

«A Don Josef Camarón a cumplimiento de los lienzos del Camarín, quarenta y tres libras.  
A Don Josef Camarón por los lienzos para el Camarín, noventa y dos libras»

(35)

**PROVISION DE DIRECTOR GENERAL .**

Arch. Acad. de S. Carlos; Libro de Juntas Particulares; Junta de 4 de Diciembre de 1796.

«Concluyendo el día último del presente mes su empleo de Director General el Sr. Joaquin Martinez, Director de Arquitectura, propone la Junta, de unánime parecer de todos para este empleo a Dn. Josef Vergara y a Dn. Josef Camarón, Directores de Pintura, por ser la clase a quienes pertenece según el turno que previenen los Estatutos, convocándose Junta General para dicha elección el día 31 del presente mes a las diez de la mañana»

(36)

**ELECCION DE DIRECTOR GENERAL.**

Arch. Acad. de San Carlos; Libro de Juntas Ordinarias; Junta de 31 de Diciembre de 1796.

«Hice presente a la Junta como en este mismo día finalizara su empleo de Director General D. Joaquín Martínez, Director de Arquitectura y que la Junta Particular que celebró la Academia el día 4 del expresado mes, había propuesto para la vacante a Dn. Josef Vergara y a Dn. Josef Camarón, ambos Directores de Pintura con ejercicio, a fin de que la Junta Gene-

ral pudiese elegir, previenen los Reales Estatutos, y en esta conformidad, estando la Junta enterada de todo, y a tiempo de principiar la votación, el Sr. D. Josef Vergara hizo presente que este cuerpo le havia honrrado por dos veces con dicho empleo, y aunque su edad le permitía poder asistir a la Academia al cumplimiento de su obligación, no obstante estimaría a la Junta que eligiese a su compañero D. Jph. Camarón, a quien aun no se le había proporcionado poder servir dicho empleo. Y viendo la Junta que nueve años atrás havía hecho semejante suplica el difunto D. Cristoval Valero y que ya entonces por aclamación fue elegido Director General el expresado Sr. Vergara, de unánime sentir y general aclamación de la Junta, fue elegido D. Josef Camarón Director General, el cual inmediatamente pasó a ocupar el asiento que le corresponde, y tomó posesión de su empleo, y habiendo dado las debidas gracias a toda la Junta, no haviendo ocurrido otro se dio fin».

(37)

**SOLICITUD DE MANUEL CAMARÓN A LA ACADEMIA DE SAN CARLOS.**  
Arch. Acad. de San Carlos; Legajo 65.

«M.Y.S.

Dn. Manuel Camarón y Meliá, Académico de Mérito de esta Real Academia a V. S. M. Y. con el mayor respeto suplica. y Dice: Que como Discípulo de esta Academia ha concurrido á sus Estudios y obtenido varios Premios mensuales, y uno General de la primera Clase de Pintura; hasta que últimamente le honrró esta Academia nombrándole su Académico de Mérito; y siendo assí que su Padre, por su avanzada edad y tener perdida la vista, se halla imposibilitado de la asistencia a los Estudios y demás Actos de la obligación de su Empleo, y deseando concurrir como buen hijo al alfígio de sus trabaxos, Suplica. a V.S.S. tengan la bondad de concederle la sustitución de su Padre, para que por él pueda asistir a los Estudios, y corregir a los Discípulos en aquella Sala o Salas que fuese del agrado de la Academia destinárle.

También suplica. a V.S.S. que en caso de no oponerse a alguna Real Orden o práctica de esta Real Academia, el honrrarle con los honores de Theniente, para que más autorizado pueda asistir, y aun si estimase la Junta pudiese concurrir a ella para manifestar el progreso de los Discípulos, o alguno de aquellos casos que previenen los Estatutos: En esta atención:

A V. S. M. Y. Suplica tenga la bondad deadirir a la suplica de mi Padre, conceder al Suplicante la de sostituirla en aquellos términos o modo que más sea del agrado de la Academia.

Valencia y Agosto 5 de 1800

Manuel Camarón».

(38)

**SOBRE UN MEMORIAL DE JOSE CAMARÓN.**

Arch. Acad. de San Carlos; Libro de Juntas Ordinarias; Junta de 28 de Septiembre de 1800.

«Di cuenta de un memorial de Dn. Josef Camarón, Director de Pintura con ejercicio, manifestando a la Academia sus méritos, abanzada edad de 70 años, falta de vista y otros

achaques que le impedían el cumplimiento de su obligación y teniendo un hijo graduado de Académico que le puede substituir, suplicaba se nombrara a su hijo Manuel a este efecto. Igualmente di cuenta de otro memorial de el insinuado Dn. Manuel, pidiendo lo que su padre proponía, y la Junta en vista de el uno y el otro acordó que no adiere a la súplica que Dn. Josef Camarón pide y que en el caso que no esté para servir que pida la jubilación.»

(39)

**ACUERDO SOBRE UN MEMORIAL DE CAMARÓN.**

**Arch. Acad. de San Carlos. Valencia; Libro de Juntas Ordinarias; Junta del 9 de Noviembre de 1800.**

«Di cuenta de un memorial de Dn. Josef Camarón, en el que reproducía cuanto expuso en su anterior de 5 de agosto, pero no diriendo la Junta en la que se celebró en 28 de Septiembre, tenía que hacer presente que para ver si podía recobrar la vista, que de poco tiempo a esta parte ha perdido, y haviéndole asegurado que en Madrid hay sujetos de experimentada habilidad en este ramo de curaciones, ha resuelto ponerse en sus manos, no sabiendo si logrará el beneficio que desea, en cuyo caso pudiera ser útil a la Academia continuando en su ejercicio, cuyo motivo fue causa de pedir la substitución y si no se estimase por tal, desde luego está pronto a suplicar se le jubile en iguales términos en que han sido jubilados sus compañeros, y en su vista resolvió la Academia se le concedan tres meses de tiempo, y pasado este y no presentándose se procederá a su jubilación».

(40)

**SOBRE UN ESCRITO DE CAMARÓN DESDE MADRID.**

**Arch. Acad. de San Carlos; Libros de Juntas Ordinarias; Junta del 8 de Febrero de 1801.**

«Di cuenta de una carta de Dn. Josef Camarón, en la que hacia saber a la Academia como había recobrado la vista por medio de unos anteojos dobles, qué un famoso oculista le había proporcionado y que estaba pronto a venir en cuanto los fríos excesivos se lo permitiesen, por lo que suplicaba se le prorrogase la lisencia, y se acordó, se le prorroga por dos meses más la lisencia».

(41)

**MEMORIAL SOLICITANDO LA JUBILACIÓN.**

**Archivo Academia de San Carlos, Valencia; Legajo 65.**

«M. Ilustre Señor.

Dn. Josef Camarón, Pintor, Director con ejercicio de esta Real Academia a V. S. M. Y. Suplica y Dice: Que fue uno de los que concurrieron a la formación y creación de esta Real Academia, y de los que creó la de San Fernando por sus Académicos de Mérito para Directores de esta; y no haviendo havido lugar en el primer establecimiento para darle el ejercicio,

se le nombró supernumerario con obsión a la primera vacante; que así lo verificó esta Real Academia dándole el ejercicio de tal Director en 11 de Noviembre del año 1790. Desde este tiempo ha procurado desempeñar sus obligaciones e instruyendo a la Juventud con sus cortas luces; e igualmente ha servido un trienio la Dirección General con un Concurso general de Premios, procurando siempre se cogiese todo aquel fruto que se propuso S. Magestad, y la Ylte. Ciudad de este util Establecimiento; Pero con arto sentimiento suyo se ve en el día presisado de hacer presente a la Real Academia el que se halla con más de 70 años de edad, lleno de achaques havituales, perdido de la vista y imposibilitado del cumplimiento de sus obligaciones, y que por más que ha buscado los medios de restablecerse han sido todos envano, y desconfiando ya de mejorar su suerte, se ve en la dura necesidad de manifestarlo a la Real Academia, para que tenga la bondad de jubilarle en iguales términos, sueldo y honores que ha jubilado a los demás Directores, y últimamente a Dn. Vicente Gascó; y aun si la piedad de la Real Academia, por un favor especial y particular, quisiese estender su mano con algún socorro, a más del que está señalado a la Dirección respeto a la imposibilidad en que se halla de poderlo ganar. Y en esta atención.

A V. S. M. Y. Rendidamente Suplica tenga la bondad de concederle la jubilación que solicita, en iguales términos a la que acaba de conceder a Dn. Vicente Gascó, y por particular Gracia aquel auxilio que sea de su mayor Agrado, que así lo espera de la piedad de la Academia que tanto le ha honrado.

Valencia y Julio 30. de 1801.

Josef Camarón»

(42)

#### COMUNICACION Y DECISION DE LA ACADEMIA.

Arch. de la Acad. de San Carlos, Valencia; Libros de Juntas Particulares; Junta del 9 de Agosto de 1801.

«Di cuenta de un memorial de Dn. Josef Camarón, Director con ejercicio de pintura, haciendo presente sus méritos, achaques y edad de más de setenta años, y de hallarse imposibilitado de poder continuar la enseñanza que está a su cargo desde el año de mil setecientos y nobenta, en el qual había cumplido como era notorio a la Junta, suplicaba se le jubilase como la Academia lo havía practicado en otros de sus compañeros y últimamente con el Director de Arquitectura Don Vicente Gascó; y viendo la Junta ser cierto cuanto en el memorial se exponía, e igualmente su cortedad de vista, y demás achaques, de común parecer de todos los señores se acordó jubilarle en los mismos términos que al Sr. Gascó, a saber: se jubila a Dn. Josef Camarón, Director de Pintura, dejándole la voluntaria asistencia en todas las Juntas que le corresponde y funciones de Academia, asiento, voz y voto, con todo el sueldo que goza como Director en su clase. Indicando en el insinuado memorial el expresado Camarón se le atendiera con algún auxilio, atendida su imposibilidad de poder ganar por su mano cosa alguna; la Junta acordó se le diesen cuarenta pesos, y el Señor presidente, movido de un afecto de Generosidad y amor a la Academia, a las Artes y sus profesores, dio al presente Secretario una onza de oro afin de que tubiese mayor alibio en sus urgencias el expresado Camarón, quedando al cuidado y discreción del expresado Secretario hirle suministrando esta cantidad, como igualmente los cuarenta pesos señalados por la Junta, la que dio las devidas

gracias a su Presidente, en la parte que le cabe, por el rasgo de generosidad que acababa de hacer con uno de los individuos del cuerpo.

Por la Jubilación concedida al Director Camarón quedó vacante su plaza, y no haviendo el menor inconveniente en ser provista por la Junta General en un Teniente, según Real Orden de S. M. de 1 de Abril 1779, y siendo solamente uno en esta clase Don Vicente López, se le propone a este efecto.

Resultando precisamente bacante la plaza de Teniente de Pintura, por el ascenso de López: enterada la Junta del mérito y circunstancias de los Académicos de mérito en esta clase, de uniforme parecer de todos los vocales, propone a la Junta General en primer lugar a Dn. Manuel Camarón y Meliá, que en la Junta Particular de 27 de Marzo de 99 se propuso en segundo lugar con D. Vicente López, y en la General de 4 de Abril tuvo 4. votos, y en segundo lugar a Dn. Matías Quevedo, para que la expresada Junta eligiera a su voluntad, con la devida advertencia que D. Vicente López deberá servir la plaza de Director, con el sueldo solo que hoy tiene como teniente durante la vida del expresado Dn. Josef Camarón y el Académico que sea elegido y obtenga la plaza de teniente Director, la servirá sin emolumento alguno de salario, interin no se verifique pasar a mejor vida el Director Juvilado.

Por los motivos indicados y no diferir lo dispuesto y acordado por la Junta, resolvió se convoque y celebre Junta General el miércoles inmediato doce del corriente a las once de la mañana».

(43)

#### ACUERDO DE LA JUNTA GENERAL

Arch. Acad. de San Carlos, Valencia; Libros' de Junta Ordinarias y Generales; Junta General de 12 de Agosto de 1801.

«Di cuenta de un memorial de Don Josef Camarón y de lo que en su vista acordó la Junta Particular de 9 del corriente, en que se jubilaba con todo el sueldo de Director, voluntaria asistencia en todas las Juntas y funciones de Academia, asiento, voz y voto, que como actual Director de Pintura con exersicio pueda disfrutar, y conforme se ha jubilado a Don Vicente Gascó y otros directores de su clase. Quedando pues con este acuerdo bacante la plaza de Director y cumpliendo la Junta lo mandado por S. M. en su Real Orden de 1 de Abril del 1779, confirmó la elección la presente Junta en don Vicente López, teniente director de Pintura, el qual inmediatamente tomó posesión del asiento que le correspondía como director.

Quedó vacante la plaza de teniente por el ascenso de López y di cuenta como la Junta particular proponía a este efecto en primer lugar a Dn. Manuel Camarón y Meliá, que en la particular de 27 de Marzo de 99 se propuso en segundo con D. Vicente López y en la General de 4 de abril tubo cuatro votos, y en segundo a D. Mathías Quevedo, para que pueda la Junta elegir a su voluntad, con la advertencia que López solo tendrá el sueldo de teniente que oy disfruta, interin le sobreviva Camarón, y el que eligiere la Junta deberá servir la plaza de teniente sin sueldo alguno, asta que se verifique la muerte del expresado Camarón. Se pasó a la botada; dio lugar el expresado Dn. Manuel Camarón y haviéndose procedido a efectuarla, concluido este acto, se recogió la urna y de los treinta y un votos que havia, treinta se hallaron a favor de Dn. Manuel Camarón y uno al de Dn. Mathías Quevedo, por cuya resulta que-

do elegido teniente Director de Pintura con ejercicio, sin sueldo alguno, el insinuado Dn. Manuel, e inmediatamente tomó posesión de su empleo, y repitiendo enorabuenas de una y otra parte se dio fin»

(44)

#### **MUERTE DE CAMARÓN. CONSTANCIA DE LA ACADEMIA.**

**Arch. Acad. de San Carlos, Valencia; Libros de Juntas Ordinarias; Junta Ordinaria 7 de Agosto de 1803.**

«Di cuenta como havia fallecido el día 14 de Julio Dn. Josef Camarón, Director de Pintura jubilado, y como desde dicho día le corría el salario a D. Vicente López y el de Teniente que este disfrutava a D. Manuel Camarón, por estar así acordado desde el día en que se le eligió teniente en su clase».

(45)

#### **OFRECIMIENTO DE JOSE JUAN.**

**Arch. Acad. de S. Carlos, Valencia; Libros de Juntas Ordinarias; Junta de 28 de Marzo 1805.**

«Hice presente una carta de Dn. Josef Camarón y Meliá, en la que ofrecía a esta Academia un quadro de quatro y cinco quartas, que representa el martirio de S. Pedro Apóstol, pintado por su difunto padre, para que quede memoria en esta Academia de su mérito, lo que la junta oyó con mucho gusto y acordó se le responda que se admite su oferta con mucho gusto y se espera le remita para que se coloque en la sala, expresándole las gracias correspondientes por el afecto con que mira a esta Academia»

(46)

#### **SOBRE EL MISMO OFRECIMIENTO.**

**Arch. Acad. de San Carlos; Libros de Juntas Ordinarias; Junta 1 de Junio de 1805.**

«Presenté el quadrito del martirio de S. Pedro Apóstol, con su marco, que Dn. Josef Camarón tenía ofrecido de mano de su Padre, el qual pareció muy bien a la Junta y se acordó se coloque en la Sala y se le den al Señor Camarón expresivas gracias por su memoria, quedando ya en esta Academia este rasgo de su mérito y más verificándose la de su retrato, que su hijo Dn. Manuel tiene ofrecido».

## Abstracts

**Germà Colón Domènech** (Universitat de Basilea)

*El terme arquitectònic «claraboia»*

La nostra lexicografia es limita a definir el terme *claraboia* (provenient del francès) com a una mena de finestra o obertura al sostre o en la part alta d'una paret, però la documentació medieval catalana de totes les comarques que publiquem ací mostra que els sentit que pren aquest terme és prou més ampli, puix que s'aplica a tota classe d'objectes que tenen calat. El terme aludeix als ornaments que fan pensar, per exemple, en la decoració de les finestres en esglésies i edificis sumptuosos i la aquesta significació segueix viva. Hi ha com una incomunicació entre els lexicògrafs i els historiadors de l'art, que caldria desfer.

**Maria Pilar Perea** (Universitat de Barcelona)

*Les «notes arqueològiques» d'Antoni M. Alcover.*

Aquest article ofereix una mostra de les anomenades «notes arqueològiques» que Antoni M. Alcover va redactar durant les seves visites a Catalunya, València i el Rosselló, els anys 1900, 1901 i 1902. En el treball s'indiquen els quaderns de notes que contenen descripcions de tipus artístic i arquitectònic, es reproduïxen dos fragments dels *Dietaris de viatges* (1900-1902), on el canonge explica les impressions suscitades en la seua visita a Castelló de la Plana, i s'editen per primer cop dos fragments d'unes «Impressions de viatge», manuscrites i incomplites, que s'haurien d'haver publicat en el *Diario de Mallorca*, i que corresponen a les descripcions de la seu de Tarragona i del monestir de Sant Creu.

**Laura Bartolomé Roviras** (Barcelona)

*La continuació de repertoris escultòrics «romànics» dins els programes arquitectònics de Santa Maria de Benifassà i Santa Maria de Morella.*

En el tombant dels segles XIII-XIV es duen a terme algunes de les principals fàbriques eclesiàstiques situades dins la geografia del nord del Regne de València,

les més importants a Santa Maria de Morella (Ports de Morella) i a Santa Maria de Benifassà (Tinença). És en aquest context que es poden contemplar les primeres mostres d'escultura, que fan aparició en primer lloc en el marc arquitectònic, deutores dels principals repertoris que s'observen a Catalunya i Aragó durant el transcurs del segle XIII. En l'observació d'unes i altres seqüències escultòriques es pot intuir clarament una tendència a la continuació dels repertoris establerts des dels inicis del segle XIII, que no descobreixen, en línies generals, la seu renovació fins ben entrat el segle XIV, entorn a la dècada de 1320. En el procés de difusió d'aquests repertoris es descobreix un rellevant i singular protagonisme de l'Orde del Cister, i concretament de les obres que es duen a terme en aquest mateix període al monestir de Poblet.

### **David Montolio Toran i Miquel Angel Fumanal Pagés**

*L'influx dels tallers reials d'escultura durant la segona meitat del segle XIV al nord del regne de València i el baix Aragó: el taller de Pere Moragues i els retaules de Rubiols i Mosquerola*

A través del descubrimiento de dos retablos de piedra del siglo XIV, conservados en estado fragmentario en las localidades turolenses de Rubielos de Mora y Mosqueruela, el artículo desarrolla en sus contenidos una reflexión acerca de la evolución de la retablistica en piedra en el norte del antiguo reino de Valencia y en el sur de Aragón. En este sentido, además de la presentación de un estado de la cuestión de la escultura monumental en Aragón y Valencia y una definición de las diversas actividades de mecenazgo, a través del planteamiento de la autoría de Pere Moragues para éstas y otras obras, se entra en el estudio de la figura de este escultor-orfebre dentro del panorama artístico de la Corona de Aragón a lo largo de la segunda mitad del siglo XIV trescientos.

### **Victòria Almuni Balada (Tarragona)**

*La intervenció de Bernat Santalínea a l'escultura arquitectònica de l'absis de la Catedral de Tortosa*

El present article és fruit del buidat del fons de documentació medieval de l'Arxiu Capitular de Tortosa i de l'estudi del conjunt de relleus arquitectònics del presbiteri de la catedral de la mateixa ciutat, que ens ha permès documentar la presència de l'escultor Bartomeu Santalínea a l'obra de la seu l'any 1439. L'interès d'eixa referència i la possibilitat de relacionar la presència de l'artista amb un grup de relleus del sector central de l'absis ens anima a publicar una hipòtesi d'atribució raonada. La nostra teoria és que Bartomeu Santalínea va ser l'autor d'un grup important de relleus de l'absis de la seu de Tortosa datats entre 1439 i 1440, i que sota la seua direcció van treballar un grup d'escultors que formaven part d'un taller

que resta encara per acabar d'identificar i estudiar. Bartomeu Santalínea es mostra, per tant, com una personalitat clau per entendre l'evolució de la plàstica als territoris centrals de la Corona d'Aragó a la primera meitat del quatrecentes.

### Núria de Dalmases (Universitat de Barcelona)

*A la llum d'una restauració: la creu processional de l'Arxiprestal de Sant Mateu del Maestrat.*

Tot d'acord amb els treballs de restauració de la creu de Sant Mateu, realitzats entre els anys 1996 i 1999, el present estudi pretén aportar als estudiosos interessats una relació coherent del procés de preparació i de les actuacions concretes al respecte i realitzar, simultàniament, un estat de la qüestió de la seua història artística. L'obra fou donada per Ramon Comí en l'any 1397 i obrada, probablement, als obradors de la vila. La segona meitat del segle XIV plasmà en ella les constants formals i conferí a la creu l'estructura original; els segles XVII i XIX introduïren, en reparar-la, nous motius ornamentals i de contingut alhora que es retocaren les estructures a fi de netejar-les i consolidar-les. La integració de la creu de Sant Mateu dins de la seqüència de les obres més destacades dels obradors de València, Barcelona, Morella i Mallorca és una realitat històrico-artística de l'orfebreria pertanyent a l'àrea cultural catalana de la Corona d'Aragó.

### Lourdes de Sanjose Llongueras (Barcelona)

*Les creus processionals majors de Vilafranca i Coratxar i la custòdia processional de Tronchón.*

L'article presenta les creus processionals de Vilafranca i Coratxar i la custòdia de Tronchón, tres obres sortides dels tallers d'orfebreria de Morella entre la segona meitat del segle XIV i la primera meitat del XV. L'estudi se centra en la descripció de cadascuna de les peces, posant l'accent en les plaques dels esmalts. Es fa l'anàlisi formal dels models, comparant-los amb altres sortits de l'obrador morellà i que es presentaren a l'exposició La Memòria daurada, celebrada a Morella l'any 2003.

### Antoni José Pitarch (Universitat de Barcelona)

*A propòsit del plet del retaule d'Albocàsser, de 1373-1374: Domingo Valls pintor de Tortosa de la segona meitat del segle XIV. Documents i notícies.*

En este artículo se publica toda la información conocida y se añade documentación inédita sobre Domingo Valls, pintor de Tortosa, activo entre 1366 y 1402. Se reconstruye su vida profesional como pintor de retablos de Tortosa en el momento de despegue de la propagación de este tipo de pinturas en la diócesis, como pintor al servicio del municipio y como custodio del Castillo real de esta ciudad. El

punto de mayor interés es el pleito del retablo de Albocàsser que enfrenta a los jurados de esta población con el pintor, interviniendo el propio rey Ceremonioso (1373) ya que Valls era «doméstico» de la Casa real. La orden del monarca no prosperó y tuvieron que intervenir los comendadores de Les Coves y el primogénito del rey, el infante Joan (1374) quien, después de numerosas apelaciones dictó sentencia definitiva a favor del pintor, obligando a la universidad de Albocàsser a dejar que Valls terminara el retablo y a abonarle lo pactado, además de las costas. La documentación procede de ACA (Barcelona) y de AHCTE (Tortosa).

### **Joan-Hilari Muñoz i Sebastià (Tortosa)**

#### *El bisbe Gaspar Punter promotor de les arts a la Catedral de Tortosa*

Gaspar Punter i Barreda, morellà d'origen, ostentà el càrrec de bisbe de la diòcesi de Tortosa durant la darrera dècada del segle XVI i va deixar una important empremta artística a la seu Catedral. En aquest article s'analitzen amb detall les seves intervencions en aquest camp, tant pel que fa a l'arquitectura (la construcció de la capella de Sant Esteve), com a la decoració de l'edifici (reixes de l'Altar Major i del cor), així com les seves donacions de tapissos (les sèries dels Dotze Mesos o la de la Història de Tobies). En tots els casos s'aporta documentació arxivística o gràfica inèdita que ens ajuda a conèixer millor aquesta important tasca artística molt poc coneguda fins avui.

### **Inmaculada Rodríguez Moya (Universitat Jaume I)**

#### *Dinastía de prelados. La serie de retratos de obispos de la diócesis de Segorbe*

El presente trabajo analiza la realización en el ámbito valenciano de galerías de retratos de obispos. Estas galerías se enmarcan dentro de una tendencia general en la monarquía hispánica, donde los retratos de los que habían ostentado un cargo colgaban de las paredes de la sede de su poder. Su pertenencia a una serie tiene como resultado que estos retratos sigan todos un mismo esquema compositivo y que en muchas ocasiones tengan mayor valor documental o histórico que artístico. Primaba en ellos la representación de los elementos simbólicos de su prelatura o la exposición de sus méritos, reforzando así mismo la idea de la continuidad del poder. En concreto, este estudio analiza la formación de la galería de prelados del obispado de Segorbe, para la Sala Capitular de la Catedral, por iniciativa del obispo Fray José Sanchís hacia finales de la década de 1670. En un análisis más detallado de los retratos se da luz sobre la atribución de los mismos, así como el estudio de sus características, destacando aquellos realizados por artistas como José Camarón Bononat, Manuel Camarón y Vicente López Portaña.

**Yolanda Gil Saura** (Universidad de Valencia)

*El lugar y la memoria. La pintura de milagros en los santuarios.*

A lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII un buen número de clérigos cultos se ocuparon de poner por escrito la historia de la aparición de determinadas imágenes, normalmente de la Virgen, intentando con ello acreditar la antigüedad cristiana de sus poblaciones. Al mismo tiempo y en paralelo a esta serie de textos dirigidos a las minorías letradas, la pintura y la escultura se convirtieron en la memoria de los que no sabían leer. Los santuarios donde se cobijaban estas imágenes se revistieron de pinturas en las que, al igual que en los libros, se narraba el hallazgo, el traslado a la población y los milagros operados por la imagen. En estas pinturas se hace especial hincapié en la representación del lugar concreto donde se produce el hallazgo señalando la protección especial que la imagen ejerce sobre una comunidad y en los caso en los que no hay documentos escritos, estas pinturas se convierten en verdaderos documentos que atestiguan la veracidad de la aparición.

**David Gimilio Sanz** (Valencia)

*Los bocetos de José Vergara. Entre la tradición y la modernidad.*

En el presente artículo se hace referencia a la metodología que José Vergara Gimeno, artista del siglo XVIII valenciano, aplica para llevar a cabo sus pinturas. Frente a la historiografía tradicional nos encontramos con un artista culto, reflexivo y riguroso que pasa por diferentes fases hasta llegar a la obra final.

El estudio de estampas y grabados como modelo de inspiración; los numerosos dibujos con variadas técnicas y de grafía característica, y por último los bocetos, paso previo para comprobar (tanto él como el comitente) el colorido, la composición, la disposición de las figuras, los detalles, etc. se convierten en una herramienta de trabajo necesaria para desempeñar su función de principal pintor de la ciudad de Valencia.

Se hace especial hincapié en algunos bocetos inéditos, y en la manera novedosa de utilizarlos desde sus inicios, en cualquier temática (religiosa y retratos) y técnica (mural y lienzo).

**Ana M<sup>a</sup> Buchon Cuevas** (Valencia)

*La fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y los conflictos surgidos entre los escultores y los carpinteros.*

Después de un largo proceso en el que debió jugar un importante papel Giovan Dominico Olivieri, se fundó oficialmente la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, el 14 de febrero de 1768. Este hecho tuvo importantes repercusiones en Valencia en el terreno de las artes. En concreto, por lo que se refiere a la escultura supuso la confrontación de dos mundos: por un lado estaban los escultores acadé-

micos, que, en principio contaban con el respaldo de la nueva institución; y, por otro, el gremio de carpinteros de Valencia, en el que tradicionalmente habían estado englobados los escultores. El ejercicio de sus profesiones respectivas originó en los primeros momentos de vida de la academia importantes conflictos de competencias, que dieron lugar a largos y espinosos procesos, que requirieron la intervención de la justicia local e incluso en algunos casos la de al Corona, a través de la Academia de San Fernando.

### Ramón Rodríguez Culebras (+)

*Un pintor de Segorbe: José Camarón Bonanat.*

En el presente artículo, redactado en 1968, se realiza un aproximación biográfica sobre el pintor segorbino José Camarón Bonanat y su familia, aportando diversa documentación inédita, que permite esclarecer su fecha de nacimiento así como el correcto apellido materno. Se incide en la formación del pintor, su relación con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, analizando detalladamente su papel como profesor y director de esta última.



## Sobre el significado del topónimo «Xivert» (Maestrazgo castellonense)

El asentamiento de cristianos en tierras valencianas a partir de la conquista del siglo XIII no supuso una sustitución de la toponimia anterior. Aunque se crearon nuevos topónimos se conservaron también numerosos nombres árabes y pre-árabes que designaban elementos o lugares concretos del paisaje.

Uno de estos topónimos anteriores a la llegada de los cristianos, conservado hasta hoy, es el de Xivert, del cual nos vamos a ocupar en esta breve nota. Se trata de un nombre que hasta ahora había sido aceptado como preislámico y se había dado casi por indescifrable, pero como vamos a ver parece pertenecer a la lengua árabe.

### Xivert, una fortaleza de frontera

Antes de entrar en el significado de la palabra haremos un breve comentario sobre la ubicación histórica de Xivert, pues como veremos tiene que ver con el significado del topónimo.

El castillo y los restos del poblado islámico de Xivert están situados en la sierra de Irta, franja montañosa paralela al mar en la ruta Tortosa-Valencia. Desde el siglo XI, el lugar que ocupa dicho castillo estuvo en la frontera sur de la taifa de Tortosa.

A. Bazzana (1976: 33), basándose en datos arqueológicos, data el edificio del primer castillo hacia finales del siglo X o principios del XI. Sin embargo, Al-Udri, geógrafo árabe de mediados del siglo XI, menciona seis fortalezas o *husun* (Almenara, Onda, Šuulayna, Cullera, Xàtiva y Morvedre), además de un *qala`a* (o castillo), el de Morella, en la *kora* o región de Valencia, sin hacer mención de Xivert (Barceló, 1983: 48).

En cualquier caso, es sabido que el espacio fronterizo donde se situó el castillo de Xivert fue aprovechado por los reyes aragoneses desde la época de las primeras

taifas, ya que durante las últimas décadas del siglo XI<sup>1</sup> hicieron incursiones que llegaron a tomar las plazas de Oropesa, Culla y Montornés. En los primeros años del siglo XII, al conquistar Valencia los almorávides, los aragoneses fueron abandonando dichas plazas. Y hasta el siglo XIII Xivert no fue conquistado por los cristianos del norte.

### De Xubrut a Xivert

El primer autor que menciona el topónimo es el geógrafo musulmán al-Idrisi (1100-1166), que escribe en árabe el nombre «Šbrt»<sup>2</sup> (Bramón, 1997: 80,81), consonantes que coinciden plenamente con el topónimo actual de Xivert.

La siguiente mención es de origen cristiano. En noviembre de 1169, Alfonso II de Aragón donó a la Orden del Temple los castillos de *Exuvert* y *Orpesa* (De María, 1933: 169-170), antes de ser conquistados, cosa acostumbrada en la época.

Algo más tarde, durante la dominación almohade, el topónimo aparece de nuevo en fuentes árabes. Yaqut (1179-1229) en su *Mudjam al-buldan o Diccionario Geográfico*, sitúa «Šubrut» en la zona de frontera y lo califica como «husun» (Bazzana, 1988: 63), que es el plural de «hisn» o fortaleza<sup>3</sup>.

Ya en época de dominio cristiano, durante la tercera década del siglo XIII, encontramos la mención del *castrum quod dicitur Xuverth* en 1233 (de María, 1933: 173) y de *Exivert* en 1234<sup>4</sup>. En adelante, de Exivert se pasó a la forma Xivert.

Dentro de la enorme riqueza léxica que posee la lengua árabe para denominar territorios desérticos, la palabra /subru:t/ significa «yermo», «erial» (Corriente, 1986: 343), aunque en toponimia toma el significado común de «desierto» o «llano sin vegetación» (Groom, 1983: 277). Dadas las características del territorio que preside el castillo de Xivert en su lado oeste, el significado mencionado podría muy bien ser el adecuado, ya que no encontramos palabra latina alguna que se asemeje en tal medida. La explicación del cambio consonántico de la inicial «s» de la palabra árabe /subru:t/ a la a la «x» de /šubru:t/ en los documentos medievales, viene

1. Durante parte de los reinados de Sancho Ramírez (1076-1094) y de su hijo Pedro I (1094-1104).

2. Léase «x» por Š. Durante parte de los reinados de Sancho Ramírez (1076-1094) y de su hijo Pedro I (1094-1104).

3. Léase «x» por Š (letra «shin» del alfabeto árabe). Esta mención de al-Idrisi no aparece en su conocida obra *Recreación de quien desea recorrer los países* (*Nuzhat al-muštaq*) sino en otra obra titulada *Solaz de corazones y prados de contemplación* (*Uns al-muhay wa rawd al-furay*), editada por Jassim Alubudi en 1989 y comentada por D. Bramón (1997).

4. Las fronteras de la provincia almohade de Valencia fueron, desde 1172, Requena, Alpuente y Abixa en el frente norte-litoral, incluyendo esta última los puestos militares de Peñíscola, Xivert, Vall d'Alba, Culla, Baxja y Llobregat (Epalza, 1990: 29).

4. Archivo Histórico Nacional, Ordenes Militares, Montesa, Libro 542c, fols. 24-26vº.

dada por el dialécto árabe andalusí, en el que los musulmanes peninsulares solían pronunciar como «s» fricativa la letra «س» líquida<sup>5</sup> del árabe clásico.

Si tenemos en cuenta además que estamos ante un topónimo árabe prealmohade, originado en una época de incursiones de frontera durante la cual apenas había población en las llanuras litorales situadas entre los ríos Senia y Millars, el significado apuntado («llano sin vegetación» o «desierto») parece ser bastante adecuado. Además, el llano que preside el castillo de Xivert en su lado oeste no albergó población alguna hasta la fundación de Alcalá de Xivert (que copió su nombre del castillo) por colonos cristianos en el siglo XIII<sup>6</sup>.

Todavía quedan por descifrar multitud de topónimos árabes, mayores y sobre todo menores, de las comarcas castellonenses. Topónimos cuyos nombres aluden casi siempre al paisaje, a características del terreno que como en el caso de Xivert nos indican un cambio histórico considerable.

CARMEN DÍAZ DE RÁBAGO HERNÁNDEZ

## BIBLIOGRAFÍA

- BARCELÓ, M.C., (1983), *Toponímia aràbica del País Valencià. Alqueries i castells*, Diputació de València/ Ajunt. de Xàtiva, 306 pp.
- BAZZANA, A. (1976), «Problèmes d'architecture militaire au Levant espagnol: Le château d' Alcalá de Chivert», *Château-Gaillard, Etudes de castellologie médiévale*, VIII, 21-35.
- BAZZANA, A./ CRESSIER, P./ GUICHARD, P. (1988), «Les châteaux ruraux d'Al-Andalus: histoire et archéologie des husun du sud-est de l'Espagne», *Publications de la Casa de Velazquez*, Série Archéologie, XI, Madrid.
- BRAMÓN, D. (1997), «Identificación de algunos topónimos de la Diócesis de Tortosa citados por Al-Idrisi», *Anaquel de Estudios Árabes*, VIII, 71-86.
- CORRIENTE, F. (1985, 1986), *Diccionarios español-árabe y árabe-español*, Instituto Hispano-Arabe de Cultura, Madrid.
- DE MARIA, R. (1933), «Xivert y Oropesa», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, T.XIV, nº 2, 174-80.
- DÍAZ MANTECA, E. (1984-85), «Notas para el estudio de los antecedentes históricos de Montesa», *Estudis Castellonencs*, nº 2.

5. Vid. Simonet (1982: LXVII, CLXXXII), recogiendo lo apuntado hace ya más de un siglo por Florez y Aldrete.

6. La población musulmana altomedieval residió en el poblado de altura junto al castillo cuyos restos se pueden todavía apreciar en gran medida.

- DÍAZ DE RÁBAGO, C. (1993), «Introducción al estudio de la aljama musulmana de Xivert durante la Edad Media», *Centro de estudios del Maestrazgo*, nºs 41-42, 63-72.
- EPALZA, M. (1989), «La caiguda de València i altres caigudes d'Al-Andalus segons l'obra en prosa d'Ibn al-Abbar», *Actas del Congreso Internacional Ibn al-Abbar i el seu temps*, Onda, 1989, 19-42.
- GROOM, N. (1983), *A dictionary of Arabic topography and placenames*, Librairie du Liban, ed. Longman, Libano, 369 pp.
- SIMONET, F. J. (1982), *Glosario de voces ibéricas y latinas usadas entre los Mozárabes, precedido de un estudio sobre el dialecto hispano-árabe*, Madrid, 2 vols., 628pp. (ed. facsímil de la de 1888).