

EN EL VII CENTENARIO DE LA MUERTE DE
D. JAIME I EL CONQUISTADOR

DESDE UNAS VIRGENES DE RECONQUISTA A LOS LIENZOS
RECIEN APARECIDOS DE LORENZO SUAREZ Y UNAS
ESCULTURAS DEL VALENCIANO GUISSART



«Virgen de la Arrixaca». Iglesia de San Andrés. Murcia.

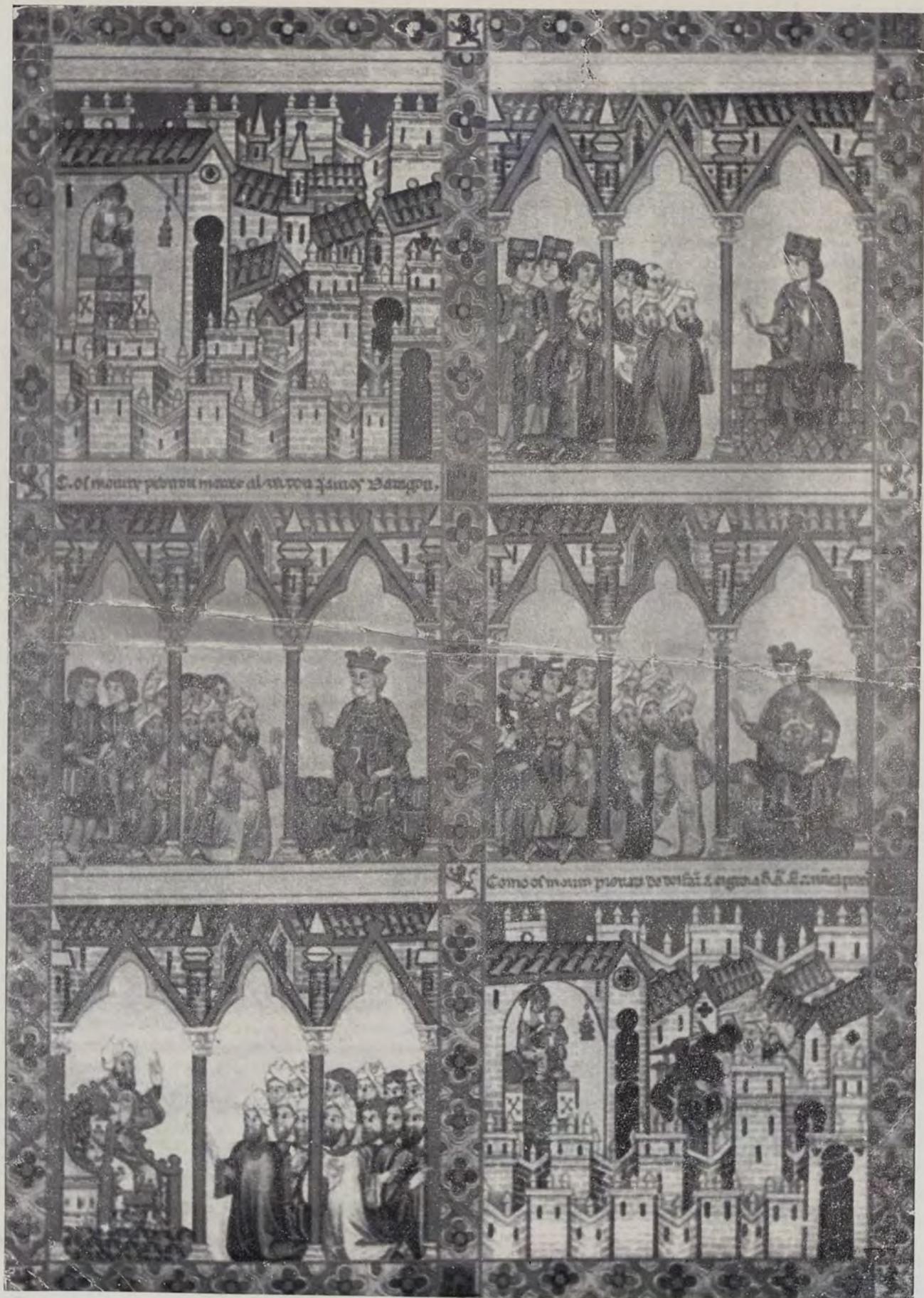
En tarea de reconstrucción del archivo iconográfico de Nuestra Señora de Montserrat, hace años me escribió el padre Teodoro María Inglés, benedictino, por consejo del venerable abad Dom Antonio María Marcet, q. g. h., alma grande, de cuyo aprecio fui honrado. Deseaba de mí noticias sobre una imagen de la Patrona de Cataluña, referida en el *Epítome Histórico de Nuestra Señora de Montserrat*, de Serra y Postius, parte I, capítulo XIII, ya que en el archivo del Monasterio de Montserrat, capítulo 3, legajo 6, folio I, había la siguiente noticia: «Año 1275. Don Alfonso, Rey de Castilla, ofreció hacienda bastante en la ciudad de Murcia, para que tuviese allí capilla Nuestra Señora de Montserrat y fuese en ella venerada de los fieles». En su carta, el referido benedictino expresaba: «Pocas imágenes góticas de Nuestra Señora de Montserrat nos han llegado hasta el momento; sería una prueba más de la devoción que profesaban las gentes de esa remota región murciana, mucho antes de la expansión montserratina debida al esplendor del santuario en el siglo XVI» (1).

Ningún informe afirmativo obtuve. Remité al monasterio fotografías de las imágenes marianas de la reconquista del reino de Murcia, cuales Nuestra Señora de la Arrixaca, antigua Patrona de Murcia; Nuestra Señora de las Huertas, Patrona de Lorca, y Nuestra Señora de la Consolación, de Molina; incluso de la Patrona de Daya (Alicante)... Ninguna era semejante a la de Montserrat (2).

Los religiosos mercedarios relacionan la imagen de Nuestra Señora de los Reyes, que Sevilla debe a

(1) El archivo del Monasterio de Montserrat fue destruido en 1936.

(2) Véanse imágenes marianas de este tipo, catalanas y castellanas, del Museo Marés (Barcelona). En Nápoles, de esta traza, con el Niño entre ambas piernas, en Buonabergo (parroquia). La de Santa María Donnaregina, mármorea, de Tino di Camaino (1295-1337) con el Niño a la derecha. Coincidencias con la Arrixaca, la del siglo XIII de Medina de Rioseco. Tantas veces los no acostumbrados a ver, sospechan arregladas. Véanse las imágenes marianas del Museo provincial campano, de Capua.



Cantiga CLXIX a la Virgen de la Arrixaca, compuesta por Alfonso X el Sabio.
 Miniatura del siglo XIII, de influencia francesa.



«Virgen de la Consolación». Imagen del siglo XIII. Molina de Segura.

San Fernando III, rey de Castilla, con la Santísima Virgen de la Merced, de Barcelona (3). La imagen de Santa María de los Reales de las Huertas, procedente de Zamora, hasta ser dada definitivamente a Lorca, fue venerada en Mula y en todos los Reales donde posaba el Infante Don Alfonso, hijo del Santo Rey castellano (4). El barrio muzárabe de Mula postrábase en el bosque vecino, ante la imagen de Nuestra Señora de los Olmos, labrada en piedra poco antes de la conquista, depositada por mercaderes arribados de Palermo, que sería sustituida por la presente, que no corresponde a dicha época (5).

La imagen de Nuestra Señora de la Arrixaca, que la tradición remonta un siglo anterior a la conquista (6), traída por aventureros de lejanas tierras, es más verosímil que viniese con los eclesiásticos del séquito alfonsí (7). Acudieron al mismo Don Gonzalo Ibáñez, obispo de Cuenca; Don Pelayo González de Correa, maestro de Santiago; Don Pedro Yáñez, maestro de Alcántara, y Don Martín Martínez, del Temple (8).

En la «claustra» de la catedral de Murcia había una Virgen de las llamadas de Pera, y Virgen de la Pera se la designaba. Otra, del siglo XIV, Virgen de las Carrericas. De la castellana imagen de la Virgen del Buen Suceso, del Alcázar Viejo de Murcia, traída por Don Jaime I, Rey de Aragón, no vuelve a saberse al desaparecer los templarios. La iglesia de Nuestra Señora de Montserrat, de Orihuela, según la tradición fue encontrada en el siglo XIV (9).

Recordando imágenes marianas en Murcia, desde la transición al siglo XIII, veamos cómo «el segundo retablo —que en la catedral conoció el doctoral La Riva— se hacía en Murcia en 1504». «En el retablo, que se colocó en la catedral de Murcia en el año 1522..., la titular indica ser obra de las mismas manos que hicieron el retablo». Esta, con el retablo, se incendió el día 3 de febrero de 1584. Según Baquero,

(3) En Sevilla, son frecuentes desde Fernando III el Santo, los legados a la Orden de la Merced (*Sevilla en el siglo XIII*, por ANTONIO BALLESTEROS, pág. 143). Notas comparativas entre ambas imágenes, por el padre Guillermo Vázquez, cronista de la orden mercedaria. La flor de lis que, a los pies, lleva la Virgen de los Reyes, de Sevilla, determina la época en que fue realizada y corrobora la tradición de ser regalo de San Luis, Rey de Francia, a San Fernando III de Castilla. Eran usuales estos cambios de regalos entre reyes. Son imágenes típicas, del siglo XI a la primera mitad del XIII.

(4) MOROTE Y PÉREZ CHUECOS, *Antigüedad y blasones de Lorca*, trata en la segunda parte, desde la página 151, de la Antigua Real imagen de Santa María de las Huertas (el capítulo XIX lo dedica a los linages de Lorca: García de Alcaraz, Luyva, Tudela, Arcas, Ximénez, Martínez de la Junta, Moncada, Morote, Tizón, Mula, Ossorio, Monchirón, Faxardo, Quiñones, Manuel, Espín, Montezuma, Ponce de León, Martínez Carrasco, etc.). CÁNOVAS COBEÑO, *Historia de Lorca*. ABELARDO MERINO ALVAREZ, *Geografía Histórica del Reino de Murcia*, capítulos IV y V. *Bulas de las iglesias de Murcia*, Real Academia de la Historia. *El Obispado de Cartagena*, con numerosos documentos relativos a la iglesia de Lorca, tres tomos, por don MANUEL GONZÁLEZ Y HUÁRQUEZ, cronista de Cartagena 1882.

(5) *Crónica del Real Monasterio de la Encarnación, de franciscanas descalzas, de la villa de Mula*, por el P. MOLINA Y CASTRO, franciscano, 1777, primera parte, capítulo III. P. ORTEGA, *Historia de la Provincia Seráfica de Cartagena. Historia de Mula* (capítulo correspondiente al siglo XIII), por don ANTONIO SÁNCHEZ MAURANDI.

(6) Reúne las características de imágenes marianas del siglo XII al XIII con el remoto dejo de influencia bizantina. Véase nota 2 de este trabajo. Una restauración lo alteró.

Véanse, sobre la imagen de Nuestra Señora de la Arrixaca, Murcia, de AMADOR DE LOS RÍOS, capítulos VIII y XII; *Ligeros apuntes relativos a una imagen antigua de la Santísima Virgen (de la Arrixaca)*, Murcia, 1885, por don JAVIER FUENTES Y PONTE; *El barrio de la Arrixaca y la venida de Don Juan de Austria*, la crítica y el valor histórico de la imagen, por don NICOLÁS ORTEGA FAGÁN, 30 de mayo 1948, diario "La Verdad"; *Nuestra Señora de Montserrat donada a Murcia...*, por J. CRISANTO LÓPEZ JIMÉNEZ, Revista de la Universidad Católica de São Paulo, Brasil, septiembre 1955, fascículo 15.

(7 y 8) *Discursos históricos de Murcia y su Reino*, de CASCALES.

Del Rey Sabio, *Loores a Santa María*, cantiga CLXI.

Nota 6 de este trabajo.

De J. CRISANTO LÓPEZ JIMÉNEZ, *Nuestra Señora de Montserrat, en Murcia*, dedicado al ilustrísimo y reverendísimo P. Dom Aurelio M. Escarré, abad benedictino del Monasterio de Nuestra Señora de Montserrat, en "La Verdad", 18 y 22 de febrero de 1953.

(9) GISBERT Y BALLESTEROS, *Historia de Orihuela*, tomo II, apéndice I, páginas 673 y siguientes. Por su estilo, es una imagen del siglo XIV.

«titular de la fábrica catedralicia, desde tiempo que no se precisa, fue la Virgen de la Paz» (10). No se sabe el paradero de la titular o titulares de los primeros retablos. Esta advocación, de la Paz, veníame a mientes cuando en el claustro de las religiosas justinianas, de Murcia, con título de convento de Madre de Dios, fundado en el año 1490, veía una imagen gótica fernandina horriblemente deformada, titulada Nuestra Señora de la Paz. Hagamos constar que estas religiosas, canonesas regulares, muy alejadas de los canónigos de su orden (San Jorge in Alga, Venecia), se han regido siempre en Murcia por las normas del cabildo catedral y fueron las herederas de los bienes del obispo Don Gonzalo Arias Gallego (11).



«Virgen de la Paz». Imagen fernandina del siglo XIII, deformada y repintada. Clausura del convento de Madre de Dios. Murcia.

En la murciana villa de Molina, hasta 1936 existió una Virgen de la Consolación, patrona de la localidad, hechura del siglo XII al XIII.

En el libro de *Repertamiento*, del último tercio del siglo XIII, figuraban donaciones de tierras a artistas y artífices, a quienes el Rey recompensa por sus trabajos. Figuran, entre otros, el maestro Pedro Martínez, entallador; el maestro Arnalt, pintor; maestro Pedro, pintor de imágenes; Domingo Aparicio, maestro de la torre alfonsina de Lorca; maestro Vicent y maestro Jaime, canteros. Es probable que en el reino de Murcia, la imaginería se trabajaba desde el siglo XIII (12).

En *España Mariana*, parte segunda de la relación de imágenes marianas veneradas en los templos de Murcia, por don Javier Fuentes y Ponte (Academia Mariana de Lérida), página 111, iglesia de Santa Eulalia, séptima capilla, dedicada a Nuestra Señora de Belén, consta así: «Hay una leyenda tradicional, si bien muy remota y vaga, que cuando el Rey Don Jaime I de Aragón entró en Murcia, el día de su conquista definitiva, por la puerta más inmediata a su real de San Juan, cuya puerta estaba en el sitio que se ven sus vestigios en el suelo de la plaza de Santa Eulalia, frente a la puerta principal de la parroquia, traía, en el arzón de la silla de su caballo de batalla, una imagen de Nuestra Señora de Belén, según algunos; la de Gracia o del Buen Suceso, al parecer de otros, habiendo quien supone fuese otra de marfil, del Rey Don Jaime, que no fue legada a ninguna iglesia de sus reinos. Los vecinos de Santa Eulalia, sea o no sea este el recuerdo primitivo, siempre han tenido gran devoción a la advocación bajo el título de Nuestra Señora de Belén, y en la iglesia parroquial le fue consagrada esta capilla "...» La muy amorosa Madre está sentada sobre una roca y sus vestidos hechos con regular escultura en sus paños, consistentes en túnica encarnada y manto azul estofados y galonados, su figura a estar de pie sería de metro y veintiseis de altura. Encima de sus rodillas descansan un almo-

(10) *Fundamentum Ecclesiae Cartahaginensis*, por el obispo don DIEGO COMONTES (1442 a 1458).

Bibliografía de la Santa Iglesia Catedral de Cartagena en Murcia, por don MARÍA IBÁÑEZ GARCÍA (véanse páginas 25 y siguientes).

Los Apuntamientos, del doctor don JUAN ANTONIO DE LA RIVA.

Del segundo retablo mayor catedralicio, también incendiado, sólo hemos conocido dos ángeles adoradores; uno de ellos ha sido recientemente regalado al pintor Antonio Calpe.

(11) JOSÉ CRISANTO LÓPEZ JIMÉNEZ, *Canonesas de San Jorge in Alga*. Revista da Universidades Católica de São Paulo, págs. 12-15, fasc. 13. Los canónigos de San Jorge in Alga fueron suprimidos en 1668 por Clemente IX, restando las religiosas españolas y la Congregación de San Juan Evangelista, de Portugal.

(11 y 12) Fray ALEJANDRO SOLER, *Cartagena Ilustrada*, parte segunda, catálogo de los Obispos de Cartagena.

La Virgen del Rosel, de Cartagena, es imagen del siglo XIV, muy alterada a fuerza de repintes. Fantásticamente, se ha querido ver en esta hechura a la patrona de la Orden de las Españas, fundada en 1272. Se posee la insignia de la milicia en dos sellos céreos depositados en el Archivo Arqueológico Nacional y que Menéndez Pidal describe en la revista de Archivos, Bibliotecas y Museos (septiembre-octubre 1907); ver CASCALES, *Discursos Históricos*, *Cofradía de Santa María de las Españas*, pág. 65.

La Virgen de Aledo es de las llamadas "vírgenes de pera". La tradición la remonta a la Reconquista, analíticamente es una imagen de final del xv (véase nuestro trabajo *A propósito de Nuestra Señora de la Arrixaca. Estilo escultórico de algunas imágenes marianas del Reino de Murcia*, "Línea", 28 de mayo de 1967, p. 21). BÁGUENA, *Aledo*, pp. 116-118. Manuscrito de don Pascual Martínez.

hadón y sobre éste se sienta un Niño Jesús que la abraza amoroso: la Virgen con el brazo derecho abraza a su Hijo y con la mano izquierda quiere colocar el almohadón de mejor modo; la cabeza de la Señora se inclina hacia el Niño y al lado izquierdo y a sus pies hay dos ángeles desnudos de 0'34 m. de altura jugando con dos corderos, uno a cada lado...». Hasta aquí lo único que encuentro de esta imagen que no conocí y puede que fuese arreglo o sustitución de otra.

Entre estampas marianas, principalmente mercedarias, confeccionadas por el doctor Perales, de Valencia, heredadas del doctor Rodrigo Pertegás, médicos e insignes bibliófilos, encontré la de Nuestra Señora de Barcelona, grabado del siglo XVIII, cuya imagen se venera en Santa Eulalia de Murcia, traída por Don Jaime I de Aragón. La Virgen, con el Divino Niño, sentada sobre rocas.

¿Entregaría Don Jaime I esta imagen a los frailes de Santa Eulalia? «Orden de Agustinos de Santa Eulalia» fue la primera denominación de los frailes mercedarios. Dos bulas atestiguan que estos frailes de la Redención poseían casas en el Reino de Murcia antes de la sublevación: primera Bula, de Inocencio IV, de constitución y protección a los frailes de Santa Eulalia de Barcelona; estando el Sumo Pontífice en Lyon, el día 4 de abril de 1245, expidió una Bula solemnísima, firmada por él y por doce cardenales, estando en ella los cánones de la organización de la Merced y notificadas las casas que poseía la orden, constando entre otras fundaciones las de Murcia, Lorca, Mula... Segunda Bula, de Urbano IV, fechada en Orvieto el día 18 de enero de 1263, con una lista de no menos de 43 casas, mencionando las de Murcia, Lorca, Mula y Almansa. Llama la atención que ocuparan los mercedarios, tan escasos de personal, tantas casas; muchos de los conventos concedidos se perdieron o no llegaron a ocuparse (13). Se citan dos mártires de la Merced en Lorca, Ramón de San Víctor y Guillermo de San Leonardo, muertos cuando iban de redención (14). En publicaciones mercedarias se da como religioso de la Orden a Chirinos, el sacerdote que recibió la reliquia de Santa Vera Cruz en Caravaca y a Zaid ben Zaid lo consideraban donado de la Merced, pasando sus últimos días en un convento, bautizado con el nombre de Vicente. También se ocupan de un viaje de rescate de San Pedro Nolasco, acompañado de Fray Pedro de Amer (después cuarto maestro de la Orden, laico) a Granada, estando en Lorca en 1248 (15).

Muy explicable que Don Jaime I cediese esta imagen mariana a Santa Eulalia de Murcia, probable fundación regia para la Orden Redentora de Cautivos barcelonesa, a la que en el año 1251 otorgó las



Cristóbal de Azebedo. «Rescates por San Pedro Nolasco, fundador de la Orden Militar de la Merced». Iglesia de la Merced. Murcia.

armas de Aragón unidas formando escudo con la cruz de Jerusalén de la Catedral de Barcelona, que ya era la enseña del instituto desde su fundación (16).

(13) JOSÉ LINÁ, *Bullarium Coelestis ac Regalis Ordinis B. Mariæ Virginis Mercede, redemptionis captivorum*. Barcinone, 1696.

Doctor fray GUILLERMO VÁZQUEZ, *Historia de la Orden de Nuestra Señora de la Merced*, p. 88. JOSÉ CRISANTO LÓPEZ JIMÉNEZ, *Santa María de la Merced*, "La Verdad", Murcia, 24 y 26 de septiembre de 1952.

(14) Fray MANUEL MARIANO RIBERA, *Primera Centuria de la Milicia Mercedaria*. Barcelona, 1726. El autor pasó cerca de treinta años en el Archivo de la Corona de Aragón investigando en documentos mercedarios. Del mismo padre MANUEL MARIANO RIBERA, *Real Patronato de los Serenísimos Señores Reyes de España en la Real y Militar Orden de Nuestra Señora de la Merced*. Barcelona, 1725. Contiene innumerables documentos del Archivo de la Corona de Aragón. (En nuestro poder, una miniatura con ambos mártires.)

(15) De estas obras documentales recogió datos el historiador de Lorca, Cánovas Cobeño.

(16) Diploma de Don Jaime I. *Real Patronato*, fol. 50.

Las primeras noticias de Santa Eulalia, de Murcia, iglesia parroquial, son de 1370 —con los clérigos Guillén de Port y Pere Thomás— del repartimiento comenzado en 1272. Eran entonces en Murcia las siguientes parroquias: Santa María la Mayor, Santa Eulalia (catalanes), San Nicolás, San Pedro, San Bartolomé, San Juan en el Real, Santa Catalina y San Miguel de la Villanueva (17).

NUESTRA SEÑORA LA REAL DE GRACIA Y BUEN SUCESO DEL ALCÁZAR VIEJO DE MURCIA.—Consigna el cronista don Javier Fuentes y Ponte (18) que «próximo a la muralla y no lejos de la Torre de Caramanjul, fueles concedido a los caballeros de la Orden del Temple un lugar para capilla donde colocar la imagen de Nuestra Señora; primer santuario en que, por orden del Rey Don Jaime I, se puso a la divina titular, llamada Nuestra Señora la Real de Gracia y Buen Suceso, del Alcázar Viejo, por la proximidad de éste, y estar hecho con materiales del mismo. El Rey Don Alfonso estableció a dichos caballeros algún tiempo después en Santa Catalina, con monasterio hasta 1311». Esta capilla antes fue mezquita del Alcázar, que Don Alfonso X designó como lugar a su muerte. El monasterio de Santa María de Gracia, de la Orden del Temple, recibió del rey donaciones y privilegios.

Dicho cronista se pregunta cómo sería y dónde iría a parar esta efigie: «Se ignora cómo era esta imagen, Al ocurrir la toma de Murcia por Don Jaime I, lo mismo se llevaban en campaña trípticos con representaciones pintadas al encausto que planchas votivas esmaltadas, y esculturas en piedra, en madera y marfil. Don Alfonso llevaba siempre, en el arzón de la silla de su caballo, la imagen de Nuestra Señora de las Batallas y en un carro de guerra la de Nuestra Señora de los Reyes, ambas veneradas en la catedral de Sevilla. Ardiente devoto de la Virgen fue Don Jaime I. No es desencaminado suponer que dicha imagen de Nuestra Señora la Real de Gracia murciana, desapareciese cuando la extinción de los caballeros templarios» (19).

UNA CRÓNICA DE DON JAIME I DE ARAGÓN.—Está en el *Libre dels feyts endevenguts en la vida del molt alt senyor Rey en Jaume lo Conqueridor*, escrito en lengua catalana y reconocido como crónica autobiográfica que el Rey de Aragón escribiera durante los últimos años de su vida, entre 1272 y 1274, y dividida en cuatro partes, a saber: 1.^a, desde la infancia del Rey hasta la conquista de Mallorca; 2.^a, conquista de Valencia; 3.^a, conquista de Murcia, y 4.^a, fin de su reinado. De la referida crónica real se conservan nueve manuscritos, siendo el más antiguo el códice del Monasterio de Poblet, que se guarda en la biblioteca de la Universidad de Barcelona. En la edición catalana, prologada por don Angel Aguiló (20), en la parte referente a la conquista de Mur-

cia, se hace constar en lengua lemosina que, viniendo el segundo día «aguisar l'altar» de la mezquita retenida por las gentes de Aragón, «nos lo faem guarnir gran matí ab roba de la nostra capella molt honradament e noble aparellat»; «fo ab nos n'Arnau de Gurb, per nom Bisbe de Barcelona, e el Bisbe de Carthagenia, e tots quants clerques hi hauia» ... «ab capes de samit e daltres drap ab or», y con cruces levantadas, y la imagen de Santa María, formaron en la procesión los caballeros y la hueste; saliendo del real, penetramos en la ciudad silenciosa, por la Bib-Oriola, siendo consagrada la mezquita-aljama solemnemente bajo la advocación de Santa María. En dicha Crónica (21), Don Jaime sincera su sentir mariano en estos términos: «En quan veem l'altar, ens acostam a ell, pres nos tan gran devoció de la gracia e de la misericordia que Deus nos hauia feyta per prechs de la sue beneyta Mare». «Car nos, no passauen entorn de Murcia nula vegada que no li pregassem que nos hi poguessem metre lo nom de la gloriosa Verge Sancta Maria». «E ella pregant lo seu char Fill, feu nos cumplir nostra voluntat, que nos abrazats en l'altar ploram tan fort, e

(17) Licenciados CASCALES, *Discursos Históricos de Murcia y su Reino*. Capítulo X, *Libro del Repartimiento de Murcia del Rey Alfonso X*. Archivo Municipal de Murcia. Transcripciones de dicho libro por A. R. de Arolas. Barcelona.

En el Boletín de la excelentísima Diputación Provincial, "Empresas", núm. 8 del año 1961, véase nuestro trabajo *Cuadro alegórico de la fundación del Convento de la Trinidad, de Murcia, existente en la Diputación Provincial*, interpretando el motivo de la pintura y su autor NICOLÁS DE VILLACIS. Sobre este pintor véase, en la revista "Murcia", de la Excma. Diputación Provincial, nuestro trabajo *El pintor don Nicolás de Villacis* (año 1.º, número 1).

(18) *España Mariana*, provincia de Murcia. Academia Mariana, de Lérida, tomo I, p. 70.

(19) *España Mariana*, provincia de Murcia, tomo I, página 71.

Del *Libro de Cantigas et Loores a Santa María*, reproducimos el estribillo de la Cantiga CLXIX, dedicada por el Rey Don Alfonso X el Sabio a la murciana Virgen de la Arrixaca. Don Alfonso, hijo de San Fernando, se educó en Galicia, bajo la autoridad de su abuela Doña Berenguela. En lengua gallega reza esta cantiga: "Esta e d'un miragre que fezo Santa Maria per hua sa eigreia que en arreixaca de Murça, do como foron mouros acordados de a destruir et nunca o acabaron".

Estríbillo

"A que por nos salvar
fezo Deus madr'e filla
se esse de nos onrrar
quer, non e maravilla."

(Códice del siglo XIII, miniatura de influencia francesa, en posesión de la Real Academia española.)

(20) Barcelona, Alvaro Verdaguer, 1873-1905.

(21) Capítulo CL de dicha *Crónica* de Don Jaime I.

tan de cor, que per anadura de una gran milla nons poguem partir d'aquell plorar, ne del altar» (22).

Agradezco a mi entrañable amigo el profesor universitario doctor Ricardo Lancaster-Jones Vereá darme a conocer la gran pintura mural del siglo XIII, en la iglesia de la Merced, de Guadalajara, Jalisco (Méjico), del pintor de principio de dicho siglo Diego A. Cuentas, que representa a la Virgen de la Merced y a sus pies al Rey Don Jaime I con armadura, manto de armiño y la corona real en su mano, arrodillado con San Pedro Nolasco y San Raimundo de Peñafort, y santos de la Redentora Orden y escenas de los bienaventurados en sus extremos. He rogado al doctor Lancaster que, como miembro de las Academias de Bellas Artes de Barcelona y Valencia por mi presentado y por pertenecer a la casa de los Duques de Híjar, descendiente del Señor de Híjar, hijo del Rey Conquistador y Doña Berengue-



Cristóbal de Azebedo. «La Virgen de la Merced entregando el escapulario de la Orden Redentora a Jaime I.» Iglesia de la Merced. Murcia.

la, por el Capitán Don Juan Fernández de Híjar, patriarca del oeste mejicano, publique un trabajo sobre este mural con motivo del VII Centenario del Rey su antepasado. Diego A. Cuentas es uno de los pintores más notables de Nueva Galicia y trabajó en la Profesa de Méjico.

En «Archivo Español de Arte» (número 146-147, año 1964), a sugerencia del profesor Alfonso Pérez Sánchez, publicamos un trabajo titulado *En torno a Lorenzo Suárez y Cristóbal de Azebedo*, pintores muy arraigados a Murcia y con antecedentes familiares murcianos, donde trabajaron. De ellos escribieron Baquero Almansa y Sánchez Moreno y nosotros dimos los documentos de sus vidas y obras que hallamos, ocupándonos de los lienzos mercedarios de uno y otro pintor, cuya representación de Don Jaime I el Conquistador y San Pedro Nolasco (en segundo plano) a los pies de la Virgen traemos, lienzo éste debido a Azebedo. Hoy, en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, notificamos de manera indudable, por su traza y reseña de su firma, obedecer a Lorenzo Suárez los cuadros de la *Anunciación*, *Sagrada Familia* y *Familia de la Virgen*, que siempre llamaron mi atención por su candorosa religiosidad asomada a mi admiradísimo lego cartujano Sánchez Cotán a través de su real zurbaranismo, y plenamente a Lorenzo Suárez, por el que tantas veces cerca de mí se interesó doña María Luisa Caturla y cuya firma han visto en ellos la restauradora profesora Pascuala Pastor, el padre Pedro Lozano y el doctor Juan Molina García. Sigo intrigado también en el asceterio franciscano de Santa Ana, de Jumilla, por la pintura del éxtasis de San Francisco.

En el dieciochesco retablo mayor de la Merced, de Murcia, comparable al de las monjas Góngoras, de Madrid, luce en el ático un hermoso relieve de la Virgen fundadora ofreciendo el escapulario mercedario a Don Jaime I, y de la puerta lateral de este templo desapareció el relieve en piedra de dicha escena. También hemos visto perderse el escudo de

(22) Esto acaecía en 1266. No pudo San Pedro Nolasco, cual algunos han pretendido, haber celebrado su primera misa en el acto de consagración de la que había sido la primera mezquita de Murcia, la ciudad de las diez mezquitas, cuando documentalmente consta que el fundador de la Orden de la Merced murió entre las fechas del 12 de junio de 1249 y el 29 de abril del siguiente año (Padre GAZULLA, *Los mercedarios en Arginés*).

La arraigada tradición de la primera misa de San Pedro Nolasco en Murcia, que el arte del siglo XVII fijó y los historiadores de su orden captaron, no puede por sistema negarse, pues los mercedarios que franqueaban los dominios musulmanes también acompañaban al castellano en su avance, y bien pudo San Pedro Nolasco haber muerto sacerdote celebrando la primera Oblación en Murcia, entrando tras Don Alfonso, que franqueó la ciudad el día primero de mayo de 1243.



Lorenzo Suárez. «Anunciación», «Familia de la Virgen» y «Sagrada Familia». Asceterio de Santa Ana, de Jumilla.

la Cruz Catedralicia de Barcelona y las Cuatro Barras, de la portada del murciano convento; y últimamente, hace muy poco, con la demolición de la escalera de la casa de los Saurín, familia del licenciado Francisco de Cascales, el hermoso lienzo, traza valenciana, con el Rey Jaime I arrodillado ante su confesor San Raimundo de Peñafort, antepasado de los Saurín. Entre los muchos atentados últimos nos refieren haber sido arrojado a los escombros un maniquí de taller de escultor, del cual existe fotografía, con tradición de haber pertenecido al taller de Salzillo, al ser derribado el edificio de una entidad cultural murciana.

La Edit. Mercedaria (Madrid, 1975), ha publicado la *Edición Crítica de la Orden de la Merced*, por fray Manuel Penedo Rey, cronista de la Orden de la Merced, a la *Historia de la Merced* de Tirso de Molina, ensalzándose —cual debe ser— el documento y la creación literaria.

* * *

Intentando ver trabajos del escultor valenciano de principio del siglo XIX Pedro Juan Guissart, natural de Denia, tan admirablemente estudiado por el profesor Antonio Igual Ubeda, buscaba referencias de las cuatro grandiosas imágenes de los Evangelistas que documentalmen te apreciamos haber sido por él modeladas en yeso para la iglesia de San Lorenzo, de Murcia. Fueron sacrificadas en 1936, y las he buscado en los archivos fotográficos y en poseedores de esta suerte de recuerdos, sin hallarlas. Verdaderamente no se prodigaron tales memorias, ni privada ni oficialmente. Restan clichés de actos políticos, de lucimiento personal, de primeras piedras, concesión

de medallas...; mas no de estos testimonios que debieran ser para siempre. ¿Qué se podía esperar habiendo estado las artes históricas tantas veces regidas por sus desconocedores, sin otras miras que, a costa de ellas, adornar sus nombres con títulos que en uso de sus recipientarios sólo son patentes de buenas amistades? ¿Sirvió de ejemplo lo sucedido? Mucho resta sin fotografiar.

Repetidamente hemos escrito del gran servicio que se presta inculcando el amor a las bellas artes, jamás diezmando las disciplinas culturales.

* * *

De las obras que en estos últimos meses he utilizado, destacan por su magisterio *Un minúsculo templo en el sur de Valencia*, *La serie iconográfica prelacial de Valencia* y *Leonardescos españoles*, del profesor Garín y Ortiz de Taranco; *La escultura de la Candelaria venerada por los guanches en Tenerife*, del profesor Jesús Hernández Perera; *Tierras de España, Murcia* (Fundación J. March), del profesor Alfonso Pérez Sánchez; *El pintor Emilio Sala*, por el profesor Adrián Espí Valdés; *Obras varias de historia y arte alicantino*, del profesor Vicente Martínez Morellá; *El escultor Pascual Valentí y la remodelación del presbiterio de Santa María, de Alicante*, por el profesor Rafael Navarro Mallebrera; *Vida y obra del pintor Nicolás Borrás*, por el profesor Lorenzo Hernández Guardiola; *Il regio castello o cittadella di Capua*, por el profesor Salvatore Garofano Venosta, conservador del Museo P. Campano; *Giambattista Crespi, detto il Cerano*, por la profesora Luisa Marzoli, Universidad del Sacro Cuore, Milán; *Artistas varios cordobeses*, por el profesor

José Valverde Madrid; *El arte de Francisco Salzillo*, por el profesor José Luis Morales y Marín, de la Fundación Lázaro Galdiano; *Religiosas de Trujillo en Mula* (Descalzas Reales, Real Patrimonio), por monseñor Antonio Sánchez Maurandi; *Estudio de la iconografía mariana hispalense de la época fernandina*, por el profesor José Hernández Díaz; *Museo Provincial Campano (Iconografía medieval mariana, Capua)*, por el profesor Salvatore Garofano Venosta; *Los maestros de obras de Barcelona*, por el doctor arquitecto Bassegoda Nonell; *Arte Eucaristía, Valencia*, por la profesora Alejos Morán; *Sobre algunos escultores catalanes*, por el vizconde de Güell (Real Academia de San Jorge); *Últimas obras del doctor Vicente Ramos Pérez* (Biblioteca Gabriel Miró, Alicante); *El arte de Mariano Benlliure*, por la doctora Elena Martínez Jávega; *La devoción a la Arraixaca en la raíz del murcianismo*, por el profesor José Guillén Selfa;

el profesor Rafael García Velasco; *Notas de Escultura y Pintura hispanoamericana*, por el profesor José Luis Carrión López (Barcelona); *Dos siglos de pintura en Castellón*, por el profesor Antonio José Gascó Sidro; *Indumentaria del siglo XV en el arte*, por María Purificación Benito Vidal; *Medio siglo de servicio a Centroamérica de la Provincia Franciscana de Cartagena*, (de interés artístico), 2 volúmenes, por el doctor padre Deodato Carbajo; *El arte en el Medio Voltorno*, por el profesor Dante Bruno Marrocco, Piedimonte; *Gennaro Borrelli, pintor genial e historiador de arte*, por M. Pomilio y A. Fratta, Nápoles, 176; *Murcia mercedaria*, del profesor José Luis Romero Inglés; *El convento de los agustinos de Valencia*, de María de la Cueva Moliner, y *Primeros años de la fábrica de cerámica de Alcira*, de José Sánchez Adell.

JOSE CRISANTO LOPEZ JIMENEZ

UN ASPECTO DE LA ICONOGRAFIA POST-TRIDENTINA DE LA VIRGEN NIÑA EN LA ESCUELA VALENCIANA

En su *Introducción a la Literatura española del Siglo de Oro* (1), Vossler señala cómo el concepto de realidad propio de los escritores del siglo xvii está constituido esencialmente por una unidad del cielo y la tierra penetrados y sustentados por Dios, es decir, que el realismo de la literatura española de esta época —y añadiríamos que el realismo del arte español en general— tiene una base fundamentalmente religiosa, del mismo modo que el realismo del siglo xix tiene una fundamentación científica.

Es bajo este prisma ideológico como pueden ser leídas en profundidad muchas obras tenebristas que suelen encerrar, no ya una alegoría religiosa tal como se entiende en la Europa contemporánea, sino «una alegoría moral en sentido más profundo, que guarda su secreto contra las intrusiones del vulgo y no se da sino a los discretos capaces de agudeza», según señalaba ya Julián Gállego (2). Podría añadirse que, en ocasiones, es incluso una alegoría teológica la que puede extraerse sin mucha dificultad de



«La Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana». Col. Coma Cross. Barcelona.



«El mandil de la Virgen». Cuadro existente hasta 1936 en la iglesia de San Juan del Hospital. Valencia.

(Vide nota 4)

algunas composiciones aparentemente costumbristas de la pintura barroca española.

Tratando de encontrar este «secreto» es como analizaré dos obras de idéntico tema entre las representaciones iconográficas de la Virgen Niña durante el siglo xvii.

La primera de ellas, atribuida a Ribalta (1555-1628), pertenece a la colección Coma Cross de Barcelona. Se desarrolla en una composición triangular cuyos lados están formados por la figura de Santa Ana, sentada con una manzana en la mano, y la de San Joaquín, igualmente sentado, con anteojos y actitud de admiración. El eje se constituye en la figura de la Virgen, de seis o siete años, de pie, en actitud contemplativa, y enseñando el delantal bordado con los símbolos de la letanía lauretana.

(1) Cfr. VOSSLER, *Introducción a la Literatura Española del Siglo de Oro*. Madrid, Cruz y Raya, 1934.

(2) Cfr. GALLEGO, JULIÁN, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Aguilar, 1972, p. 249.

La segunda, atribuida a Espinosa (1600-1680), se conserva en la Catedral de Valencia. Su composición es diagonal con la Virgen Niña sentada sobre el regazo de Santa Ana, bajo la mirada de San Joaquín y levantando el delantal bordado asimismo con los símbolos de la Letanía lauretana y otros a Ella alusivos.

La combinación de estos tres personajes, en ambos cuadros da lugar a un tema familiar de ambiente hogareño que, interpretado simbólicamente, representa una de las variedades de la trinidad terrestre que tiene su origen en la iconografía medieval de la Santa Parentela (3).

Un primer nivel de lectura en ambas composiciones puede patentizar la visualización de un milagro de la Virgen, extraído de alguna leyenda tardía, marginal a la Leyenda Dorada, donde se relataría cómo, al serle colocado un delantal a la Niña, aquél se ve cubierto inmediatamente con los símbolos, de la citada Letanía (4).

La lectura más profunda debería desglosar el conjunto en los dos temas que se unen en los citados lienzos: por un lado, el tema de la Virgen Niña con San Joaquín y Santa Ana; por otro, el tema de la Virgen con la Letanía lauretana y demás símbolos.

La idea de representar a la Virgen Niña acompañada de sus padres no tiene una base documental, puesto que contradice incluso a los Apócrifos y la Leyenda Dorada. Por otro lado, su representación en el siglo XVII se opone al espíritu purista de la Contrarreforma. A pesar de las severas prescripciones de los doctores, la Iglesia tiene que condescender ante la continua demanda de ilustraciones de la historia de San Joaquín y Santa Ana, así como del Nacimiento e Infancia de la Virgen. Estas escenas se vuelven menos frecuentes que antes, pero, de todos modos, no es difícil encontrarlas todavía en las iglesias como una pervivencia en pleno siglo XVII del espíritu de la Edad Media.

La Curia admite, por fin, la Presentación de la Virgen en el templo (5), pero no dice nada respecto de su estancia en el mismo. Sin embargo, algunos escritores son menos discretos y tratan de narrar esta etapa de la vida de María, a la que representan realizando diversas actividades propias de las novicias de un convento, o bien fuera de él, acompañada de sus padres. Esta segunda modalidad, en su origen puede remontarse a una tradición muy tardía que únicamente se hace popular a partir del siglo XVI, quizás como consecuencia de la importancia que había alcanzado el culto hacia Santa Ana, a quien la devoción popular asignaba el papel de educadora de la Virgen (6).

El tema de la Virgen acompañada de los símbolos de la Letanía lauretana es también tardío, y está directamente relacionado con la progresiva exaltación de los privilegios de la Virgen, que se inicia en el siglo XV y culmina en el XVII con la definitiva iconografía de la Inmaculada Concepción (7).

(3) Cfr. REAU, LOUIS, *Iconographie de l'Art chrétien*, tome second, II. París, P. U. F., 1957, pp. 141 y ss.

(4) Sobre esta interpretación existe un trabajo de don Juan de Contreras, Marqués de Lozoya, titulado *El mandil de la Virgen*, y publicado en la revista "Cultura Valenciana", año 1926, págs. 5-9, referido a un lienzo que existía en la iglesia de San Juan del Hospital, de Valencia, hasta 1936, muy parecido al de la Colección barcelonesa citada, pues no es el mismo. En los depósitos del Museo de Bellas Artes de Valencia apareció otro muy semejante, todo lo cual prueba la aceptación del tema y su sentido.

(5) Como había ocurrido con el Nacimiento, también la escena de la Presentación es descartada por el espíritu crítico de la Contrarreforma. La misma fiesta de la Presentación de la Virgen, tomada de los Evangelios Apócrifos, hace dudar a la Iglesia y el Papa Pío V la suprime, pero poco después es restablecido por Sixto V, y se fija en el 21 de noviembre. La Consagración de la Virgen en el Templo fue considerada desde entonces como símbolo de la vocación sacerdotal. El sacerdote subiendo las escaleras del altar es comparado a la Virgen subiendo las escaleras del templo. Cfr. MÂLE, E., *L'Art religieux de la fin du XVIe siècle du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle*. París, Librairie Armand Colin, 1951, p. 350.

(6) Cfr. MÂLE, E., *op. cit.*, pp. 350 y ss.

(7) Cfr. TRENS, MANUEL, *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*. Madrid, Plus Ultra, 1946, páginas 135 y ss.

«La Virgen niña con San Joaquín y Santa Ana».
Catedral de Valencia.



En la transición de la imagen de la Virgen «tota pulchra» rodeada por símbolos de pasajes históricos del Antiguo Testamento y fábulas de animales alusivos a ella, hasta la definitiva imagen de la Inmaculada aislada, existe una etapa intermedia en que la Virgen aparece rodeada de alegorías extraídas de composiciones literarias a las que se ha dado el nombre de mariologías (8) y que se resumen en las alabanzas de la Letanía lauretana (9). Los traductores y escritores místicos piden, además, que la Inmaculada sea representada bajo el aspecto de una niña (10) y ésta es la fórmula que siguen los artistas más documentados, aunque finalmente prevalezca la imagen de la adolescente o la mujer joven, para representarla.

La composición más antigua conocida es del año 1505 y figura en el libro francés de horas de Thilman Kerver, mientras en Valencia el mismo tema aparece entre los años 1505 y 1518 (11).

Estas obras tienen el interés iconológico de haber sabido unir las inquietudes teológicas y mariológicas del siglo XVII con una tradición popular de la Edad Media que no sólo era atacada por los protestantes, sino también por ciertos sectores cultos católicos.

El hecho se explica por la exaltación de la Virgen, sus atributos y sus antecedentes, que se produce en los países católicos durante el siglo XVII para contrarrestar los ataques que había recibido por parte del protestantismo. Los católicos procuran defender no sólo la idea de la Virgen como un ser puro y lleno de gracia, sino también su participación en la redención de la humanidad.

Quizás convendría finalmente intentar analizar las diferencias de tratamiento en las dos obras citadas, una de las cuales —la atribuida a Ribalta— contiene una carga significativa mucho más intensa que la asignada a Espinosa.

En primer lugar, la participación corredentora de la Virgen se pone de manifiesto claramente por Ribalta al colocar en la mano de Santa Ana la manzana como símbolo de la perdición de los hombres, mientras la pequeña María muestra a los fieles los símbolos de su acción corredentora bordados en el delantal. En segundo lugar, la Virgen está colocada en pie con los ojos casi en blanco, mirando hacia el cielo en un gesto codificado en la «Iconología» de Ripa (12) como indicador de que el personaje cuya santidad es patente está en directa comunicación con Dios. Palomino en su Museo Pictórico (13) dice por su parte que este gesto conviene a la devoción, la gracia, la bondad, la prudencia divina, la esperanza, etc. Finalmente, San Joaquín, con ademán de admiración (14) en sus manos, parece sugerir la presencia del milagro realizado en el delantal de la niña y es significativa la presencia de los anteojos —símbolo de sabiduría en el siglo XVII— y el libro

para indicarnos la experiencia y prudencia del testigo presencial del milagro, que puede respaldar con su testimonio la veracidad del mismo. Al fondo de la composición, un paisaje claro destaca nítidamente del fondo oscuro que envuelve a los personajes. Este paisaje luminoso, cuyo simbolismo de esperanza de una vida eterna sobre la oscuridad de la vida presente refuerza la alegoría general de la caída del hombre y la redención a través de la Virgen, se consolidaría todavía más si osáramos interpretar el castillo-fortaleza en él representado como una adaptación barroca de la Jerusalén Celeste.

Espinosa, sin embargo —de ser él—, coloca a sus personajes en actitudes más familiares. Si bien es verdad que San Joaquín conserva sus gestos de admiración —el milagro se mantiene—, han desaparecido los signos distintivos de su sabiduría y prudencia —anteojos, libro—. En Santa Ana se han sustituido las tocas blancas —signo de mujer prudente en el sentido bíblico— por un paño de cabeza más contemporáneo; no lleva, ya, el símbolo de la caída del hombre —la manzana—, mientras que la Virgen con la mirada vaga en un punto lejano ha perdido su comunicación con Dios, y el conjunto se destaca sobre un fondo neutro.

Concluyendo, podríamos afirmar que en un lapso de tiempo de unos veinticinco años, el tema iconográfico estudiado ha perdido gran parte de su contenido semántico, para quedar reducido a las formas reconocibles de un tema popular poco elaborado ya, y cuya interpretación puede ser inmediata.

CARMEN GRACIA

(8) Cfr. TRENDS, MANUEL, *op. cit.*, pp. 149 y ss.

(9) Cfr. GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M.^a, *La Inmaculada del padre de Juanes*. "Las Provincias". Valencia, 7 diciembre 1975.

(10) Cfr. TRENDS, MANUEL, *op. cit.*, pp. 135 y ss.

(11) Cfr. TRAMOYERES BLASCO, L., *La Purísima Concepción de Juan de Juanes*. Archivo de Arte Valenciano. Valencia, año III, número 2, 1917.

(12) Cfr. RIPA, CESARE, *Iconología*. George Olms Verlag. Hildesheim. New York, 1970, p. 18.

(13) Cfr. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, ANTONIO, *Museo Pictórico y Escala óptica*. Madrid, Aguilar, 1947, páginas 710-711.

(14) Sobre este gesto habla GALLEGO, J., *op. cit.*, página 298: "los brazos, y en especial las manos, constituyen un verdadero lenguaje de sordomudos que se nos escapa muchas veces. Este sistema para entenderse, muy usado desde el siglo XV y desarrollado en el XVI, adquiere una enorme importancia en una época retórica como la que aquí examinamos. En nuestros días parece de buena educación manotear lo menos posible; en el siglo XVII, las manos tienen en la conversación un papel primordial. Sin necesidad de palabras, ellas hablan de por sí y los textos de la época emplean a menudo la expresión de "poner las manos", que significa aplicarlas, o bien levantarlas y ponerlas tendidas y juntas o cruzadas, etc."

EL "MIGUEL ANGEL" DE LOGROÑO

La primera vez que la tabla «La Crucifixión» (0'45 × 0'29), arrinconada en el Archivo de la Concatedral de La Redonda, de Logroño, llamó la atención, fue cuando, en el año 1969, visitó el lugar el equipo encargado de la confección del Inventario Artístico de Logroño y su provincia. Pareció a los investigadores buena obra, quizá procedente del propio taller de Miguel Angel (1). Pero no fue tenida en cuenta su opinión, ni se les dio crédito. Así que la obra siguió tan olvidada como lo había estado siempre. *

Pero en agosto de 1975, y con motivo de ser estudiado el Archivo Histórico Provincial de Logro-

ño, a efectos de la confección de varios trabajos de investigación que realizan algunos de los miembros del mencionado equipo, uno de ellos, José Ramírez, halló un Protocolo de la notaría de Jerónimo de Lagunilla (año 1632), en que se inventariaban los bienes donados a La Redonda por un obispo de Calahorra, don Pedro González del Castillo († 1626), entre los que figuraba una tabla de Miguel Angel: la «Crucifixión». Junto con ella se citaba una serie de obras de arte que, en parte, se conservan aún en La Redonda, de lo que se deduce que el obispo González del Castillo era hombre entendido en arte y aficionado al coleccionismo.

Esta documentación que podríamos llamar civil, coincidía perfectamente con la que, por su parte, y en el Archivo de la propia «Redonda», había logrado encontrar su director don Eliseo Sáinz. La noticia no se aireó, sin embargo, hasta más tarde y tras haberse procedido a fotografiar el cuadro (2 y 3 de enero de 1976) y a hacer una consulta en Madrid. Siempre fiándose de las fotografías que se les presentaban, varias personalidades dieron su opinión favorable, aunque sin compromiso expreso.

La trascendencia era enorme, ya que se trataba nada menos que de la «Crucifixión» que Miguel Angel había regalado a Vittoria Colonna, y que se daba por perdida. Así que el canónigo-párroco de La Redonda, don Luis Gato, procedió a convocar una rueda de prensa (2) para darla a conocer a la opinión pública. Las reacciones de ésta ante semejante gran noticia fueron varias y casi todas, sin razón aparente, desfavorables. Y así pronto aparecieron Crucifixiones «auténticas» por toda Europa, como la que dice tener un anticuario italiano desde hace unos años.

Tras mucha, demasiada, polémica en la prensa, las posturas más a tener en cuenta o consideración son éstas. Por un lado, la que podríamos llamar conservadora, del profesor Moya (3), quien opina, como concededor del cuadro y de sus vicisitudes,

* El interés general de este hallazgo se acentúa en Valencia, por existir, según es sabido, obras del mismo tema, debidas a Ribalta, con patente influjo del arte de Miguel Angel y su escuela más próxima.

(1) Así lo hicieron constar y, por lo tanto, aparece en el «Inventario Artístico de Logroño y su provincia», 1976, tomo II, p. 308.

(2) «Nueva Rioja», «Gaceta del Norte», «El Correo Español-El Pueblo Vasco», 3 de febrero de 1976.

(3) «Informaciones», 5 de febrero de 1976.



«Calvario». Miguel Angel. Logroño.

por una parte, que ambos documentos, el del Archivo Histórico Provincial de Logroño y el del Archivo Provincial de La Redonda, vienen a ser el mismo, pues, según él, uno es traslado del otro. Estos documentos —sigue opinando— no deben tener excesiva autoridad, toda vez que han sido redactados y pasados ante notario unos noventa años después de haber sido hecha la obra. La «Crucifixión» de Logroño no pasaría, pues, de ser una copia, de las muchas que existen, del verdadero cuadro. Quizá se deba al copista Venusti, el más experto de cuantos reprodujeron cuadros de Miguel Angel.

Equivale esto a decir que el obispo González del Castillo adquirió la obra engañando y persistiendo en su engaño testó. La segunda postura, la agresiva, es la de los descubridores, lógicamente, quienes no dudan de la autenticidad documental, mientras no se demuestre lo contrario (4).

Este es el *status* actual, en espera de que otros medios de certificación intervengan y zanjen la

cuestión. Por el momento, los profesores Sáinz y Ramírez han procedido a la confección de un libro, que pronto aparecerá al público, en el que estudian la personalidad del obispo González del Castillo y analizan las razones documentales y técnicas por las que consideran auténtica de Miguel Angel la tabla de la «Crucifixión» de La Redonda de Logroño.

Al margen de polémicas, el valor intrínseco de la tabla es evidente y como tal ha sido ya inventariada en el Patrimonio Artístico Nacional.

JOSE ANGEL BARRIO LOZA

(4) Convendría no olvidar que Vittoria Colonna estuvo casada con un Avalos, Marqués de Pescara, español, y originario además del lugar de su apellido, pequeña villa riojana. No parece imposible que Vittoria regalase el "Miguel Angel" al obispo González del Castillo, además de por amistad, por amor a la patria de su esposo.

EN EL CENTENARIO DE IGNACIO VERGARA *



Por segunda vez, desde el día 17 de mayo de 1974 —hace casi exactamente dos años—, en el acto de mi recepción en esta Real Academia de San Carlos, voy a tener el honor de referirme con mis palabras a la vida y a la obra del insigne escultor valenciano Ignacio Vergara. Entonces, porque sobre él versaba mi discurso de ingreso, y ahora porque hace unas semanas —el 13 de abril— se cumplieron los doscientos años de la muerte de este gran escultor, y la Academia me ha designado para que lea el discurso de su conmemoración, sin otro mérito, en verdad, que el de haberme referido a él en mi incorporación a este Centro.

Por cierto, que dije que aún no se ha publicado una biografía importante de Vergara, y que esperaba que en la fecha de su centenario este hecho ya hubiese tenido lugar. Desgraciadamente, no ha sido así; y me siento en cierto modo responsable de ello, a pesar de que otros muchos podían hacerlo mejor, ciertamente, aunque no todos hayan venido recogiendo datos, noticias y fotografías acerca del escultor, tantos años y con tanta abundancia. Pero, disculpadme porque, la verdad, es que todo me parece poco para el objeto, y nunca encuentro momento

de soltar amarras, y me sucede algo así como al guitarrista del cuento, que templando templando se le fue el tiempo. Sírvame todo lo dicho para curarme en salud al anunciaros que mi intervención, además de ser breve, no será sino un resumen de lo ya dicho por mí y por otros, recapitulando lo mucho que se puede decir de Vergara.

Recordemos, en primer lugar, el dichoso ambiente de laboriosidad y de trabajo que reinaba en aquella Valencia del siglo XVIII, que no era en extensión más que la tercera o la cuarta parte de la Valencia actual, pero que, entre otras cualidades, tenía la de conservar en sus casas, en sus palacios y en sus templos, con una abundancia que hoy nos admiraría, toda la riqueza artística e histórica, intacta, del pasado. Imaginaos las murallas y las torres de la ciudad como cuando fueron construidas; los conventos, entre ellos los de San Francisco y de Santo Domingo, cuajados de obras de arte; la Catedral con sus tres retablos por capilla, su valiosísima colección de tapices y, en el centro, por maravilla, el inmenso retablo principal de plata; y muchos palacios, como los de Parcent y del Marqués de Dos Aguas, repletos de joyas y de obras de arte. Permitted que dedique un recuerdo emocionado hacia aquella Valencia, esquilada luego por el tiempo y los hombres en obsesiva competencia destructora. No digamos que se ha destruido o que se ha hecho desaparecer todo; pero casi todo, sí. Es como si un horrible terremoto hubiese destrozado una metrópoli moderna, y no dispusiésemos más que de una sombrilla, unos guantes y un par de zapatos para reconstruir lo pasado.

No queda nada, casi nada, y lo único que conservamos es el recuerdo del pretérito. Podemos imaginar, concretándonos a la producción artística, y más concretamente escultórica, aquel barrio de San Andrés, donde vivía, entre otras familias de menestrales, artesanos y artistas, la de Vergara, con aquel Francisco Vergara Bartual y su hermano Manuel, ambos de Alcudia de Carlet, que se había establecido en Valencia, y cuyos hijos respectivos fueron Ignacio y José Vergara Gimeno y Francisco Vergara Bartual.

Esto ocurría a principios del siglo XVIII, en el momento en que había estallado la guerra de Sucesión en España, y residía en la parte de Cataluña,

(*) Disertación en la sesión pública de la Academia de 11 de mayo de 1976.

Valencia y Murcia el Archiduque don Carlos, enemigo irreconciliable de Felipe V. Todo ello vino a coincidir también con el proyecto y ejecución de una nueva fachada, barroca, en la Catedral, aquella que aparece yuxtapuesta al Miguelete, y que da frente a la calle de Zaragoza. Fue proyectada esta fachada por el alemán Conrado Rodulfo, y en la ejecución de su proyecto intervinieron, además del alemán Francisco Stolf, los valencianos el padre Tosca, Andrés Robles, Luciano Esteve y Francisco Vergara. Todos ellos esculpieron las gigantescas imágenes pétreas de la fachada. Pero es curioso que la pieza más importante, por centrar la atención del espectador, fuese el grupo de ángeles rodeando al anagrama con el nombre de María, en la clave del arco central, y que este grupo escultórico fuese encomendado a Ignacio Vergara, hijo de Francisco, que no tenía más de diecisiete años y que, no obstante, compuso el fragmento más notable de toda la portada principal.

El asombro que, sin duda, produjo esta obra entre los veteranos escultores que habían intervenido en la construcción a la que me he referido, y los comentarios elogiosísimos que debió causar en el público, los puede revivir cualquiera que pase por aquel mismo lugar, que se conserva intacto, si bien algo maltratado por los variopintos residuos dejados por las inocentes palomas que pululan libremente por sus alrededores. Lo cierto es que la fama del joven Vergara fue creciendo con rapidez y que, entre otras muchas cosas que no nos podemos detener a mencionar, dejó en Valencia la figura de Carlos III entre dos imágenes alegóricas, en lo más alto de la fachada principal de la Audiencia, y la portada del palacio de Dos Aguas, con las dos figuras laterales de colosos rodeados de fantásticas fauna y flora tropicales, con el escudo de los Rabasa de Perellós.

Las palabras que leeré a continuación no son mías, sino originales de mi ilustre compañero de Academia don Enrique Giner Canet, a quien le rogué que me añadiera unas palabras alusivas al procedimiento y a la técnica escultórica de Ignacio Vergara, acerca de los cuales tiene sobrada pericia. El señor Giner accedió gentilmente a mi petición, y aquí tenemos sus palabras:

Estuvo situado Ignacio Vergara en un período de tiempo, en que el servicio de la Escultura desempeñaba decisiva influencia en cuanto pudiese conducir a una hegemonía de la fe; y, en su consecuencia, su producción se fundaba en la expresión de la imagen.

Su trazo, en la previa composición dibujada, es conseguido con soltura y armonía, demostrando en la mayoría de ellos el motivo en su autodeterminación al considerarlo factible de llevarlo al boceto modelado con barro y que, en línea ascendente, lleva a concretar cada volumen en su justo punto de

equilibrio y belleza, que enlazará, ampliándolo, sobre la obra en definitiva, ya sea tallada en madera o esculpida sobre la piedra, apreciándose en su factura el uso del trépano o violín en los oscuros.

El barro que sirve para sus bocetos es limpio y carece de todo cuerpo extraño a su masa, pues sabe el maestro que al someter aquélla a su cocción que la solidifique, las fracciones que pueda contener (piedra calcárea u otro cuerpo extraño en muchos casos), al estallar dejan un impacto en la superficie, con peligro de ruptura, en ocasiones, lesionando su integridad.

El porte de su palillo con el que lo va formando, le lleva para el análisis, cuando de ropajes se trata, a una solidez de lo que dentro se encuentre (forma humana, mayormente), que respeta y describe con veracidad la causa formadora de su plegado; hasta el extremo de arrancar o desprender su tupido, que seguiría en una contextura al allanarlo lo que en un paño al extenderlo; se adaptaría a la superficie llana sobre la que se pusiese, sin abolladuras ni sobrantes: quedaría «planchado» en lo justo de sus dimensiones y de su corte.

En cuanto a la reunión de su plegado, repito, en los valores de sus oscuros, si es de paño su formación, determina lo que dentro de él haya de producirse. Sin el menos ni el más, es decir una verdad plástica y bien atendida. Concede, eso sí, una gran libertad para el acorde de su arquitectura formal, que tanto atiende en sus conjuntos escultóricos, y también en los singulares, con su característico equilibrio de volúmenes y pasivos, de gran elocuencia formadora en muchas de sus obras. En todas, diría.

De entre el conjunto de sus composiciones elaboradas, en cuanto a bocetos se refiere, hay una porción de ellos, inéditos todavía, de los que entresacamos y exponemos cuatro, no por superioridad formativa ni elocuente acierto, sino por encontrarse en una mayor integridad de todo su conjunto plástico, y con menores roturas.

En ellos podemos observar que su elaboración responde íntegramente a un conseguido diseño de lo que la obra, al llevarse a su trazo definitivo, muestra hasta en pormenores y detalles el conocimiento con que las fija Vergara, sabedor de antemano del resultado que ha de dar al esculpir las a un mayor tamaño, por su ajuste en proporciones y relación de sus masas, por volumen, que en él tanto significan. Hombre de robusta fe; de piedad fervorosa y serena, convierte en una oración la obra que realiza. Ya que en las que le confiaron para el servicio en meditar y recordar, lo expresa y sirve, con la plástica coseguida, por el que la siente y admira, para una comprensible comunicación e inteligencia, para los demás.

Prestando atención en su obra al esculpirla, observamos que armoniza la intensidad del golpe con el martillo a medida que su cincel se aproxima a la superficie que va formando, pues sabe magistralmente que la piedra queda lesionada, si el golpe lo recibe tan intenso, privándola de su transparencia, y que el escultor corre tanto riesgo. Este cuidado en evitarlo, lo demuestra, sobre el alabastro, el mármol y aún en la piedra caliza. Ejemplos: portada en el palacio de Dos Aguas y «Ave María» sobre la puerta de la fachada principal de la catedral de Valencia.

Mucha de su obra (con pena para el que la conocía) desapareció de poder ser contemplada y admirada, principalmente en su escultura tallada en madera y policromada, de que tan hermosos ejemplares existían limpiamente tallados y realizados.

En consecuencia, podemos asegurar que el eje sobre el que gira su completa producción escultórica, y aun la dibujística (en sus proyectos), es el de la corrección llevada al término desde el cual se puede apreciar un trayecto de equilibrio, ponderación y belleza.

Hasta aquí las palabras, llenas de tecnicismos y de sabias apreciaciones, del ilustre escultor señor Giner. Ahora continuaremos por nuestra cuenta.

Estas obras, sin aludir a muchas otras del mismo escultor, serían suficientes para acreditar a un gran artista. Pero sus actividades académicas fueron aún más valiosas y de mayores y mejores consecuencias para Valencia, pues Vergara ha sido —como escribió Orellana— «a quien se debe el vigilante empeño de dedicarse sus profesores al estudio del dibujo» y, en definitiva, de las artes plásticas. En efecto, Ignacio Vergara, cuando ya tenía consolidada su fama de notable escultor, inició junto con su hermano, el pintor José Vergara, y otros artistas, una especie de Academia de Bellas Artes en su propia casa de la plaza de las Barcas, con el nombre de Academia de Santa Bárbara, en homenaje a doña Bárbara de Braganza, esposa del rey don Fernando VI. Luego, en 1754, esta Academia pasó a instalarse en la Universidad. Ya entonces figuraban como profesores de ella, a más de los dos hermanos Vergara, Luis Domingo, Jaime Molins, Francisco Esteve, José Camarón, José Cros y otros muchos que dolorosamente omitimos en honor a la brevedad. Más tarde, en 1762, los académicos de Santa Bárbara le hacen llegar al nuevo rey Carlos III una muestra de realizaciones artísticas de esta Academia de Valencia; y tras unas larguísimas gestiones que aquí no podemos referir, pero que el curioso lector hallará ampliamente referidas en la notable tesis doctoral titulada «La Academia valenciana de Bellas Artes», de nuestro querido presidente, don Felipe M.^o Garín y Ortiz de Taranco, se llega a la fundación de la Real Academia de San Carlos en 1768, de la que Ignacio Vergara fue

director de 1773 a 1775. Añadamos tan sólo que don Elías Tormo comenta en su «Guía de Levante» que la Academia de Valencia es la principal de España después de la de San Fernando de Madrid.

En algunos de los documentos mencionados, y al referir los escasísimos medios materiales con que la naciente Academia contaba, se especifican «algunas magníficas estatuas de la antigüedad, dádiva de los académicos para el estudio del modelo». Y se comenta luego que «aquellas piezas de estatuaria fueron sin duda elementos preciosos de trabajo en los primeros años de la Academia». Poco podía imaginar Ignacio Vergara que dos siglos más tarde algunas esculturas de alabastro con tanto esfuerzo adquiridas como modelos, y las paredes de algunos de los locales de aquella Academia que tantos esfuerzos y sinsabores habían costado a él y a sus compañeros de promoción y que más tarde sería cuna de grandes coloristas de fama universal, como Vicente López y Joaquín Sorolla, iban a ser embadurnadas de alquitrán por la incívil y aberrante hazaña de unos irresponsables que se entregaban a una pintada salvaje, lanzando así una mancha imborrable sobre un alumado que siempre fue alegre y desenfadado, tumultuoso en ocasiones, pero siempre ejemplo de cortesía y jamás incívil y agresivo. Así habrán de reconocerlo aquellos que quieran poner la mano sobre el corazón, lejos de todo apasionamiento y de todo sectarismo; porque hay muchas maneras de decir las cosas, y lo cortés no quita a lo valiente.

Con lo dicho brevemente para no cansar con noticias harto sabidas acerca de Vergara al distinguido público, sólo queda por añadir que los últimos años de la vida del escultor debieron ser de calma, paz y tranquilidad, de apacibles paseos por los alrededores de su casa, situada entonces en lo que luego sería hogar del fotógrafo García, junto a lo que hoy es Ateneo Mercantil; una casa de amplio zaguán que aún recordamos de nuestra infancia, donde se exponían las más recientes producciones del renombrado industrial, con una de cuyas hijas casó don Joaquín Sorolla.

Cuando Vergara era ya tan anciano que no salía de su casa, nos lo podemos imaginar envuelto en largo batín, enfundados sus pies en amables pantuflas y la cabeza, sin la absurda peluca que entonces se usaba, envuelta en ese medio turbante no menos acogedor que las demás prendas, y que le daría, por cierto, algún parecido con el Voltaire que se nos muestra en algunos dibujos de la época. Cierto que entre el ateo Voltaire y el devotísimo Vergara mediaba todo un mundo de distancia, como que eran los suyos dos pensamientos diametralmente opuestos, aunque hermanados en el talento. Posiblemente me ha faltado insistir en la portentosa delicadeza de la inventiva de Vergara, en la perfec-

ta euritmia de sus obras, en el equilibrado sentido de su obra, en el humilde y prócer sentido de su vida. Por esto llega a decir Orellana que Ignacio Vergara fue el Bernini valenciano. Tal vez faltaría decir que después de su muerte, Ignacio Vergara fue conducido al cercano templo de San Agustín y enterrado bajo una losa del sagrado recinto.

«Sic transit gloria mundi», podríamos añadir como epitafio final y con ello, disponernos a esperar, también desde el otro mundo, naturalmente, el próximo centenario —un siglo no es nada— del genial escultor. Aunque sería ocultarles la verdad si no dijese que soy muy pesimista acerca de ello. Porque es muy posible, y aun probable, que nadie se acuerde de él entonces, como nos revela el hecho de esta terrible pugna actual entre el espiritual humanismo y la tecnología materialista —como si el Arte no tuviese también su técnica—. Veamos, si no, que el latín se ha suprimido en la liturgia, el griego en los estudios de Bachillerato y la Historia del Arte ha estado a punto de ser suprimida también en dichos estudios. ¡Quién lo iba a decir! La Historia del Arte, esa opulenta nave de escuálidas y estilizadas líneas clásicas al par que protuberantes y tropicales formas barrocas ornamentadas con múltiples

gallardetes multicolores y gigantescas y ondulantes banderas que proclaman la victoria imperecedera de la fantasía, de la imaginación y de eso que llaman Cultura humana, tan despreciada y maltratada a veces. Pero ese hermoso barco navega en medio de un tenebroso mar de la indiferencia o de la ignorancia. Tal vez de aquí a un siglo las gentes sabrán recitar de memoria las tablas de logaritmos y calcularán como los propios ángeles la resistencia de los materiales. Mas quién sabe si entonces creerán que la Estética es una palabra sin sentido, que no hay más arte que el del juego de bolos y que los nombres de Velázquez y Miguel Angel se refieren exclusivamente a dos genios del balón.

Si esto fuese así, ¿quién irá a acordarse entonces del próximo centenario de la muerte de Vergara? Por si esto fuese así, que le conste a la posteridad que nuestra generación, al menos a través de mis pobres palabras, no le ha olvidado. Y que la Real Academia de San Carlos de Valencia no ha dejado de rememorarle en su centenario con todo el entusiasmo de su corazón.

ANTONIO IGUAL UBEDA

MEXICANO ILUSTRE EN LA FUNDACION DE LA ACADEMIA DE SAN CARLOS DE VALENCIA



Don Antonio Lorenzo López Portillo

En su destierro de Bolonia, el jesuita Juan Luis Maneiro escribió su obra «De vita Antonii Lopezii Portilli, Mexici primun deinde Valentiae Canonici», publicada en esa ciudad universitaria el año de 1791. De ella se valió el doctor don José Mariano Beristain de Souza, de las Universidades de Valencia y Valladolid, Deán de la Metropolitana de México, para escribir la biografía del doctor don Antonio Lorenzo López Portillo, que incluyó en su «Biblioteca Hispano Americana Septentrional», que apareció por vez primera en los años de 1816 a 1821, en varios tomos. De esa importante bibliografía, en la edición citada al final, y otros trabajos allí mismo mencionados, hemos tomado las noticias que siguen.

A fines del siglo xv vivía en la villa de Caparrosa (Navarra), don Francisco López Portillo, caballero de la Orden de Santiago; su nieto, el capitán don Alonso López Portillo, vino a América y participó en la conquista del Reino de la Nueva Vizcaya, siendo uno de los fundadores de la villa de Concordia (antes San Sebastián), en Sinaloa, casado con doña Antonia Trejo, y su hijo don Andrés fue Alférez Real y alcalde de dicha villa, siendo esposo de doña Francisca de Rojas. Hijo de ese matrimonio, don Juan López Portillo y Rojas, casó con doña Josefa Galindo de Guevara, quienes procrearon a don Juan Antonio López Portillo y Galindo, que contrajo nupcias con doña Rosa Berrotarán e Iranzo, que fueron los padres de nuestro biografiado, doctor don ANTONIO LORENZO LOPEZ PORTILLO Y BERROTARAN, que a veces se firmaba «y Galindo», por ser frecuente entonces continuar el apellido paterno.

Un pariente importante, que tuvo mucha influencia en el principio de su carrera eclesiástica había sido su tío, don fray Antonio Guadalupe López Portillo y Caicedo, que fue Ministro General de la Orden franciscana, Obispo de Comayagua (Honduras), y Asistente al Sacro Solio Pontificio. Desde pequeño, don Antonio Lorenzo se puso por modelo a su notable pariente.

Don Antonio Lorenzo López Portillo nació en Guadalajara, Jalisco (México), el día diez de agosto de 1730, hijo legítimo de don Juan Antonio López Portillo y Galindo y de doña Rosa Berrotarán, fue bautizado el día dieciséis del mismo mes y año por fray Pedro Padilla, siendo su madrina Ana Flora Jiménez. A los catorce años de edad ya había concluido en el Seminario Conciliar de Guadalajara sus estudios de latinidad y filosofía, pasando al Colegio de San Juan Bautista, de la misma ciudad, que regentaba la Compañía de Jesús, a estudiar teología, siendo su maestro el padre Pedro Reales, castellano. A los 17 años defendió en un acto escolástico la doctrina de Santo Tomás de Aquino, llamando la atención por su talento y erudición, muy superior a lo que podía esperarse de su corta edad. Obtuvo por oposición la Beca Real del Colegio de San Ildefonso de México, en donde se dedicó al estudio de la jurisprudencia civil y canónica. Su memoria era prodigiosa y grande su erudición, unidos a una vida estricta y buenas costumbres. En un acto de estatuto de su colegio defendió en la Universidad las