

MARBRE, BRONZE I OR

ALTARS DE LA SEU DE XÀTIVA



MUSEU DE L'ALMODÍ. XÀTIVA

DEL 16 D'OCTUBRE DE 2009 AL 31 DE GENER DE 2010

MARBRE, BRONZE I OR
ALTARS DE LA SEU DE XÀTIVA

II CENTENARI
DE LA CONSTRUCCIÓ DE L'ALTAR MAJOR

MARBRE, BRONZE I OR ALTARS DE LA SEU DE XÀTIVA

II CENTENARI
DE LA CONSTRUCCIÓ DE L'ALTAR MAJOR



Excm. Ajuntament de Xàtiva
Regidoria de Cultura
Museu de l'Almodí · Arxiu Municipal

Museu de l'Almodí. Xàtiva
Del 16 d'octubre de 2009 al 31 de gener de 2010

EDITA

*Ajuntament de Xàtiva. Regidoria de Cultura
Museu Municipal de l'Almodí*

CATÀLEG

COORDINADOR

Mariano González Baldoví

AJUDANT

Joaquim Ferrero Maroto. Llicenciat en H^a. de l'Art

AUTOR DELS ESTUDIS

Mariano González Baldoví

AUTOR DE LES FIXTES CATALOGRÀFIQUES

Mariano González Baldoví

AUTORS DE LES FITXES DE RESTAURACIÓ

Maria Valero Redondo

M^a de los Llanos Flores Madrona

Isabel Martínez Lázaro

FOTOGRAFIES

Museu de l'Almodí. Xàtiva

Arxiu Municipal de Xàtiva

Museu Palau Pavlovsk de Sant Petersburg

Polo Museale. Galeria Bargello. Florència

©MNAC. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona 2009.

Fotògrafs: Calveras, Mérida i Sagristà

Institut Amatller d'Art Hispànic - Arxiu Mas. Barcelona

Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción. Valladolid

Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals. València

Biblioteca Valenciana. València

Fundació la Llum de les Imatges. València

Mateo Gamón

Francisco Alcántara

Joan Pérez

Carlos Sarthou. Museu de l'Almodí

José Simarro. Museu de l'Almodí

Vicente López. Museu de l'Almodí

Loty. Arxiu Municipal de Xàtiva

Mariano González Baldoví

DISSENY I MAQUETACIÓ

Imagina Disseny Gràfic

FOTOMECÀNICA I MAQUETACIÓ

Matéu Impressors, S.L.

© de les imatges l'Excm. Ajuntament de Xàtiva

© dels textos, els autors

DIPÒSIT LEGAL

V-3640-2009

ISBN

978-84-88091-51-2

EXPOSICIÓ

COMISSARI

Mariano González Baldoví

Director del Museu de l'Almodí de Xàtiva

COL-LABORADORS

Joaquim Ferrero Maroto

Joan Vicent Martí Arquimbau

ADMINISTRACIÓ

Francisco Marchirant Català, administratiu del Museu de l'Almodí

Laura Osma Vidal, administrativa de l'Àrea de Cultura de

l'Ajuntament de Xàtiva

RESTAURACIÓ DE PECES

INSTITUT VALENCIÀ DE CONSERVACIÓ I RESTAURACIÓ DE BÉNS
CULTURALS

DIRECTORA GERENT

Carmen Pérez García

SUPERVISIÓ TÈCNICA

Carmen Pérez García

Julián Almirante Aznar

COORDINACIÓ DE BELLES ARTS

José Ignacio Catalán Martí

RESTAURACIÓ D'OBRA GRÀFICA I MATERIAL D'ARXIU

Cap de Secció: Gemma Contreras Zamorano

Maria Valero Redondo

Miriam Rodríguez Gómez

Maria Desamparados Marco Navarro

RESTAURACIÓ DE METALLS I ORFEBRERIA

Coordinador: Rafael Martínez Valle

Isabel Martínez Lázaro

Maria de los Llanos Flores Madrona

Inmaculada Traver Badenes

RESTAURACIÓ DE PINTURA

Pablo D'Antoni

RESTAURACIÓ DE FUSTA

Teresa Alapont Millet

ESTUDIS ANALÍTICS

Livio Ferraza

ALTRES RESTAURADORS

Piró Orfebres. València

José Vergara Peris. Biblioteca Valenciana.

Maria Rodríguez Gómez. València

Maria José Ballester Molina. Xàtiva

Joan Vicent Martí Arquimbau. Xàtiva

MUNTATGE

Imagina Disseny Gràfic

PROCEDÈNCIA DE LES PECES

Museu de l'Almodí de Xàtiva

Arxiu Municipal de Xàtiva

Biblioteca Valenciana

D. Haroldo Fernández Montenegro

Col·leccions particulars de València i de Xàtiva.

Agraïments

Una exposició, encara que menuda com la que presentem en el Museu Municipal de l'Almodí, comença amb una idea, una proposta que el tècnic ha d'elaborar i elevar als responsables de l'administració titular per tal de rebre l'aprovació i el recolzament necessaris. En el cas de la mostra *Marbre, bronze i or*, dedicada a commemorar el II Centenari de l'acabament de l'Altar Major de la Seu, vam trobar, des del primer moment, l'acceptació, el recolzament econòmic i moral en la regidora de cultura, D^a Maria José Pla, per a la qual volem que vaja el nostre primer reconeixement.

Però no es justificarien el risc i les despeses que comporten el moviment i l'exhibició d'obres d'art si la mostra no aprofitara per restaurar aquelles peces que ho necessiten, i si no es fes un estudi, un catàleg il·lustrat, que, amb el temps, és allò que quedarà. Les exposicions han de difondre el patrimoni i incrementar el coneixement sobre el passat o la matèria de que tracte. Qualsevol treball d'investigació ha de fer ús de molt diversa informació, comprovacions minucioses, consultes d'opinions a altres investigadors, dies i dies als arxius, visites a llocs, entrevistes, correspondència, petició de favors i tants altres matisos. Sense totes i cadascuna de les aportacions dels demés, no podríem dur endavant la tasca, o no de forma rigorosa i exigent, com cal.

No sabia per on començar i també tem deixar fora a algú.

Els arxius dels que més informació hem necessitat són el Municipal i l'Històric de la Col·legiata de Xàtiva, i tot i que disposàvem de gran part de dades per haver-les anat recollint des de fa vora 30 anys, sempre és precís confirmar, completar, o ampliar un front o aspecte que abans només teníem anotat o suggerit. I en els dos llocs hem estat atesos amb sol·licitud pels titulars respectius, D. Isaïes Blesa i D. Josep Ignasi Pérez. Però també hem tingut que acudir a l'ajut de l'Arxiu de la Generalitat Valenciana, en el que el nostre amic D. Javier Sánchez Portas ens va facilitar documents relatius a les col·leccions de dibuixos de Garcés, i a l'Arxiu Diocesà, gràcies a D. Ramón Fita, a la recerca de contractes de retaules. No cal dir que en aquest, com en altres aspectes, suggeriments i consultes ens ha ajudat, com sempre, el professor i ara canonge de València, D. Vicent Pons Alòs.

El segon grup d'institucions científiques a les que hem acudit són els museus, on sempre han atés les nostres peticions i consultes amb tanta promptitud i eficàcia que podem dir amb satisfacció que el nostre museu és considerat i respectat allà on ho necessitem. Volem donar les gràcies a les gestions de D^a Mercedes Orihuela, conservadora del *Museo del Prado*, i a D. Ángel Cuenca, bibliotecari de dit museu, que ens van facilitar articles i fotografies; igualment, agraïm l'eficaz col·laboració que rebérem de D. Saturnino Noval García, del *Museo Jovellanos* de Gijón, del que volíem una fotografia d'una obra de Paolo de Matteis. Més enllà de la relació professional, hem comptat amb l'ajut de sempre dels nostres col·legues del Museu de Belles Arts de València: D^a Francisca Castilla, D^a Maria Jesús Clares i D^a Adela Espinós per treballar sobre la col·lecció de dibuixos de retaules i documentació complementària de Francisco Garcés, la de D.



David Gimilio i D. Ramón Martínez Miñana, per a distintes consultes. Finalment, al Museu Nacional d'Art de Catalunya, en les persones de D^a Teresa Ocaña, directora, D. Francesc Quílez, conservador de dibuixos i D^a Susana López, Cap del Departament de Registre, a qui acudírem per raó del dibuix de la Mare de Déu de la Seu de la Col·lecció Casellas.

Ens han dispensat una atenció exquisida D. Svyatoslav Savvateev, *Curator of Spanish Painting* del *Department of Western European Art* del Museu de l'Ermitage de Sant Petersburg, i els senyors D. Anatoli Kuchumov i D. Aleksey Guzanov, director i *Curator Chief*, respectivament, del Museu Palau Pavlovsk, prop de dita ciutat, als que demanàrem una fotografia d'una construcció imperial que havíem retratat feia molts anys. Però no hauríem trobat mai com posar-nos en contacte amb aquestos especialistes russos, sense l'ajuda del bon amic i company de caminades per la Fira d'Antiquaris de Madrid, D. Santiago Alcolea, director de l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona, i la de la meua filla, Neus González Francés, que em va traduir els escrits a l'anglès.

A banda de museus, vam fer consultes a diverses institucions valencianes. A la Facultat de Belles Arts de la Politècnica i l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles, on buscàvem l'expedient acadèmic del tallista Francisco Garcés, que finalment trobàrem en l'Escola d'Art i Superior de Disseny de València, la secretaria de la qual D^a Rosa Esteban i el Director del Centre, D. Xavier Giner, ens van obrir les portes de l'arxiu de bat a bat per treballar. I de nou a l'Acadèmia de Belles Arts, on el senyor secretari D. Francisco Javier Delicado Martínez i les senyores bibliotecàries D^a Maria del Carmen Zuriaga Lucas i D^a Diana Zarzo Espinosa ens van permetre consultar uns valuosos exemplars de tractats d'arquitectura dels segles XVI, XVII i XVIII, i fotografiar les làmines que ens semblaren d'interès. Igual de profitosa per a la nostra investigació va ser la visita a la Biblioteca Valenciana, en la que trobàrem més del que anàvem a buscar, i on la col·laboració del tècnic D. Xavier Asins va ser molt eficaç.

Sense eixir de València, vam trobar la col·laboració de la Fundació de la Llum de les Imatges, on Blanca Basterra i Joaquim Vidal ens han facilitat les fotografies que necessitàvem. I igualment, la resposta sempre favorable de la Directora de l'Institut Valencià de Conservació de Béns Culturals, D^a Carmen Pérez, en la persona de la qual vull fer arribar el reconeixement del museu a ella i a tot el seu equip amb Ignacio Catalán al cap, per la restauració del gran dibuix sobre paper de la imatge de la Mare de Déu de la Seu, i de la magnífica maqueta de l'Altar Major, de tan complexa i costosa intervenció.

Altres institucions a les que he tingut que consultar, o a les que hem demanat fotografies són la *Dirección de Patrimonio de las Catedrales de Zaragoza*, on ens va atendre D. Ignacio Sebastián Ruíz, la *Fundación Rodríguez Acosta* de Granada, on el Sr. Moya ens va donar la informació que buscàvem, i a la *Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid*, gràcies a la intervenció de D^a Eloisa Watenberg i D. Jesús Urrea.

Un agraïment especial als prestadors d'obres per a la mostra: Fundació Bancaixa, i D. Haroldo Fernández Montenegro, així com a les altres persones que han preferit l'anonimat.

M'he de detenir en donar les gràcies més expressives a D^a Josefa Francés Asencio, cunyada del tallista Francisco Garcés Martínez, qui em va facilitar les fotos de l'artista i tota la informació de caràcter personal i familiar de l'artista que ens han permés traçar un mínim esbós biogràfic.

Per acabar, agrair la col·laboració de les institucions que ens han facilitat l'accés per fer les fotografies que calia per a l'exposició i el catàleg: Col·legiata Basílica de Santa Maria de Xàtiva, Basílica de la Mare de Déu dels Desemparats de València; Escoles Pies de València, Parròquia de Campanar (València), Parròquies de Gorga i Balones, i D. Vicent Llorens Guinart de Xàtiva.

Sumari

I. ESTUDIS. AUTOR. MARIANO GONZÁLEZ BALDOVÍ

INTRODUCCIÓ	17
1. QUATRE ALTARS MAJORS PER A LA SEU	23
2. EL RETAULE MEDIEVAL	27
3. EL RETAULE BARROC-CLASSICISTA DE 1652	
3.1. L'encàrrec dels jurats a l'escultor Antoni Tomàs	31
3.2. La reforma de la imatge titular	34
3.3. La tramoia barroca	34
4. EL RETAULE BARROC-ROCOCÓ DE 1750	
4.1. Una església nova, un nou altar	39
4.2. Els models barrocs del nou retaule	42
4.3. El baldaquí de 1750	44
4.4. La destrucció i reconstrucció del baldaquí	47
5. EL TABERNACLE DE JASPIS I BRONZE DAURAT	
5.1. La mecenes	55
5.2. Pedro Juan Guisart. La tutela de l' <i>Academia de San Fernando</i> i la intervenció de Ventura Rodríguez	56
5.3. El disseny de l'altar. Els models d'Itàlia	58
5.4. Les dificultats legals i econòmiques	63
5.5. L'acabament del tabernacle	64
5.6. La pervivència del model de tabernacle en pavellons de jardins	67
5.7. L'impacte del tabernacle en la historiografia	69
6. RETAULES PROCEDENTS DE LA SEU VELLA	
6.1. Retaule de Sant Pere	77
6.2. Retaule de Sant Julià i Santa Basilisa	80
6.3. Retaule de Santa Teresa	84
6.4. Retaule de les Ànimes o del Judici Final	86



6.5. Retaule de Nostra Senyora dels Dolors	88
6.6. Retaule de Santa Anna	92
7. CAPELLES DE LA SEU NOVA EN 1753	
7.1. Capella de Nostra Senyora dels Àngels	97
7.2. Capella de Sant Vicent	97
7.3. Capella de les Febres ¹⁰⁰	
7.4. Capella de la Puríssima	103
7.5. Capella del Sant Bult	104
8. CAPELLES DE LES NAUS DE L'ESGLÉSIA	
8.1. Capella de Sant Sebastià	109
8.2. Capella del Senyor de la Columna	110
8.3. Capella de Sant Joaquim	112
8.4. Capella dels Aliaga	112
8.5. Capella de Sant Feliu	113
9. LA IMATGE DE SANT FELIU I ELS SEUS ALTARS	117
10. LES CAPELLES DE LA SEU EN 1808	123
11. ELS CANVIS DEL SEGLE XIX	
11.1.- L'altar del Crist del Carme en la capella de la comunió	134
11.2.- L'altar del Beat Jacint Castañeda	135
12. FRANCISCO GARCÉS MARTÍNEZ. TALLISTA	
12.1. La col·lecció de dibuixos de retaules	139
12.2. La formació de l'artista	139
12.3. El <i>Llibre de la Veritat</i>	141
12.4. Els treballs realitzats en la Seu	142
12.5. Altres treballs realitzats en Xàtiva	146
APÈNDIX DOCUMENTAL	149
II. CATÀLEG. AUTOR. MARIANO GONZÁLEZ BALDOVÍ	
1. Imatge de la Mare de Déu de la Seu	178
2, 3, 4 i 5. Les quatre petxines de la Cúpula de la Seu	180
2. David i Abigail	188
3. Esther davant el rei Asuer	190
4. Míriam, germana de Moisès i d'Aaró	192
5. Judith amb el cap d' Holofernes	194
6. Altar major de la Seu durant els terratrèmols de 1748	196

7. Frontal d'un ostensori	200
8 i 9. Imatge de la Mare de deu de la Seu en el cambril	
Planxa i gravat	202
10 i 11. Imatge de la mare de Déu de la Seu entre àngels, en el seu cambril	
Planxa i gravat	204
12. Retrat del canonge D. Francisco Baldoví del Castillo	206
13. Model de l'altar major de la Seu	208
14. Retrat del cardenal D. Francisco Cebrián Valda	211
15 i 16. Altar major de la Seu	
Planxa i gravat	214
17 i 18. Cambril de l'altar major de la Seu	
Planxa i gravat	216
19. Model per a la imatge de l'Assumpta	218
20. Altar major de la Seu durant el còlera de 1865	222
21. Maqueta de l'altar major de la Seu	224
22. Altar major de la Seu	226
23. Imatge de la Mare de Déu de la Seu	228
24. Altar de la Mare de Déu de la Seu	230
25. Altar de la Mare de Déu dels Desemparats	232
26. Imatge de la Mare de Déu de la Seu	234
27. Retaule de la <i>Milagrosa</i>	238
28. Retaule de Sant Jacint Castañeda	240
29. Retaule de Sant Feliu	242
30. Retaule de Sant Josep	244
31. Retaule de Sant Antoni	246
32. Retaule del Jesuset	248
33. Retaule del Crist del Carme o de la Capella de la Comunió	250
34. Retaule de l'Assumpció	252
35. Retaule del Cor de Jesús	254
36. Altar major, absis i cúpula de la Seu	256

ÍNDIX ONOMÀSTIC 258

III. RESTAURACIONS.

Conservació i restauració d'un dibuix de la Mare de Déu de la Seu. <i>María Valero Redondo</i>	265
Conservació i restauració d'una maqueta de l'altar major de la col·legiata de Xàtiva. <i>M^a de los Llanos Flores Madrona i Isabel Martínez Lázaro</i>	268
Altar major de la Seu durant el Còlera de 1865. <i>Joan Vicent Martí Arquimbau</i>	274
Imatge de la Mare de Déu de l'Assumpció. <i>Joan Vicent Martí Arquimbau</i>	277



I. ESTUDIS

Mariano González Baldoví

Introducció

En 1808 es va inaugurar el tabernacle de l'altar major de la Seu de Xàtiva. Culminava així un dilatat procés encetat trenta tres anys abans, encaminat a dotar la nova església d'un retaule amb la magnificència que requeria tan magna construcció.

Enguany, doncs, fa dos-cents un any, dos segles, i amb dit motiu, l'Ajuntament de Xàtiva, a través del Museu de l'Almodí, ha volgut commemorar un fet capital per a la història de la ciutat, per a les seues gents i per a la Història de l'Art. Va començar com un desig d'una persona, que pensava que podria dur endavant tan vdesmesurada empresa. Ben aviat la realitat va desbordar totes les previsions, començant per la mort de la promotora, els enutjosos plets i el daltabaix de la seua herència, que ni de lluny va poder abastar el cost que ja es preveia.

La Junta de Fàbrica, receptora i administradora del donatiu, es va desentendre durant prou de temps, ocupada com estava en avançar les obres, fins que, potser pressionada per l'opinió pública o per la necessitat de passar el culte a la nova Seu, va haver de posar-se a la faena, recaptar almoines, i invertir les rendes destinades a la construcció del temple en l'acabament d'aquell retaule gegantí, escampat a peces per les distintes naus. El tabernacle és, com ho és la Seu, l'obra de tot un poble, l'expressió de la Fe d'una societat, el

resultat d'un esforç col·lectiu que admira per la seua magnitud i enlluerna per l'esplendor.

Aquest altar tan fastuós en un temple catedralici no és producte de la casualitat sinó el resultat final d'una meta cada cop més exigent, més elevada i quasi inaccessible. Pel camí, en la història de la ciutat i del seu temple, quedaren altres altars i retaules d'èpoques i estètiques perdudes, dels quals, uns pocs s'han conservat, d'una minoria ens han arribat testimonis escrits o gràfics, mentre que la majoria s'ha esfumat per sempre, sense que pugam saber quants n'eren, i quina la seua bellesa, i com desaparegueren en el remolí de la Història els llinatges que els feren possibles i el món, la cultura i el dret que els sustentaven.

El nostre treball ha procurat oferir el punt de vista que uneix les persones i els objectes, la fe amb el gust de l'època, les obres d'art amb els comitents i els artistes, el diàleg, de vegades aspre malgrat ser parents pròxims uns i altres, entre la societat civil, representada pels jurats, i l'estament eclesiàstic, format per canonges i degans.

Per dur-ho endavant hem treballat transversalment amb fonts de tres tipologies diferents, casant la informació, buscant una esclatxa per on fugir d'un carreró sense eixida, quan les informacions eren contradictòries o inexplicables.



MARBRE, BRONZE I OR ALTARS DE LA SEU DE XÀTIVA

La font primera ha estat la documentació escrita, quasi tota extreta dels Llibres de Determinacions Capitulars o Actes del Capítol de la Seu, on es recollien els acords presos per l'òrgan col·legiat. L'altra font bàsica ha estat la que faciliten els acords municipals, és a dir, els Llibres d'Actes Capitulars de l'Ajuntament, i hem emprat, així mateix, altres fonts escrites procedents d'altres sèries documentals d'un i altre arxiu.

La segona eina de treball ha estat la bibliografia antiga, allò que van descriure, dir i opinar persones que van viure els fets o conèixer realitats que no ens és possible comprovar. Tot treball d'investigació històrica ha de comptar amb l'autoritat de les fonts antigues: els cronistes, els historiadors, els lletraferits de temps passats. En el cas present, la bibliografia bàsica la formen tres historiadors molt pròxims cronològicament, però amb molt diferent trajectòria i metodologia.

És el primer Ventura Pascual i Beltrán. Mestre de professió, i investigador autodidacta, que va estudiar molta documentació i elaborar articles i llibres amb un rigor més que acceptable, dins l'escàs criticisme d'una època

en al que la Història no havia acabat de prendre vol com a ciència.

El segon és Gonzalo Viñes Masip. Arqueòleg, arxiver de la Seu, canonge. Bon coneixedor de la documentació de la Col·legiata i de la societat local, que va treballar molt i be en el seu llibre capital *La patrona de Játiva*, obra que, des del punt de vista de l'historiador actual, hauria millorat si els aspectes històrics i els religiosos hagueren anat cadascú per la seua banda. No obstant, la seua aportació és molt valuosa i imprescindible.

Per últim, Carlos Sarthou Carreres, advocat i jutge, que va ser de tot en el món cultural de la Ciutat a partir dels anys vint en que es va quedar a viure entre nosaltres. Cronista, arxiver, conservador del museu, escriptor prolífic, divulgador, conferenciant. Pel que fa a Xàtiva, la seua obra fonamental és *Datos para la Historia de Játiva*, editada per l'ajuntament i escrita entre 1935 i 1939. L'obra de Sarthou presenta per a l'investigador actual dos inconvenients a salvar: el primer és la inexistència d'una metodologia científica com l'entenem ara, la falta d'elaboració i distanciament crítica o objectiva. Una cataracta



Ventura Pascual i Beltrán (1873-1953)



Gonzalo Viñes Masip (1883-1936)



José Carchano Requena (1854-1937)

de dades, noms, dates, fets, que en moltes ocasions es repeteixen; unes transcripcions documentals amb errades, mutilacions i reelaboracions pròpies, i l'aplicació de criteris sorprenents per censurar o ometre documents, com ara que la “cuestión es enojosa” i altres semblants. El segon problema que planteja Sarthou a partir del final de la Guerra Civil és una radicalització en el llenguatge i el missatge, perquè, per haver *col·laborat* amb les autoritats del Comitè, sense el vist i plau del qual no hauria pogut dur endavant la tasca de salvament del patrimoni, necessitava ser acceptat per la part guanyadora. Tal circumstància és font d'omissions i de distorsions de la realitat.

L'altre autor conegedor del medi local que hem utilitzat ha estat José Carchano, de formació desigual, però amb notícies i descripcions molt concretes. A banda dels esmentats autors per als aspectes propers,



Carlos Sarthou Carreres (1876-1971)

hem emprat altres fonts antigues, com els tractats d'arquitectura de Bibiena i d'Andrea del Pozzo, escrits a finals del XVII o primers del segle XVIII, i puntualment l'autoritat d'Orellana. Hi ha altres dos textos d'interès: un manuscrit anònim, que coneixem des de fa anys, publicat en 2007 pels professors Bérchez i Gómez-Ferrer,¹ i atribuït per ells al degà Ortiz, que dona informació molt detallada del tabernacle, i sobre tot una descripció i valoració professionals, les més antigues existents. Finalment, l'extens escrit que li va dedicar Madoz en el seu *Diccionario Geográfico*, redactat per un col·laborador anònim natural de Xàtiva que l'havia publicat uns anys abans.

La darrera tipologia que ens ha servit de font impagable d'informació és la imatge, les fotografies antigues –i encara les actuals– en les que tot està a la vista, i l'investigador només ha de mirar amb atenció, una i altra

¹ BÉRCHÉZ, Joaquín i GÓMEZ-FERRER, Mercedes. *La Seo de Xàtiva. Historia, Imágenes y Realidades*. València 2007

vegada, detalls que abans se'ns havien passat per alt i que poden, en alguns casos així ha estat, ser definitius per confirmar o desestimar una hipòtesi, interpretar, afinar la cronologia, comparar amb els documents escrits i amb el que diuen els llibres.

La documentació gràfica és l'única que no dona peu a equívoc, a engany, a ambigüïtat, i si alguna cosa discrepa amb els escrits, són aquestos els que són incorrectes, o incomplets, o no sabem interpretar. El Museu de l'Almodí va encetar fa uns anys un arxiu fo-

togràfic de diverses matèries relacionades amb el patrimoni, costums, paisatges urbans, etc., que quan més temps passe més valor documental tindrà per a futurs historiadors.

Per últim, hem de dir amb satisfacció que Internet ens ha tret en prou ocasions de dubtes, ens ha facilitat biografies, o títols d'articles o anys d'edició, que d'altra manera hauríem tardat setmanes en trobar, i no sempre. On podríem, sinó és en la net, trobar d' immediat una biografia de Maria Feodorovna? per posar un exemple real al lector.



QUATRE ALTARS MAJORS PER A LA SEU

La mesquita major de Xàtiva no es va enderrocar arran de la repoblació, com era costum, sinó que va ser consagrada com església major i dedicada a l'Assumpció en 1248. Al llarg dels segles, la parròquia major de Santa Maria, esdevinguda Col·legiata a partir de 1413, va tenir quatre altars major successius, que anaren canviant per acomodar-se al temps, a la moda, a les exigències litúrgiques i a les pretensions de la ciutat de recuperar la seu episcopal. Si be dels primers anys no tenim cap informació, és del tot probable que l'advocació o representació elemental que degué haver en la capella major fos substituïda al segle XIV per un retaule pictòric que va complir la seua funció durant un grapat de segles.

El segon retaule es va instal·lar en la Seu Vella a mitjans del segle XVII, i va durar cent anys perquè, en 1753, només va estar acabada la zona de l'Obra Nova de la Seu i apta per al culte, se'n va fer un altre nou, adequat a la magnificència del temple catedralici.

Finalment, entre 1777 i 1808 es va construir el definitiu, perquè l'anterior els va semblar poc monumental per a tan magna obra arquitectònica.

En el present capítol tractem dels retaules majors coneguts, a partir de la informació que disposem, i en especial de l'actual tabernacle, obra de Pedro Juan Guisart amb correccions de Ventura Rodríguez i escultures d'Esteve Bonet, Josep Gil Escrig i altres, de la inauguració del qual es van complir l'any passat els dos segles.



RETABLEO DE LA CAPILLA
LLAVADA DEL PAPA LEVAN
TADA POR CALIXTO III EN
EL SOLAR DE LA NAVE
CONTIGUA. DISPERSOS SUS
ELEMENTOS POR LUENGOS
AÑOS. REUNIERONSE EN 1924
PARA PERPETUA MEMORIA

*Retaule de Santa Anna de la capella de Calixt III.
Fotografia de Sarthou, cap a 1925*

EL RETAULE MEDIEVAL

En un article publicat fa més de vint anys vam intentar apropar-nos a la realitat arquitectònica de la col·legiata que va anar conformant-se al llarg de l'edat mitja dins la rígida *caixa* que constituïa l'edifici preexistent, alçat al segle XI, si més no, sota uns criteris que servien a una religió determinada, sense les exigències litúrgiques de l'església catòlica. En el temps transcorregut cap altre investigador ha tractat d'aquesta faceta, ni tampoc nosaltres hem trobat novetats significatives.

No degué resultar fàcil als mestres d'obres i als pedrapiquers dels segles XIV i XV cosir dues fàbriques tan dispars i fer eficaç l'ús de l'espai i la circulació interior de fidels, de comitives de canonges i de nombroses visites de reis, prínceps, arquebisbes i altres dignitats, així com el discórrer de les processons claustrals. Les actes del capítol eclesiàstic, recollides en els Llibres de Determinacions Capitulars de la Seu, citen de quan en quan les *arcades velles*, que hem interpretat sempre com les naus laterals, formades encara pel ritme dels arcs islàmics i per la nau que definien, i les *arcades noves*, és a dir, la nau central, la gòtica, molt més elevada, apta per a les exigències del culte catòlic: altars, orgue, cor, vitralls. Sabem que hi havia una reixa que tancava el cor, i una altra el presbiteri, el qual estava elevat respecte del nivell de la nau, i per últim, sabem que l'altar era exempt, perquè es podia rodar per darrere a través d'un pas que feia el paper de girola.

Creiem com a més versemblant que l'altar major del temple va quedar fet al llarg del segle XIV, que és quan la ciutat i la seua oligarquia van estar preparades per créixer i dotar-se de tota mena d'instal·lacions i serveis: convents, ponts, parròquies, cúria, etc. Havia de ser un retaule de fusta, amb polsera de poca volada, com era moda en l'època, o fins i tot, sense tal protecció, format per escenes relacionades amb la Mare de Déu, que era la titular de l'església. És ben fosca i llunyana la devoció a la imatge de la Mare de Déu de la Seu, vinculada, segons algun autor com Viñes, amb una imatge que rebia culte a l'Hospital, la qual durant la Gran Pesta Negra de 1348 hauria passat a una capella de la Seu, i després a rebre veneració en l'altar major. Són fets tan llunyans en el temps que no tenen suport documental, per la qual cosa només podem dir que és una tradició.

El que ens interessa ací és que van haver d'acomodar una talla de grans dimensions, com ho era la primitiva imatge de la patrona de la ciutat, en un retaule pictòric, sense estructura i forma per allotjar l'escultura. Potser afegiren una peanya al lloc més convenient, i posaren la imatge damunt, tapant les pintures. Mai sabrem quina va ser la solució. L'única referència antiga que coneguem al retaule medieval és la de Viciàna, però no descriu l'aspecte, perquè no era el seu propòsit, sinó només diu que "*La capilla principal es so invocación de la Assumpción de Nuestra Señora la madre de Dios, de la qual en su día celebran muy solemne fiesta.*"²

² VICIANA. *Crònica*. Tercera part. Les descripcions antigues d'objectes, fins i tot en aquell cas que tenien una finalitat d'inventari, solien ser molt imprecises. Per exemple un inventari de 1379 dels retaules i pintures que hi havia al Convent de la Trinitat de Xàtiva nomena un "retaule desfigurat de Sent Cristòfol", altre de "Santa Maria" o un "Drap de la storia de Sant Amador que és clavat en la paret". Arxiu del Regne de València. Protocols 2354. Notari Guerau. I també és vaga la coneguda al·lusió al retaule de la capella del Castell, de "la Mare de Déu e altres històries"





Detall de l'Altar major de 1652 en el que figura l'escut de la ciutat

EL RETAULE BARROC-CLASSICISTA DE 1652

3.1. L'ENCÀRREC DELS JURATS A L'ESCUPTOR ANTONI TOMÀS

A mitjans del segle XVII, la societat local es sentia molt lluny de l'univers gòtic. Feia cinquanta anys que havia decidit construir una església nova, amb un llenguatge arquitectònic rabiosament modern, tot i que en el concepte espacial seguís models anteriors. Sens dubte, tenien ganes de posar-se al dia pel que fa al retaule major i a la imatge titular. Un i altra van anar alhora: volien prescindir del retaule medieval, i se'n encomanà un nou, mentre que la imatge, que no podien substituir perquè necessitaven seguir identificant-la amb el mateix objecte visual degut al seu valor simbòlic, la van acomodar, dins el possible, a l'estètica del moment.

Tant Gonzalo Viñes en la seua interessant i valuosa obra *La patrona de Jàtiva*, com Sarthou en *Datos*, així com en totes les obres i opuscles posteriors, confonen el retaule barroc que ara és del Natzarè, fet entre 1750 i 1753, amb el retaule tallat un segle abans per Antoni Tomàs, que res té a veure ni formalment ni estilísticament.³

Perduts els Llibres dels Consells municipals del segle XVII, les notícies sobre la

construcció del retaule venen recollides en els Llibres de Determinacions Capitulars de la Seu, per la felix casualitat que, quan havien començat a fer-lo, en 1652, es va produir una deixa testamentària de cent cinquanta lliures d'un capellà, Josep Miralles, que el seu procurador, Gaspar Micó, va dipositar en la Seu:

“Ab decret fet per lo señor official en vint-i-set del propassat mes de agost fonch decretat que los principals de dit Micó en dit nom depositasen en poder del capítol y canonges de la església col·legial de la present Ciutat cent cinquanta lliures y que aquelles haguesen de servir y serviren per a la construcció del retaule de l'altar major de la dita col·legial, que de present se fea y es fa, conforme y per los motius en dit decret espresats.”⁴

I els canonges van lliurar els diners deixats per Miralles al racional o tresorer municipal, perquè eren els Jurats els que tenien potestat per a fer el nou l'altar major que era de patronat i propietat de la Ciutat, segons el dret i el costum de l'època i de tot l'Antic Règim:

“Per çò, requerien y requerexen que lo señor official mane provehir que lo dit capítol y canonges de la dita col·legial església donen y entreguen a la dita ciutat eo a la persona que los

³ Veieu el que diem sobre açò al nostre llibre *Museos de Xàtiva*. València, 1992, p 54.

⁴ *Provisió feta per l'official eclesiàstich de la ciutat de Xàtiva per a que lliuren ad aquella les 150 lliures depositades en lo capítol de la Seu de dita Ciutat per a fer lo retaule de Nostra Senyora, per mossén Joseph Miralles*. 10 d'octubre de 1652. Arxiu Històric de la Col·legiata de Xàtiva (AHCX). Gonzalo Viñes va publicar una referència a dit llegat testamentari en el llibre *La Patrona de Jàtiva*. València, 1923, p 98. I Sarthou en les *Notas al Apèndice III*, p 33-37 de l'obra *Datos para la Historia de Jàtiva*, però només van publicar el títol del document, no el text. Nosaltres el vam trobar fa anys, i el transcrivim sencer a l'apèndix documental. Còpia en el Museu de l'Almodí, Sig. 17/09.

MARBRE, BRONZE I OR ALTARS DE LA SEU DE XÀTIVA

*dits Jurats de aquella designaran, les dites cent-cinquanta lliures per a que aquells les distribuïsquen per a la construcció de dit retaule.*⁵

El tallista triat per a fer el nou altar major va ser Antoni Tomàs Llinares, escultor, natural de Xàtiva, fill de Francesc, fuster, i de Catalina, germana del pintor Gaspar Llinares. Pare i fill vivien en la Corretgeria Ampla o en un carrer molt pròxim, dins la demarcació de la parròquia de Santa Maria, molt a prop de la viuda de Simó Ribera, pare del Espanyolito. Tenia un germà o fill, dit Francesc, al que la documentació li diu unes vegades fuster, i altres “*imaginaire*”, que vivia per la zona del carrer Hostals.

Antoni havia nascut cap a 1615, i casà en Xàtiva en 1636 amb Rafaela Gilabert Ràdio, amb la que tingué tres fills i tres filles. En gener de 1694 va morir Magdalena Fuentes, muller d'Antoni Tomàs, escultor i, el 12 de juliol del mateix any, el propi Antoni Tomàs. En dit cas, Magdalena seria la segona esposa; però a hores d'ara no podem confirmar si els registres fan referència a l'escultor del retaule i la seua esposa, o al fill homònim i esposa, que hauria seguit la professió paterna.

En 1643 havia tallat l'escultura del Sant Feliu de Lió per encàrrec dels jurats,⁶ i degueren quedar satisfets del resultat, malgrat ser mediocre, perquè tornaren a acudir a ell en 1652 per a dur endavant l'execució del retaule major de la Seu. Ens hem preguntat per quina raó per als encàrrecs de peces representatives d'orfebreria, com l'acabament de la Custòdia del Corpus o la fabricació del *Lignum Crucis* o de la Custòdia de la Minerva, els comitents acudiren a argenters de renom de la capital, mentre que per a l'altar major de la Seu, els Jurats es conformaren amb un artista sense una fama i projecció reconegudes, flux com escultor i correcte com a tallista, però sense la



*Sant Feliu de Lió, tallada en 1646 per Antoni Tomàs.
Església de Sant Feliu de Xàtiva*

preparació teòrica cosmopolita per a fer una obra singular. I la raó cal buscar-la, potser, en que sabien que era provisional, mentre arribava el moment de passar el culte a la nova col·legiata en construcció, les dimensions de la qual requerien un plantejament més ambiciós. Així que van retirar el vell i passat de moda retaule gòtic i van fer-ne un altre per a eixir del pas.

Va ser durant l'execució d'aquest quan Josep Miralles va deixar “*de charitat per a el retaule de Nostra Senyora de la Seu*» certa quanti-

⁵ Mateix document.

⁶ En el llibre *Museos de Xàtiva*, p 86, vam escriure, per error, “Antoni Màs”, quan el cognom correcte és Tomàs. Dit error l'ha recollit involuntàriament la bibliografia posterior.

tat per ajudar a sufragar-lo.⁷ Com era norma i exigència en l'època, els jurats i l'artista varen signar un contracte, en el que havia de constar el preu, el termini, el treball a realitzar i els materials a emprar, i li haurien demanat un dibuix, per aprovar-lo abans de la firma. A dit contracte fa referència el segon document, que tracta del lliurament al representant municipal dels diners rebuts pels canonges:

*“Que dites cent cinquanta lliures sien lliurades a la Ciutat per a dit efecte de construir dit altar, y conforme lo concert fet de aquell entre la present ciutat y mestre Anthon Thomàs, escultor y los plaços y pagos de dit retaule.”*⁸

El 5 de maig de l'any següent el retaule estava acabat, i el racional (tresorer) municipal, Gaspar Bella, junt a l'advocat de la ciutat (secretari de l'ajuntament), es van personar en la Seu per comunicar als canonges que els agradaria que es col·locara l'altar *“com tindria gust de que se assentàs lo altar major tot daurat, lo sacrari i pastera [fornícula]”*, i acordaren que s'alçara on havia estat l'anterior *“es fixàs lo altar en lo puesto del vell.”*⁹

Antigament era molt freqüent aprofitar els objectes com reixes o portes, canviant-los de lloc, però en el cas del retaule vell desmuntat, com era de la Ciutat, ningú va proposar col·locar-lo en altra capella, i va

quedar guardat en alguna dependència sense que l'Ajuntament se l'emportara a la Casa de la Ciutat, o determinara a conveniència, com en situacions semblants feien els particulars. Això va fer pensar als canonges que en podien disposar, i al cap dels mesos el van vendre al convent de dominicans de l'Olleria, propiciant una contundent reclamació dels jurats, que els canonges van resoldre, sorprenentment, passant l'escrit als frares, en comte de reclamar-lo ells i tornar-lo a la Ciutat.¹⁰ A partir d'aquell moment, es perd en la documentació el rastre del retaule i només Viñes en 1923 es va preguntar si seria el que havien traslladat feia poc al Museu Diocesà.¹¹

L'únic que sabem del retaule tallat per Antoni Tomàs és que tenia un rebanc amb un plint a cada costat més avançat que els altres dos, que sustentaven tres columnes de fust acanalat en helicoide i un imoscap ornamentat amb decoració vegetal voltant una cartel·la amb l'escut de la ciutat, com es veu al quadre *Altar major de la col·legiata durant els terratrèmols de 1748* del Museu de l'Almodí. Dites columnes emmarcaven la fornícula de mig punt, amb flors tallades als carcanyols, i sobre ell un entaulament i un frontó, potser en un àtic, que pogué ser triangular, sencer o partit, i a cada costat hídries o flameres. Com

⁷ Hem trobat en reiterades ocasions llegats en diners que figuren en clàusules testamentàries per col·laborar en la construcció d'edificis o fabricació d'objectes: un Sanç, amb certa quantitat per a la capella de l'Hospital “que al present se fa”; una aportació dels canonges de la Seu i d'uns quants confreres de la Minerva per a la Custòdia del Corpus, citada per A. Ventura; o la que citen Ximo Company i Lorenzo Hernández Guardiola en el llibre *Restauració del retaule Major de l'església de Sant Feliu de Xàtiva*. València, 2006, p. 84, d'una deixa feta per Gilabert Bellví per al retaule de Sant Feliu, a l'igual que aquesta de Miralles per al retaule major.

Dites aportacions han dut a la conclusió a aquests autors que la Custòdia o el retaule de Sant Feliu podien haver estat sufragats per particulars, o que es van pagar per una mena de “subscripció popular.” Des del nostre punt de vista i experiència de trenta anys en arxius, si llegim amb atenció els textos, els noms i càrrecs de les persones que intervenen, i en especial les quantitats aportades –per exemple per a la custòdia, una quantitat percentual ínfima del cost total– no ens cap dubte que aquestes aportacions econòmiques eren voluntàries, fruit d'una actitud devota segons la mentalitat de l'època, i de cap manera tenien per finalitat complementar un pressupost municipal insuficient. És a dir, la Capella de l'Hospital s'hauria fet igual a expenses de la Confraria de la Mare de Déu, i el retaule de Sant Feliu, el major de la Seu, o la Custòdia del Corpus s'haurien fet exactament igual amb l'única intervenció dels Jurats, promotors, i amb la sola aportació dels cabals públics. Altra cosa és que una almoïna o aportació s'agraïra o estalviés despeses ja previstes.

⁸ Veieu l'apèndix documental.

⁸ AHCX. *Determinacions capitulars de 1651 usque 1673*, ff 21-22.

¹⁰ Id, f 66.

¹¹ VIÑES MASIP, Gonzalo. *La patrona de Játiva*. Xàtiva, 1923, p 92

ja vam dir en una obra anterior,¹² havia de ser semblant a l'altar de Sant Pere de la Seu, que és coetani i probablement tallat també per Antoni Tomàs, però de majors dimensions per tal de poder allotjar la gran imatge de la patrona i per l'èmfasi que requeria.

3.2. LA REFORMA DE LA IMATGE TITULAR

Tractarem breument la reforma de la imatge titular perquè està íntimament relacionada amb la construcció del retaule i una i altra es van fer consecutivament. Un altar nou, a la moda, requeria una imatge a joc, actualitzada al gust del moment. Pel que fa al realisme: els cabells caient per l'esquena sobre la túnica, el cap sense cobrir, i el mantell,



*Mare de Déu de la Seu entre les santes Basilisa i Anastàsia.
Museu de l'Almodí*

ampul·lós i d'abundants plects. I pel que fa al gust pel luxe: teixit daurat, estofat i pintat amb tiges caragolades i flors de colors en rosat, blanc, blau i verd.¹³ No arribaren a més perquè la imatge havia de conservar els trets fisonòmics que la identificaven com la patrona que veneraven.

La modificació de la imatge va ser confiada al mateix tallista que va fer l'altar, Antoni Tomàs, i sobre ell va recaure la responsabilitat de deixar una imatge que havia de representar-se en infinitat d'ocasions. El fet que per als acabats, com la carnació el cromatisme i l'or, contractaren un pintor i un daurador de València indica que l'escultor no dominava dites tècniques, però resulta estrany que buscaren un pintor, si tenim en compte que en aquell moment vivien en Xàtiva uns quants com: Joan Ocaña, Jeroni Salcedo, Josep Pirque, Josep Rico i, sobre tot, Francisco López o Llopis, que trobem actiu entre 1641 i 1664 en Xàtiva i en Manuel. L'oncle matern d'Antoni Tomàs, el també pintor Gaspar Llinares, havia mort durant l'epidèmia de pesta de 1648.

3.3. LA TRAMOIA BARROCA

Els artefactes propis del teatre sagrat o profà eren coneguts i emprats des de feia temps en processons, en la representació de misteris en la Seu i en obres teatrals. La Ciutat tenia una Casa de les Farses, és a dir, un teatre, almenys des de finals del segle XVI. L'ús de la tramoia, entesa com un artifici que incrementava el misteri, la capacitat de sorpresa, l'aparició esperada, va arribar en el barroc a l'expressió més extremada.

Dins aquesta mentalitat i gust per lo meravellós cal emmarcar la instal·lació de dos elements senzills però de gran repercussió, que, a més, no havien pogut posar abans perquè l'estructura del retaule gòtic no ho

¹² *Museus de Xàtiva*, pp 58-59.

¹³ El gust pel luxe i els ornaments carregats en l'època es reflexa també en les imatges d'alabastre de la Mare de Déu de l'Encarnació, segle XVI, procedent de l'ermita del Puig i actualment en Sant Pere, en la perduda de Santa Anna, segle XIV, de l'ermita homònima, i en la de Sant Feliu de Girona, igualment del XIV, i modernitzada en la seua indumentària pel mateix Antoni Tomàs quan va fer la de Sant Feliu de Lió.

MARBRE, BRONZE I OR EL RETAULE BARROC-CLASSICISTA DE 1652

permetia: una cortines i una vidriera. En efecte, de seguida es va suscitar la conveniència de resguardar la imatge, aïllar-la del món exterior ocultant-la amb unes cortines, que a partir d'aleshores, es van convertir en un assumpte recurrent. En novembre de 1665 els canonges reberen una herència de 400 sous per fer unes cortines per a l'altar major. I en maig de l'any següent van acordar cremar tota la roba antiga que ja no aprofitava i, del que es tragués dels fils d'or dels teixits, "es trate de fer unes cortines de bricadello o de domàs," i afegeix que "puguen servir per a tots els dies," el que vol dir que en tenien altres millors. No obstant, en gener de 1685, acordaren modificar unes cortines de domàs verd que havia donat D. Joan Sanç, ajustant-les a les dimensions de l'altar,¹⁴ i de nou en 1688 retiraren la cortina de "tafatà carmessí" per a posar-ne altra:

"Que donà de charitat Don Francisco Roca, se li lleve la randa y galó y es guarde en lo



Mare de Déu de la Seu. Retaula ceràmica procedent del carrer Pouets, i actualment en el "Huerto Virgen de las Nieves". Xàtiva

capítol per a lo que la Yglesia havera menester, y que de ninguna manera es vena."¹⁵

Hi havia, doncs diverses cortines de seda, de domàs, de tafetà, verdes, roges, amb randa i galons d'or, emprades per a diari, festes o solemnitats, i mai faltava un noble que en vida o per herència deixara per al nínxol de la Mare de Déu unes riques teles, que aleshores eren un bé car i distintiu de la classe social i fortuna de les persones.

La visió directa de les imatges exercia un efecte lenitiu en els fidels, tant més quan que normalment estaven ocultes, velades, per la qual cosa sentien més desig de contemplar-les i era el ministre de Déu qui decidia quan manifestar-les. És veu ben clarament en la relació de les rogatives que es feren amb motiu dels terratrèmols que patí la ciutat entre finals de març i primers d'abril de 1748. Durant eixe temps, la imatge de la Patrona i la de Sant



Mare de Déu de la Seu entre Sant Josep i Sant Antoni abat. Retaula ceràmica en la façana d'una casa del carrer Sant Domènec

¹⁴ AHCX. *Determinacions Capitulars de 1652 usque 1672*. FF 273, 283 V i *Determinacions Capitulars de 1672 usque 1692*, f 285.

¹⁵ Id. f 356 V

MARBRE, BRONZE I OR ALTARS DE LA SEU DE XÀTIVA

Josep estaven col·locades sobre la taula de l'altar i tots els dies es celebraven processons de penitents i sermons. El dia 8 d'abril, a les nou de la nit, estant la Seu plena, va haver un altre moviment sísmic:

*“Esta noche, a las 9 de ella, se sintió un terremoto espantoso poco después de aver cubierto con un velo a la Virgen Santísima Nuestra Madre y al Glorioso San Joseph, por lo que la gente comenzó, llevada de su devoción, a clamar que se descubriesen las sagradas imágenes, y para consolar al pueblo se hizo así.”*¹⁶

Més maldecaps els va donar tancar la *pastera*, -com diu el text coetani-, la fornícula, amb un vidre, un material molt costós en l'època. La primera notícia és de 1674, quan D. Agustí Sanç de la Llosa va donar a la Seu certs béns, amb els quals pagar una vidriera per a la Mare de Déu, béns que no van ser prou, ni tan sols sumant altra quantitat assignada pel Degà Fenollet, governador de l'arquebisbat, vist que tres anys després el Capítol va acordar vendre dos anells d'or i unes arracades d'or *“de cinch penchollets,”* per complementar el cost de dita vidriera. No sabem si es va fer, o és que es va trencar perquè, malgrat l'interès i les quantitats aplegades, en 1690 encara estava per fer, o es va haver de fer-ne altra, i en aquella ocasió diu el que costava, 80 lliures, -aproximadament el sou d'un peó en un any- i que es tragueren de les rendes d'un censal de D. Agustí Sanç.¹⁷

Tan senzilles eines van ser prou per construir un ritu, una cerimònia de cobrir i descobrir la imatge, amb un protocol que estipulava els moments i circumstàncies en les que es podia o calia fer. Per exemple, en 1731, per celebrar la continuació de les obres de construcció de la Seu interrompudes des de la Guerra de Successió, acordaren que es feren lluminàries, es tocaren les campanes



Mare de Déu de la Seu. Retaule ceràmic propietat de D. Vicent Llorens

i *“es llevara la vidriera de la Mare de Déu.”* Més explícit és altre acord de 1752, amb motiu d'una missió que predicava un carmelità, determinaren que es fera una excepció, obrint les cortines:

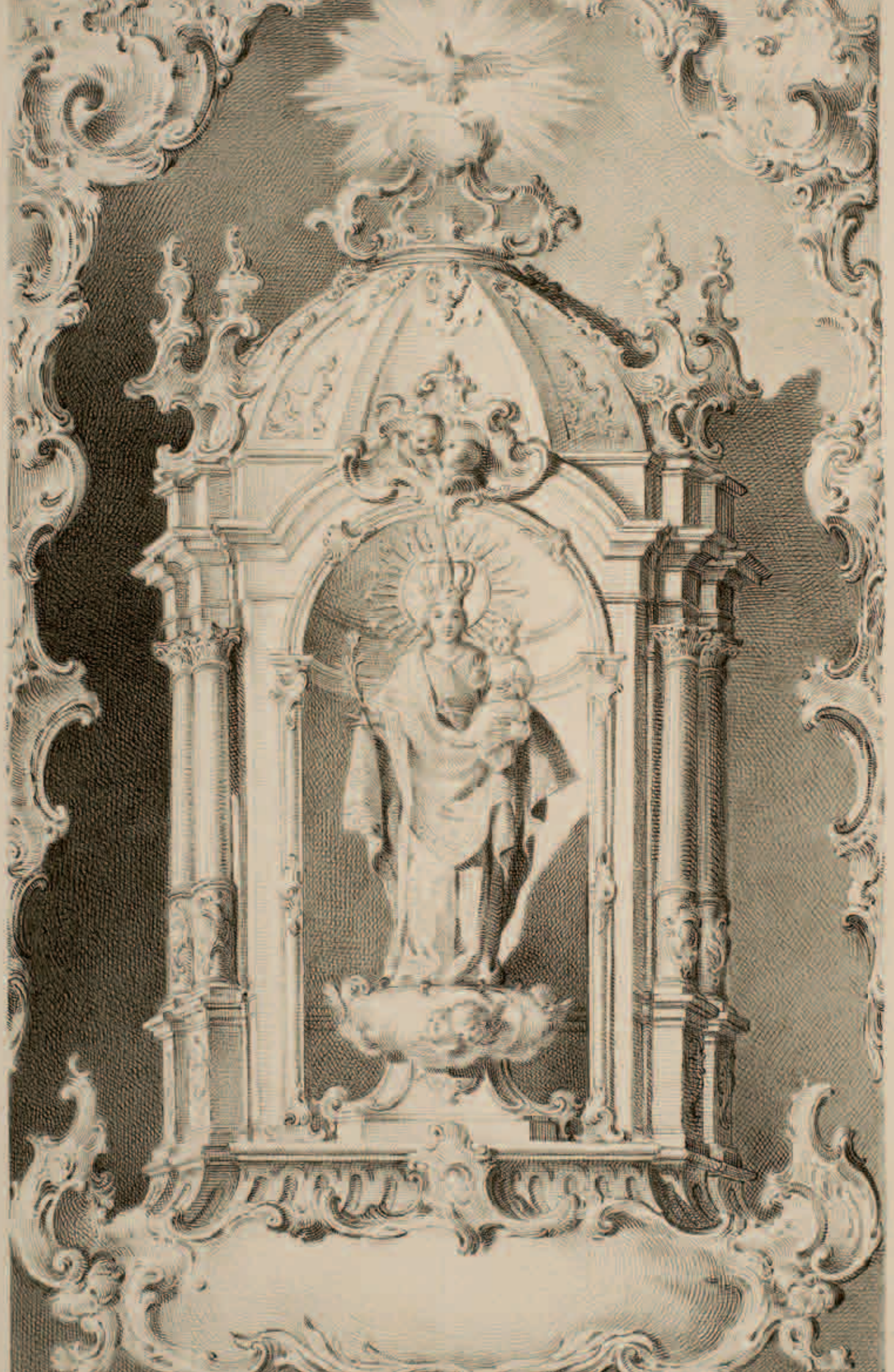
*“Atendiendo al fruto que puede hazer a las almas, se consienta que al tiempo del acto de contricción, el que se corra la cortina a la Virgen, quedando el simulacro con el cristal delante, y que no se vuelva a tocar la cortina porque no es razón se agan tramoyas en el altar mayor.”*¹⁸

Arran de la construcció del nou altar, el sumptuós complement de les cortines, que realçava la majestat i divinitat de la *Vera efigie*, es va convertir en un element, un atribut més de la imatge, i com a tal es representava en la pràctica totalitat dels gravats i en multitud de retaules ceràmics devocionals en carrers, cases urbanes i cases rurals de la ciutat.

¹⁶ AHCX. *Libro de Determinaciones del Ilustre Cabildo de la Ciudad de San Phelipe que empieza en dia 4 de mayo 1745 y feneze dia 30 de abril 1748.* 8 d'abril, f 182 V-183.

¹⁷ AHCX. *Determinacions Capitulars de 1672 usque 1692*, ff 31, 106 i 396 V, respectivament.

¹⁸ AHCX. *Determinacions Capitulars de 1708 a 1735.* f 279 V i *Determinaciones Capitulars que empieza en 4 de mayo de 1748 hasta 1753*, f 198 V



Cambril de l'altar major de la Seu. Dibuix atribuït a Camarón, cap a 1760. Col·lecció Casellas.

©MNAC. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona 2009

EL RETAULE BARROC-ROCOCÓ DE 1750

4.1- UNA ESGLÉSIA NOVA, UN NOU ALTAR

Després que els deutors i creditors de l'Ajuntament, de la Seu, dels convents, d'institucions i de particulars arribaren a una concòrdia en 1728 per condonar deutes i interessos endarrerits a causa de la Guerra de Successió i ruïna posterior de la ciutat, en 1731, com dèiem més amunt, es van començar de nou les obres de la construcció de la col·legiata, aturades des de 1705. La Junta d'Elets¹⁹ va impulsar la prossecució, que, no obstant, anava molt a poc a poc. Un succés fortuït va precipitar els esdeveniments, i van ser els terratrèmols del 23 de març de 1748 que desplaçaren el matxó nord-oest de la cúpula perquè les empentes no estaven neutralitzades pels arcs de la nau, encara no construïts. L'amenaça de que l'església pogués caure a terra va fer que s'afanyaren en continuar. D'altra banda, l'avanç de la construcció havia obligat a enderrocar parcialment el temple antic islàmic-gòtic, la fàbrica del qual anava deteriorant-se, en especial les cobertes i les baixants de canals d'aigües pluvials. Per dites raons i perquè a mitjans del segle XVIII la part construïda de l'església nova era ja major que el que quedava de la vella que usaven, fixaren un horitzó,

un termini per a passar-se'n d'una a l'altra, la qual cosa havia de ser per al dia de la patrona de 1753.

Els historiadors no es posen d'acord respecte de en quin estat es trobaven les obres en el moment de passar el culte des de la Seu vella a la nova, fins el punt d'afirmar que la cúpula estava per fer, la qual cosa no considerem possible per diverses raons. La primera és que en 1744 havien pagat una intervenció tan cara com la de pintar les petxines en els carcanyols, pintures que no podien estar a l'aire lliure. La segona és que en 18 d'octubre de 1746 el capítol va acordar designar per a la Junta de Fàbrica al canonge D. Bonaventura Soler per tractar "*sobre si se havia de construir la linterna*,"²⁰ el que indica que la cúpula estava feta fins on havia de començar dita llanterna, i l'obertura tapada amb obra civil i teules, en espera d'acabar-la. La tercera raó són les mides de l'edifici que dona el propi director de la fàbrica, Alberto Pina, en el seu informe sobre els danys produïts pels terratrèmols de 1748, en el que especifica que l'altura des del carrer "*hasta la media naranja y linterna, levanta, inclusive la boleta y cruz 224 palmos*."²¹ Per tant, la llanterna es va fer entre octubre de 1746 i març de 1748.

¹⁹ En la parla de Xàtiva es conserven alguns trets fonètics que són més comuns en altres territoris de la llengua, com ara la pronunciació d'una "e" àtona com una "a" neutra. És el cas de la "e" inicial de la paraula "elet", un participi culte del verb elegir. A primeries del Segle XVII, per impulsar la construcció de la Seu, es va constituir una Junta de Fàbrica formada per representants *elegits* entre els membres del capítol civil i de l'eclesiàstic. Dits representants eren, per tant, els "Elets" per a la fàbrica de la Seu. Els documents, redactats per persones amb estudis, escriuen sempre "Elets", malgrat que la gent pronunciava la "e" àtona inicial com una "a". A hores d'ara, perduda la funció i procediment electiu de la Junta, no només pronuncien la e neutra sinó que en la documentació oficial escriuen "Alets".

²⁰ AHCX, *Determinaciones Capitulares*, f 83.

²¹ BÉRCHÉZ, Joaquín i GÓMEZ-FERRER, Mercedes. *La Seo de Xàtiva. Historia, imágenes y realidades*. València, 2007, p 176.



MARBRE, BRONZE I OR ALTARS DE LA SEU DE XÀTIVA



Cúpula antiga de la Seu abans d'esfondrar-se. D'una fotografia de 1885. Museu de l'Almodí

Finalment, tenim a la vista un manuscrit de 1753 que són unes notes que els canonges van redactar per al Sr. Arquebisbe, per si li servien per al sermó o intervenció que havia de fer en l'acte inaugural:

*“La ciudad y el Cabildo eclesiástico concurren a la misa y ceremonias los 4 días de función que se hace en las fiestas de la traslación a la nueva iglesia, doy a Vuestra Reverendísima las noticias siguientes por si alguna de ellas sirve o conviene insituirlas de paso.”*²²

I després d'una llarga relació sobre la fundació de la ciutat, la primera comunitat cristiana, la conquesta, l'erecció en col·legiata i l'inici de la nova església en 1596, descriu l'edifici com estava en aquell moment:

“Sólo se ha concluido el crusero de la iglesia, queda por hacer toda la nave principal fuera del dicho crucero que es sumptuoso y de lo bueno que hay en España, según dicen. Cuya fábrica es su arquitectura de orden dórico, y lo que ay echo es sobre 4 pilastras de cantería todas que tendran de altura desde la basa hasta la

*cornisa 60 palmos, sobre las quales descansa una media naranja ochavada con una linterna que se eleva sobre la tierra 120 palmos, adornada por defuera de texas doradas y otros colores, con sus ornatos de bronce correspondientes...”*²³

En aquell moment, calia prevenir tot el necessari, com ara, fer una escala nova davant la porta nord, i alçar un retaule, ara sí, monumental, propi de la magnificència de l'esplèndid espai. La redacció del document en que es parla de la presentació del projecte a la Junta d'Elets és tan ambigua que no estem segurs que l'arquitecte que els explicà el projecte era l'autor del disseny, com han afirmat alguns investigadors, o només un expert que presentava l'alçat i els plànols dibuixats per altre.

Tot el que coneguem ve recollit en el *Libro capitular de la Ciudad de San Felipe de 1750*, i va ser resumit per Sarthou en *Datos*.²⁴ Per la seua importància, transcrivim el text sencer en l'apèndix.

El primer problema que calia salvar era el cost, perquè els ingressos per cises, impostos

²² AMX. Lg 629/7. És una fulla solta, escrita a les dues cares, sense encapçalament ni firma ni data, però pel primer paràgraf se sap que és de 1753. Segons l'Arxiver municipal, Sr. Blesa, la lletra correspon a la del regidor Enrique Menor.

²³ Id. Per ser la primera descripció coneguda de la Seu nova, transcrivim el text sencer referent a la Fàbrica en l'apèndix documental.

²⁴ AMX. *Libro Capitular de la Ciudad de San Felipe 1750*. Capítol del 15 de juny, ff 81.81 V. I SARTHOU, Carlos. *Datos*. Volum II, pp 181, 182.

i deixes que rebia la Junta de Fàbrica anaven destinats íntegrament a continuar l'obra, i no es podia desviar una quantitat tan elevada en una finalitat que no era la seua. No sabem si es van fer els plànols i després es van buscar devots que contribuïren, o bé si alguns fidels disposats a sufragar les despeses van encarregar els plànols, ni tampoc si l'encomanda va partir de particulars, de membres del clergat o de la Junta de Administració. Era una cosa que no podia dur-se en secret en una ciutat no massa gran, en la que tota l'oligarquia es coneixia o estava emparentada, i tenia representants en els diversos centres de poder i decisió.

En el mes de maig, Diego Eugenio de Laviña, degà de la Seu, va presentar a la Junta de Fàbrica *“un diseño y perfil de el altar mayor que ha parecido a la Administración se haga y fabrique.”* Laviña, home intel·ligent, habituat a moure's pels espais del poder i sabedor de quins inconvenients sorgirien, es va avançar, aclarint tres punts bàsics: que la construcció de l'altar no interferiria en les obres de l'edifici; que el cost no tocaria *“los efectos de la Administración ni sus ordinarias limosnas”* perquè seria sufragat per devots que *“ofrecen hacer dicho altar.”* Per últim, sabia que no podien fer res sense l'aprovació dels regidors, patrons de l'altar major, per això, la Junta, oïda la presentació feta pel degà, va encarregar a D. Tomàs Cebrià, regidor i alferes major, elet de la fàbrica, que donara trasllat a l'ajuntament per al seu vist-i-plau.

Escoltada l'exposició, els regidors estigueren conformes en que es fes, però havien de col·locar l'escut de Xàtiva, que no figurava en el dibuix, perquè *“No es razón se disimule este derecho por el patronato que tiene esta*

Ciudad en dicha iglesia.” I encomanaren a dit regidor que li traslladara al degà que *“procure se pongan y haga quanto corresponda para la conservación de los derechos de esta Ciudad.”*²⁵

En la iniciativa de 1750 de fer un altar nou hi ha, doncs, algunes diferències notables en relació amb la construcció del retaule anterior un segle abans, i és que no va partir dels regidors, ni aquests van assumir el protagonisme. L'interlocutor amb els devots-promotors va ser el degà, i la Junta de Fàbrica va dur endavant la gestió i administració amb permís dels regidors, que van considerar la proposta avantatjosa perquè ni gravava el pressupost municipal ni perjudicava l'execució de les obres, però van condicionar el seu consentiment a que figuraren les armes de la Ciutat, per no perdre drets.²⁶

Ens preguntem si l'omissió de l'escut de Xàtiva en el dibuix va ser fortuïta i no té cap significat, o podria ser interpretada com que el disseny el va fer un artista foraster, de València, desconegut de l'esmentada exigència, però encara així cap un dubte, perquè malgrat que l'artista ho ignorés, no podien ignorar-ho els comitents, veïns distingits de la població, i resulta estrany que no li feren l'advertiment quan li ho encomanaren.

Hem deixat per al final la qüestió que comentàvem més amunt referida a la dificultat de saber qui va ser l'autor. El regidor i membre elet de la Junta de Fàbrica es va fer acompanyar a la reunió plenària de l'Ajuntament per l'arquitecte director de les obres de la Seu, Alberto Pina. El text exacte és: *“Y ohida por Sus Señorías dicha relación, y en vista del diseño y perfil que le conduxo y explicó Fray José Alberto Pina, maestro director de dicha fábrica, quedaron Sus Señorías entendidos y muy gustosos.”*

²⁵ AMX. *Capitular de la Ciudad de San Felipe 1750*. Capítol del 15 de juny, ff 81-81V.

²⁶ Aquesta insistència no era capriciosa ni gratuïta. Els regidors eren els representants del comú de veïns i havien de vetllar per la conservació dels béns i drets de la Ciutat. Un escut públic o particular sobre un edifici u objecte acreditava la propietat sobre ells, per això la col·locació del escuts d'armes no era una qüestió menor. I pel que fa a la ciutat, allà on hi havia una propietat municipal, hi havia l'escut corresponent, i a la inversa, on hi havia un escut és que allò era del municipi. Per exemple, en la Font de la Trinitat –i en tantes altres–, en la imatge i retaule de Santa Anna de l'ermita homònima, en el retaule major de Sant Feliu, en la imatge d'argent de Sant Blai, en la Creu Major, en la Custòdia del Corpus, o en el retaule ceràmic de la Botica Central, junt al campanar de la Seu.

No diu que Pina havia fet el disseny, sinó que lo “*conduxo y explicó.*” Per què el secretari redactor de l’acta de la sessió del ple hauria d’ometre un aspecte tan important, si l’autor era la mateixa persona que intervenia? Si l’hagués projectat Pina, hauria constituït un argument més per guanyar-se el permís dels regidors, ja que ho explicava el mateix autor. I si hagués estat Pina, director de les obres de la Seu i arquitecte municipal feia alguns anys, com hauria oblidat un detall tan fonamental i decisiu com les armes de la Ciutat?. En l’única ocasió en que es parla del disseny i plànols de l’altar era el moment oportú de dir qui els havia fet. I una última observació: la biografia de Fra Alberto Pina que va fer Orellana tampoc fa esment d’açò, ni va relacionar a Pina amb el tabernacle.

Aquestos arguments i preguntes sense resposta ens fan sospitar que els dibuixos de l’alçat i la planta van ser executats en València per algun artista de distinta sensibilitat que Pina, i l’afirmació dels professors Bérchez i Gómez-Ferrer atribuïnt a Pina l’autoria del projecte no els sustentaria en una base sòlida.²⁷

4.2.- ELS MODELS BARROCS DEL NOU RETAULE

La gran majoria de retaules fets en Xàtiva durant el segle XVII ha desaparegut. No coneixem més que els conservats en la Seu: dos menuts, dedicats a Santa Teresa, i a Sant Julià i Santa Basilisa, i el gran de Sant Pere, que pertanyia als Sanç. A banda, un detall del major, representat en el quadre dels *Terratrèmols de 1748*. Tots ells són classicistes, és a dir, anteriors al desbordament ornamental i als atreviments del barroc de finals de la centúria. Responen a una recepta assajada centenars de vegades, de resultat segur i exempt de risc, treta de repertoris sempre vinguts de fora.

A mitjans segle XVII rivalitzaven en Roma dos gegants de l’arquitectura i l’escultura: Borromini i Bernini, les obres mestres dels quals, l’església de San Carlino i el Baldaquí de Sant Pere, respectivament, colpiren tant als arquitectes coetanis que el seu llenguatge i solucions constructives, formals o ornamentals van inspirar variacions i propostes que combinaven i duïen a l’extrem les atrevides aportacions d’un i l’altre. És en aquest context en el que cal situar alguns tractats d’arquitectura de gran influència arreu d’Europa, el de Ferdinando de Galli, dit Bibiena, *Varie opere di prospettiva*, dedicat en 1703 al Duc de Parma, i sobre tot el d’Andrea del Pozzo, publicat en dos volums entre 1693 i 1700,²⁸ *Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei*.

Veient les làmines i dibuixos de Bibiena i d’Andrea del Pozzo, no cap dubte que el projecte del retaule major de la capçalera de la Seu que es va fer per a la inauguració del temple està directament inspirat en l’agrada inventiva i il·limitada fantasia dels dos tractadistes i, a través del seu filtre, és deutor de l’obra de Bernini i de Borromini.

Els dos tabernacles molt semblants dibuixats per Bibiena, en realitat túmuls funeraris, palesen la influència del baldaquí de Bernini, no només en la planta central per a estar exempt i ser vist a les quatre cares, sinó també en les grans volutes ascendents des de l’arquitrau, que ací es massissen en un cos troncocònic anellat que enlairen una corona. Una idea que prendrà l’altar de la Seu.

Però la influència més notable i decisiva ve, sens dubte, del famós Andrea del Pozzo, el tractat del qual es va difondre per tota Europa a través dels jesuïtes. En 1681 va ser requerit per fer l’altar major de San Ignasi en l’església del Gesú de Roma, en el basament del qual va recrear la solució, donada per

²⁷ BÉRCHEZ, Joaquín i GÓMEZ-FERRER, Mercedes. Op. Cit.

²⁸ Hem consultat els exemplars existents en la *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos* d’edicions posteriors: la part I de 1741 i la II de 1737.



Sotabanc i taula d'altar de Sant Ignasi dissenyat en 1700 per Andrea del Pozzo per a l'església del Gesù de Roma. Làmina 60 - Vol. II

Borromini quaranta anys abans en la façana de l'església de San Carlino, de fer ondular l'espai per guanyar superfície. Així ho veiem en l'altar de Sant Ignasi, en el que les corbes i contracorbes imprimeixen gran dinamisme a la fàbrica del retaule que tenen damunt, en generar espais còncaus i convexos que centren l'atenció i el punt de mira de l'espectador en la taula de l'altar i la fornícula del sant.

El basament de l'altar major, dissenyat per a la Seu de Xàtiva cap a 1750 per un autor desconegut, va partir de la mateixa idea que veiem en la làmina 60 del volum II del tractat del Pozzo, la font última del qual era Borromini: un gran podi fins l'alçada de la taula de l'altar que eleva els plints de les columnes, i combina el color rosat del marbre de Buixcarró amb el negre del marbre de Bèlgica per remarcar les motllures, amb la notable diferència amb l'altar de Roma que aquell incorpora al conjunt la taula de l'altar, abraçada pels dos cossos laterals que avancen, una solució original i unitària, mentre que en el de Xàtiva la taula és un element afegit, extern a l'edifici vertical.

La major aportació de del Pozzo va ser la gran llibertat en la creació, l'experimentació, el joc amb l'arquitectura, fins dissoldre-la en l'espai, intenció que es nota perfectament en els remats de les successives propostes a



Tabernacle octogonal, del Tractat d'Andrea del Pozzo. Làmina 60 - Vol. I

partir de tabernacles exempts: de l'octògon de cúpula bulbosa recolzada en paraments en escòcia de la làmina 60 del volum I, al baldaquí de Frascati representat en la làmina 69, en el qual la cúpula ha perdut els plements que deixen despallades les costelles, com element arquitectònic sustentant, i l'escòcia anterior ha donat pas a unes volutes que faciliten el pas de la planta a l'arquitrav. Més enllà arriba en l'*Altar Capriciós* de la làmina 75, en el que quasi res està on esperarien trobar-lo: les columnes trenquen la verticalitat, però sobre tot, la cúpula ha desaparegut substituïda per arquitravs partits, en els que recolzen àngels que reben una corona suspesa en el cel, tal com farà l'autor del de Xàtiva.



Làmina 69 del Tractat d'Andrea del Pozzo per a una Altar major d'una església de Frascati, en les rodalies de Roma.



Projecte dit "Altar Capriciós", dissenyat per Andrea del Pozzo per a una església de Roma. Làmina 75

4.3.- EL BALDAQUÍ DE 1750

L'autor del baldaquí de Xàtiva va prendre propostes i elements d'uns i altres, i, amb plena llibertat va elaborar una màquina prodigiosa i original, en la que podem veure el ressò de Borromini, el de Bernini, i els dels seus vicaris Bibiena i del Pozzo. Sobre el potent podi que juga amb plànols còncaus i convexos intersecats s'alcen les quatre columnes, que ací no són llises ni salomòniques, ja passades de moda, ni anellades o entorxades, sinó amb el fust acanalat d'imoscaps ornats d'asimètriques rocalles i símbols de la Mare de Déu. Seguint la tipologia de baldaquí, és un artefacte exempt, però, a diferència dels models, està dissenyat per tenir un sol punt

de vista frontal, amb un tumultuós arquitrau que trasllada el moviment del podi, però que en l'altura i la lleugeresa multiplica el seu efecte. Cada parell de columnes frontals té enmig i en un plànol posterior una paràstade tan inversemblantment prima i estreta que és més un element ornamental buscat que un complement tectònic de la columna. Per contra, la part posterior de l'arquitrau recolza en pilars de planta quadrada i fust acanalat.

Les originalitats i aportacions del baldaquí de Xàtiva no acaben ahi. Si en els models el cos arquitectònic venia a ser una construcció per voltar i cobrir una imatge o una escena escultòrica, ací és una mena de pal·li per resguardar i cobejar un templet, un estoig

MARBRE, BRONZE I OR
EL RETAULE BARROC-ROCOCÓ DE 1750



*Altar Major de la Seu. Anònim, entre 1750 i 1753. Traslladat al creuer nord cap a 1777.
Fotografia de V. López de principis del segle XX. Museu de l'Almodí©*

MARBRE, BRONZE I OR ALTARS DE LA SEU DE XÀTIVA

tancat que és el que finalment resguarda la joia, la imatge de la Patrona sota una elegant volta esquifada o de mirall, obert el temple per davant amb arc de mig punt i protegit per columnes laterals també acanalades. Ací el rococó aporta un toc de fantasia a les propostes barroques italianes, perquè les hídries dels remats es transformen en flames de rocalla que donen espiritualitat i frenesí a un temple que sembla elevar-se.

Coronen l'entaulament dos àngels o arcàngels, tan del gust dels arquitectes i escultors del barroc romà. Tota l'harmònica construcció es rematava amb una esplèndida i original versió de les diferents propostes de Bibiena i del Pozzo, una ingràvida triple corona de Glòria entre raigs que envolten l'Esperit Sant, rebuda per mans d'àngels que suren, posada suaument sobre quatre tornapuntes de delicada fragilitat com d'espirlalls de núvols, de fum o de flames d'un rococó extremat, en un moviment pregnant descendent.

El conjunt quedava així definit per un progressiu alleugeriment de baix cap amunt: una base sòlida, un cos intermedi calat i un coronament eteri en el que s'esfumava tot rastre arquitectònic.

Tan elaborada construcció va incorporar una component molt grata al barroc: portes, corrioles i plataformes. El podi és un cos arquitectònic buit i té accés a través d'una porta en la part baixa posterior; el seu interior allotja un mecanisme per pujar i baixar la imatge quan havia d'eixir en processons o col·locar-la a la taula de l'altar, com les trampes dels escenaris teatrals que permetien sorgir de terra o fer desaparèixer els actors, i a més hi ha una porta de dues fulles a la part de darrere del cambril per acomodar la imatge, posar-li joies o presentalles, flors, netejar, etc.



Baldaquí per a un túmul funerari dissenyat en 1703 per Ferdinando Galli, Bibiena

Així, com una flama celeste, la va interpretar un anònim artista valencià en el dibuix del temple per a un gravat que mai va arribar a estampar-se, que pertany a la Col·lecció Casellas el Museu Nacional d'Art de Catalunya, dibuix que Pérez Sánchez va atribuir a Camarón.²⁹ Amb gran intuïció va suposar que la imatge seguia el patró de les imatges gòtiques del "Llevant", però no coneixia el retaule, la qual cosa era quasi impossible per a algú que no l'hagués vist reiterades vegades i amb atenció, entre altres coses perquè estava aïllat del context del gran baldaquí. Va ser un jove investigador, Ramón Martínez Miñana, que durant un temps va col·laborar amb el

²⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. "Josep Camarón Bonanat?. Temple amb una imatge de la Verge" Peça N° 19 del catàleg. *La Col·lecció Ramon Casellas*. Barcelona, 1992, p 99. Es conserva en Xàtiva una planxa i gravat de Camarón de la imatge titular del Convent de les monges de la Consolació.

Museu de l'Almodí, el que va identificar la imatge i el temple.³⁰ Sens dubte es va fer molt poc després d'inaugurat el retaule en 1753 per estampar gravats de la patrona de Xàtiva, un costum molt arrelat en la ciutat per motius devocionals.

Va ser molt curta la vida de tan extraordinària i perfecta màquina barroca. No havien passat encara vint i dos anys, quan es va proposar i acceptar substituir-la per una altra més rica encara. Ens hem interrogat per les raons, que no comenten els manuscrits ni la bibliografia, i el perquè es va acceptar amb tanta facilitat, sense que transcendiren queixes dels qui havien pagat el considerable cost de l'altre. Era com menysprear un regal a la ciutat, a la patrona. I no trobem altra explicació que la diferència bàsica existent entre l'altar actual i el barroc: la relació d'escala entre les dimensions de l'espai arquitectònic del temple i la del baldaquí. L'estructura característica d'un baldaquí, que en essència és un arquitec sustentat per quatre columnes i rematat per algun element en forma piramidal, podia albergar una taula d'altar, com en el Vaticà, un grup escultòric o una imatge sobre un pedestal, com en les propostes d'Andrea del Pozzo, i el pedestal podia ser tan alt com les dimensions del presbiteri permeteren, però en dit cas la imatge hauria quedat inaccessible per a manipular-la, baixar-la o retornar-la després d'una processó i, d'altra banda, exposada de perenne, perdia el misteri de l'alternança entre ocultació i epifania.

El cambril resolva el darrer inconvenient, però la seua incorporació en l'espai que definien les columnes imposava, limitava, les dimensions a la necessària i proporcionada a la imatge que havia de contenir. I tot i ser aquesta de grandària un poc major del natural, les dimensions del cambril no podien monumentalitzar-se a conveniència, ni tampoc

estirar i allargar el baldaquí deixant el cambril menut i orfe en mig d'un espai desencaixat. Només l'increment de l'alçada del podi hauria salvat l'inconvenient, però al preu de tancar l'absis amb un colossal mur massís, i això sabien que no era aconsellable. L'altar, d'indubtable bellesa, harmònica distribució i delicada talla, quedava menut al presbiteri de la Seu, el resultat, creiem, no va satisfer als fidels, per això no es va alçar cap veu en contra, ni ens han arribat notícies a través de les actes dels capítols civil i eclesiàstic.

L'entusiasme del moment per l'impressionant retaule acabat en 1808, que el substituïa, va deixar sense ús el baldaquí de fusta, que en un moment indeterminat va acoblar de nou al creuer Fra Vicente Cuenca. Durant la Guerra de la Independència es va col·locar en ell el Crist del Carme, i anys després, en ser expulsades les ordres religioses masculines, quan les imatges de major devoció, entre elles les que formaven part de la tradició de la Setmana Santa, van buscar acomodament en les parròquies, la del Natzarè va anar a parar a la Seu i es va entronitzar en el retirat baldaquí fet un segle abans per a la patrona de la ciutat. En aquell moment es va tancar el vidre del cambril amb un llenç bocaport reaprofitat, segons es veu en la fotografia feta en 1886 quan va caure la cúpula, el qual representava una escena de la Via Dolorosa, com calia a la nova advocació. I és, precisament la insistència en que la imatge quedés oculta el que ens confirma l'hàbit cultural i litúrgic de que parlàvem.

4.4.- LA DESTRUCCIÓ I RECONSTRUCCIÓ DEL BALDAQUÍ

El retaule va quedar tallat en fusta de tonalitat fosca, com es feia en les cadiratges dels cors, i no sabem si no es va daurar per criteri de l'artista o per falta de diners, la qual cosa sembla poc probable, vist que els des-

³⁰ MARTÍNEZ MIÑANA, Ramón. "Los retablos mayores de la colegiata de Xàtiva, a través de las estampas devocionales." *Archivo de Arte Valenciano*. València, 1997, pp 40-47.



MARBRE, BRONZE I OR ALTARS DE LA SEU DE XÀTIVA

coneguts comitents van contractar a un tallista de primera fila i encomanar un retaule de cost elevadíssim, i no seria congruent que es deixaren el treball sense rematar. Ventura Pascual va transcriure una addició de 1780 a un memorial sobre el plet originat amb motiu de l'herència deixada per D^a Victoria Albero per construir el retaule actual, i en aquella diu que, per la devoció que tenia a la Mare de Déu, havia pensat en pagar el daurat el retaule, però que D^a Micaela Jordán, amiga seua, la va convèncer per a que, en compte d'això, fera un altre nou.³¹

Allò que no es va fer quan era temps, es va dur a efecte en 1922, fora del context estètic de l'època. Es va daurar i policromar amb un resultat estrident, a dir dels coetanis. Així ho conta Sarthou:

*“En la tercera dècada del siglo actual, se cometió la ligereza de dorar la rica talla barroca a cambio de un derecho de sepultura en manda pía, lo cual se efectuó, no sin nuestra protesta ante una numerosa reunión que convocó el abad don Vicente Más Picó.”*³²

Després de daurat es va fotografiar, carregat d'additaments per a l'ocasió, com estores, candelers i multitud de flors i de plantes, un costum molt valencià encara vigent, de lamentables resultats estètics. Aquesta va ser una de les fotografies que va servir per a refer l'altar.

El 27 de juliol de 1936, gents ignorants van assaltar la Seu i començaren una destrucció implacable, de la que, com hem dit, només coneixem la incompleta i subjectiva versió de Sarthou. L'anàlisi dels textos i la d'alguns dels objectes fragmentaris que ens han arribat poden ajudar a matisar la versió coneguda. La seqüència temporal seria fonamental per explicar com van ocórrer els fets. És enormement significativa la quantitat de caps, mans i peus d'imatges que s'han conservat: de la Dolorosa, de l'Ecce Homo, del Crist de la Columna, del



Altar del Natzarè daurat, en una fotografia presa cap a 1922

Crist del Carme, d'un altre Crist en la Mercè, de Sant Joan Nepomucè en la Consolació, del Crist jacent i de l'Assumpció en Santa Clara, i, procedents del mateix convent, actualment en el Museu de l'Almodí: del Pare Etern de la imatge de la Trinitat, de la Mare de Déu i el Xiquet que hi havia al Cor Baix de l'església del monestir, així com un magnífic cap de Sant Vicent Ferrer, de procedència desconeguda. Exactament el que descriu Sarthou, *“imàgenes decapitadas,”* i ens preguntem si es que haurien cremat els cossos i deixat els caps, però la pregunta és errònia. La realitat és que, qui va poder, va salvar el cap de la imatge perquè era la part més representativa i sobre tot l'única transportable. D'haver-se donat unes circumstàncies diferents, aquelles persones s'haurien endut les imatges a trossos per recuperar el més possible, com va fer Sarthou amb

³¹ PASCUAL Y BELTRÁN, Ventura. “El altar mayor de la colegiata de Játiva”. *Archivo de Arte Valenciano*. València, 1919, pp 65 i seg

³² SARTHOU, Carlos. *Contra las Casas de Dios*. Xàtiva, 1939. pp 3-4.

el Crist del Carme. La crema no es va produir en els primers moments, sinó no estarien plenes les esglésies de Xàtiva de caps antics.

El desastre es va concentrar sobre tot en el cor i sagristia, però dubtem que els retaules foren l'objectiu a llançar al foc com a element religiós representatiu, i la raó és que buscaven, necessitaven, els metalls per a fondre o traure diners per fabricar munició, per això tombaren les campanes i el monument de Calixt III, i arrancaren el plafó de bronze de l'altar major; per això tiraren a terra les estàtues de Sant Joaquim i Santa Anna, la Castedat i la Humilitat del mateix altar, o la de la Fe del tornaveu. Per això es va dur a fondre la plata municipal, que no tenia cap connotació religiosa, salvada *in extremis* per Sarthou. En els anys vuitanta vam tenir ocasió de parlar amb una persona que durant la Guerra havia treballat en un taller en el que rascaven l'or de la fusta dels retaules. Creiem, que, a banda de l'irrecuperable mal que va fer el foc i de la rapinya que degué haver, els retaules que no cremaren els desferen per a extraure el pa d'or.³³

Per raó de l'altura del podi de marbre del retaule del Natzarè del creuer, antic retaule major, en la jornada del 27 de juliol del trenta sis no se'n van ocupar de trencar o fer-li cap mal, en un moment en que tot era immediat i incontrollat. Allí va seguir, potser fumant però refulgent d'or, segons feia poc l'havien deixat, com una invitació, i així va quedar fins a gener de 1938 en que el van tombar i trencar, però no per a cremar-lo, perquè en aquell moment la Seu era un magatzem i un local per a actes multitudinaris, sinó, creiem que va ser per traure l'or. El relat de Sarthou és ben expressiu:

*“Unos ignorantes (de la FAI, según se dijo), inauguraron el año con la destrucción lamentabilísima del grandioso edículo protobarroco del crucero de la Seo, que a nuestras súplicas dejó en pie la destructora actividad del Comité.”*³⁴

No tot va desaparèixer: almenys alguna de les columnes principals, la porta del cambri i la de la part posterior del podi, així com altres fragments es van salvar i es van guardar en el museu:

*“Al siguiente día fui a incautarme de las tallas para su traslado al Museo y fui recibido por unos matones dispuestos a propinarme un severo disgusto. Y, al fin, en el Museo reposaron los restos del grandioso edículo, trasladados por los compañeros de la Junta, y en su lugar vemos hoy en la Seo un pedestal vacío.”*³⁵

La intervenció de Sarthou va ser providencial per rescatar alguns elements del retaule, els quals en acabar la Guerra van ser tornats a la Seu i guardats en una dependència secundària.

En 1960, D^a Maria Tomàs Sellés va signar un contracte amb el tallista Francisco Garcés de València per reconstruir el retaule, prenent per model les fotografies existents i les peces conservades que havia de aprofitar en la nova construcció. Fa anys vam copiar en l'Arxiu de la Seu un esborrany del contracte, que no està datat ni firmat, en el que s'estipulen les condicions de les parts contractants,³⁶ entre les que citarem la de que es compromet a construir un altar *“para la imagen de Jesús Nazareno en la Iglesia Colegial de Játiva, y en el emplazamiento que actualmente tiene, el que será idéntico al que existía antes de mil novecientos treinta y seis,”* i igualment *“se le entrega en este acto y se hace cargo de ello el constructor, de las columnas y molduras que fueron salvadas*

³³ El taller de metal·lúrgia estava al carrer de la Reina, on dugueren a fondre, entre altres peces, la Custòdia de Cotalba, -que era de coure- però es va salvar l'araceli que va anar a parar a la dependència clausurada per l'Estat en Sant Feliu amb altres objectes no reclamats. El taller per a beneficiar el pa d'or dels retaules i altres objectes estava a la Baixada del Carme.

³⁴ SARTHOU, Carlos. “El trienio marxista en Xàtiva. *Almanaque de las Provincias 1940*, p 394.

³⁵ SARTHOU, Carlos. *Contra las Casas de Dios*. Xàtiva, 1939. p 4. La Junta que esmenta és la de l museu.

³⁶ És una còpia de paper carbó d'un escrit mecanografiat, sense signatura arxivística, que no hem tornat a trobar. Es pot consultar la fotocòpia feta en aquell moment, en el museu. Està transcrit sencer en l'apèndix documental.

MARBRE, BRONZE I OR
ALTARS DE LA SEU DE XÀTIVA



Altar del Natzarè, reconstruït per Francisco Garcés en 1960

MARBRE, BRONZE I OR EL RETAULE BARROC-ROCOCÓ DE 1750



Volta original del cambrial de l'altar de 1750

del primitivo altar, para invertirlas en la obra.” I, finalment, es diu que el treball del tallista no inclou cap actuació en el rebanc de marbre, “se deja bien sentado que éste solamente ha de construir en forma idéntica al modelo que suscribe, las columnas, capiteles, adornos, talla, figuras, remates, etc.”

Cal dir que Garcés va complir amb prou destresa l'encàrrec, i que el resultat va ser notable, sobre tot si tenim en compte les greus dificultats de les que partia, sense plànols, ignorant l'alçada real, i les formes que no es veuen en la fotografia. Si sempre és difícil fer una rèplica dels elements ornamentals, en el cas del rococó és impossible encertar-ho, perquè per definició la rocalla és asimetria i caprici de formes que no es repetissen. No és fàcil discernir ara quines peces són originals, per l'escassa il·luminació del retaule i les dimensions que impedeixem observar de prop. Només amb fotografies ampliades es veuen les diferències entre l'original. En el retaule refet per Garcés hi ha unes quantes diferències amb l'original que afecten el resultat, com ara, el canvi de curvatura de la volta del



Volta del cambrial de l'altar reconstruït per Francisco Garcés en 1960

cambrial, més elegant en l'original perquè partia d'una base rectangular; la disminució de l'amplària de l'extradós de l'arc de l'embocadura de la vidriera, l'excessiva grossària dels tornapunts de núvols de la corona i que en aquesta no va aconseguir la immaterialitat i fragilitat inversemblants del tallista de 1750. El remat peca d'excés de pes físic i perceptiu. Però el resultat global és excel·lent.

De nou, el baldaquí no va tenir sort, perquè el 5 de desembre de 1962, any i mig després d'acabat, li va caure damunt un enorme bastiment que havien alçat per pintar les voltes de l'església, i els ferros, els taulons i el que va ser pitjor, les persones, destruïren en la seua caiguda el remat i altres parts que no recordem i de les que no coneixem testimoni gràfic. La reparació va estar a càrrec del mateix Garcés per un cost de 80.000 pessetes, i es va fer en el termini d'un mes a l'any següent, com consta en la *Libreta de cuentas del tallista Francisco Garcés Martínez*, que es conserva en el Museu de Belles Arts de València, i de la que parlem més per extens en altre capítol.



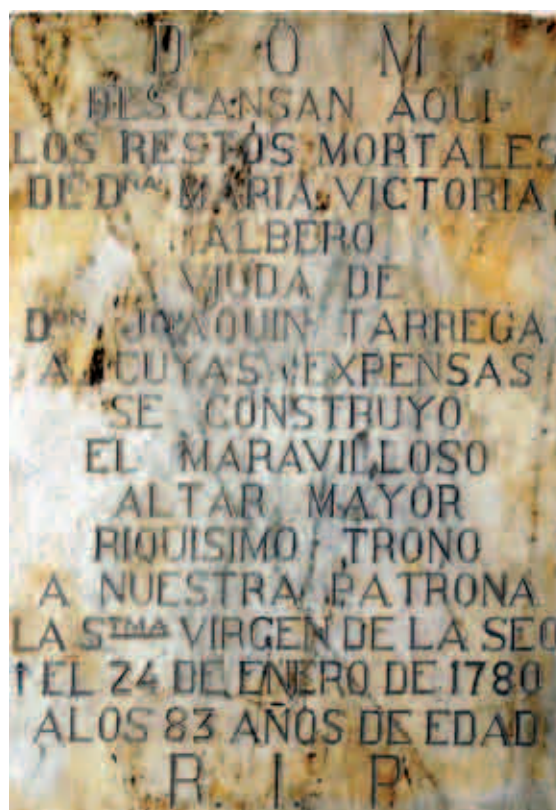
EL TABERNACLE DE JASPIS I BRONZE DAURAT

5.1.- LA MECENES

Hem vist com el baldaquí construït cap a 1753 va decebre als xativins, que no acabaven d'estar satisfets. D'una banda, hi havia una percepció, conscient o no, que les dimensions no eren les que pertocaven. I d'altra, la mentalitat de l'època demanava un màquina luxosa, coberta d'or enlluernador i de figures de rostres i braços encarnats perquè assoliren major realisme.

La Història i l'Art ens han deixat constància d'esdeveniments i fites singulars que es van produir per situacions casuals o anecdòtiques.³⁷ Una anècdota d'aquestes és la que es va produir ací, si hem de creure el citat manuscrit publicat per Ventura Pascual, quan una viuda rica i sense fills, D^a Victoria Albero, va voler daurar el retaule barroc, i una amiga li va llevar del cap la idea i li proposà que en fera un nou. La manera en que ho expressa un altre manuscrit del XVIII, transcrit per Viñes, no pot ser més expressiva: *“La divertieron y preocuparon asta vencerla a que hiciesse un Altar todo de jaspes para el Mayor de dicha Colegial, como si éste fuesse una Iglesia sin tenerle y tan precioso como va demostrado.”*³⁸ Un suggeriment privat que al cap del temps va donar lloc a una obra d'art esplendorosa.

Victòria Albero Aparici pertanyia a una família arrelada en la ciutat des de feia segles. Per part dels Albero paterns descendia dels



Sepultura de D^a Victoria Albero en el presbiteri de la Seu

Guitart, els Tallada i els Navarro, tots cavallers i molts doctors en lleis. Encara al segle XVII alguns Albero vivien per l'actual plaça d'Enriques, que durant prou de temps es va dir dels Albero, mentre que altres habitaven en carrers més representatius, com la Corretgeria. En origen eren llauradors acomodats, com els Bru, els Belloch o els Cebrià, tots veïns

³⁷ A títol d'exemple, recordem l'estratagema ideada en Atenes per votar quina estàtua d'Atenea era la millor de les tres esculpides per famosos artistes, o la redacció del Decameró, deguda a una epidèmia de pesta en Florència, o la rivalitat en la construcció de les dues torres mudèjars de Terol.

³⁸ VIÑES MASIP, Gonzalo. Op. Cit. p 174.

seus. Algunes branques van anar ascendint socialment gràcies a l'acumulació de capital, a ostentar magistratures municipals i arribar a doctors en lleis. En la primera meitat del XVI ja trobem Alberos que són ciutadans i juristes, com misser Llorens Albero, doctor en lleis, jurat en 1543 i mostassaf en 1551; Lluís Albero, doctor en lleis, jurat en 1535, 1550, 1558 i 1562; Gaspar Domingo Albero, ciutadà, jurat en 1544, 1551 i 1563, així com altres que continuen en la següent generació, el que vol dir que els Albero havien arribat a formar part de l'oligarquia urbana. Sabem que en 1557 Dorotea Albero estava casada amb un Beaumont de Navarra, i que a primers del XVII havien casat amb dues de les famílies més aristocràtiques de Xàtiva, els Despuig i els Sanç, i després amb els Pardo i els Roca, també nobles.

Per part de mare, descendia dels Menor, doctors en drets i assessors del Batle, dels cavallers Barberà, que havien ostentat el càrrec de Justícia en 1645. El besavi de Victoria Albero, Vicent Simó Aparici, va ser Justícia de Xàtiva en 1645 i Jurat en Cap en 1663, i el seu avi, Josep Aparici, va ser el darrer Jurat en Cap de la Xàtiva foral, l'any de la Crema, pel que li va correspondre encapçalar la columna de xativencs exiliats que eixiren camí de Castella en 1707 i va morir en Almansa en juliol de dit any.

El seu marit, Joaquín Juan Jacinto Tàrrega Salvador, era cosí del marquès de Llanera i de la marquesa de Benimeixís, i germà de pare del marquès de Tàrrega, però sobre tot, era fill de D. Joan Tàrrega, el governador austriacista de Xàtiva durant la Guerra de Successió. Amb el matrimoni de Joaquín i de Victoria es van unir dues de les famílies austriacistes més destacades de la ciutat, que van patir confiscacions i exili. Els Tàrrega tenien propietats en la zona de Castelló, una part de les quals va heretar D^a Victoria en quedar viuda en 1764 sense fills, béns als que cal sumar una eguada per a la cria de cavalls. Vivia a la Casa Tàrrega del carrer de Montcada, front a Santa Clara.



Escut de la casa de D. Joaquín Tàrrega, marit de D^a Victoria Albero. Museu de l'Almudi

Davant la falta d'hereus, en 1777 va decidir destinar 10.000 lliures, una quantitat molt considerable, per a construir el nou altar, però morí tres anys després sense que s'hagués acabat l'obra. Havia testat deixant els béns per a la construcció de l'altar, però la seua germana Bàrbara, monja clarissa, va impugnar el testament, el que donà lloc a un enrevessat plet del que se'n ocupen diversos autors, fallat a favor del monestir, amb la condició de complir la voluntat de la testadora de fer el retaule, i no els va traure compte perquè, mentre tant, la hisenda a heretar havia minvat i el seu valor era inferior al del cost que havien de pagar.

5.2. PEDRO JUAN GUI Sart. LA TUTELA DE L'ACADEMIA DE SAN FERNANDO I LA INTERVENCIÓ DE VENTURA RODRÍGUEZ

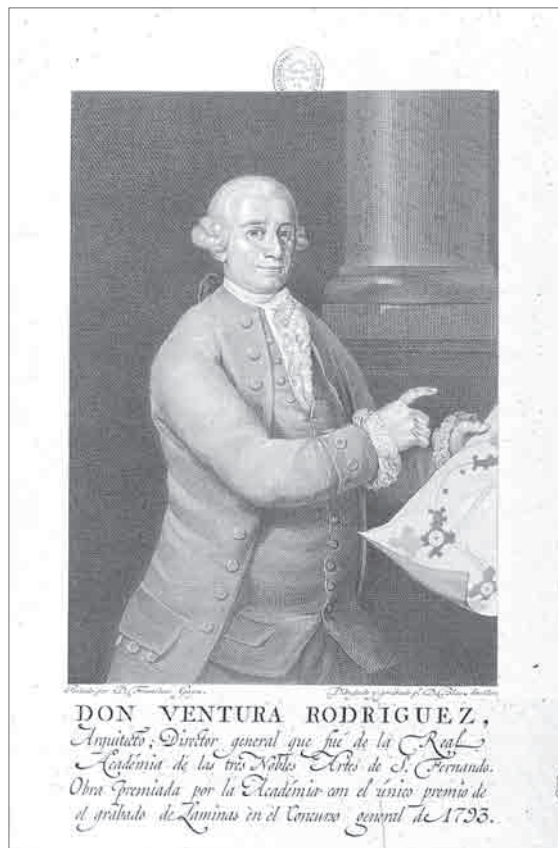
El projecte de l'altar el va fer Pedro Juan Guisart, acadèmic de mèrit de Sant Carles, un artista originari de Bohèmia especialitzat en escultura arquitectònica i en ornaments,

MARBRE, BRONZE I OR EL TABERNACLE DE JASPIS I BRONZE DAURAT

que el va presentar al capítol de canonges en juliol de 1777. Per aquella època s'havien generat certes tensions en l'*Academia de Bellas Artes de San Carlos* entre els professionals de l'arquitectura, la pintura i l'escultura, i els tallistes, adornistes i pintors de flors per considerar els primers que el treball dels altres no era creatiu, sinó subsidiari.

A més, va coincidir amb una Reial Ordre del 25 de novembre de 1777 per la qual l'*Acadèmia de San Fernando* de Madrid havia d'exercir una supervisió i tutela sobre les obres que es feren en temples de rellevància, com era el cas. Guisart havia estat nomenat acadèmic de mèrit de l'*Academia de San Carlos de Valencia* per l'obra *Minerva conduciendo a los jóvenes al templo de la inmortalidad*, i havia construït el retaule de Rafelbunyol i esculpí unes quantes estàtues per a diverses parròquies, però l'acadèmia valenciana no tenia atribucions per aprovar aquell projecte. Per això, quan D^a Victoria Albero va presentar el disseny de l'altar, els canonges de la Seu, als qui els va semblar perfecte, van fer que tornara a València per a que donara el vist-i-plau l'arquebisbe, que així mateix li va semblar del millor gust, el que va complaure a la devota mecenes, i li va explicar la necessitat que Madrid donara la darrera opinió.

Arribat el dibuix a l'*Academia de San Fernando*, va anar a parar a les mans del prestigiós arquitecte Ventura Rodríguez, el qual va posar algunes objeccions al projecte de Guisart, que, en la nostra opinió, eren només de concepte o de detalls menors que modificaven imperceptiblement la idea original. En síntesi, eliminava el disseny oblic de les bases i capitells, propis del barroc, i del que els acadèmics abominaven; recreixia l'amplària de la cornisa sobre la que descansaven les figures laterals del nínxol; considerava que el nínxol de la patrona havia d'estar més adornat; que la taula de l'altar havia de tenir una grada per a



Retrat de D. Ventura Rodríguez. Biblioteca Nacional. Madrid

posar candelers, i finalment, que el sagrari era menut en comparança amb les dimensions del conjunt.³⁹ Com es veu, qüestió de detalls que, excepte en la obliquïtat, no afectaven a l'estructura disposició ni al resultat final.

Les acadèmies havien nascut justament per corregir les desviacions i els excessos del barroc i imposar una norma basada en els ordres clàssics, i a la de Madrid li pertocava marcar les pautes.

La coneguda valoració de l'informe de Ventura Rodríguez sobre el projecte de Guisart, el qual "*Manifestaba ingenio, travesura y capricho de invención*" no representava, al nostre parèixer, un reconeixement o lloança del treball de Guisart, sinó una forma cortès i educada d'introduir una crítica, puix tot seguit afegeix que "*resultará en buen efecto su ejecución en arquitectura y escultura en buenas*

³⁹ Veieu l'extracte que de l'informe de Ventura Rodríguez va fer Sarthou en *Datos*. Volum IV. Notes a l'Apèndix III, pp 33. L'original es conserva a l'AMX.



Àngel del frontó del cambril. José Gil Escrig

reglas de arte” i dites regles, com és natural, eren les que Rodríguez defensava, perquè “*no admiten que basas y capiteles de columnas sean de planta oblicua e irregular en el diseño*”. Era un “sí, però”; un “d’acord, però tanmateix”, en els que el “però” i el “tanmateix” anul·laven tot el contingut favorable del “sí” i el “d’acord”.

Sembla injust amb l'autor intel·lectual del retaule que un informe amb unes quantes observacions arrabassara la glòria a l'“advenedís” Guisart en favor del consagrat i poderós Rodríguez, el qual, per una gran part de l'opinió pública, ha quedat com l'autor del retaule. Ens preguntem si hi ha molts exemples similars de projectes elevats a consulta a Madrid que van acabar signats per l'arquitecte encarregat de fer les observacions pertinents. I ben curiosament, molt poques de les biografies de Ventura Rodríguez nomenen el tabernacle de Xàtiva com obra seua, quan en la seua trajectòria professional

seria paragonable, sinó millor, que el del Pilar de Saragossa. En la pràctica, el tabernacle de Xàtiva està absent en moltes de les històries generals de l'art espanyol, i encara del de València.

La marginació patida per Guisart, o almenys el fet de passar a un plànol molt secundari, degué constituir un colp per a l'artista, que se'n va anar de València per viure en Múrcia. Probablement, tot hauria estat d'altra manera d'haver-se produït els fets un any abans de la disposició de Madrid, o uns anys després, quan, en 1784, Floridablanca donà trasllat d'una altra Reial Ordre que autoritzava a l'Acadèmia de València a supervisar els projectes: Ventura Rodríguez no hauria intervingut, Guisart seria l'únic autor de l'obra d'art i el tabernacle lleugerament distint.⁴⁰

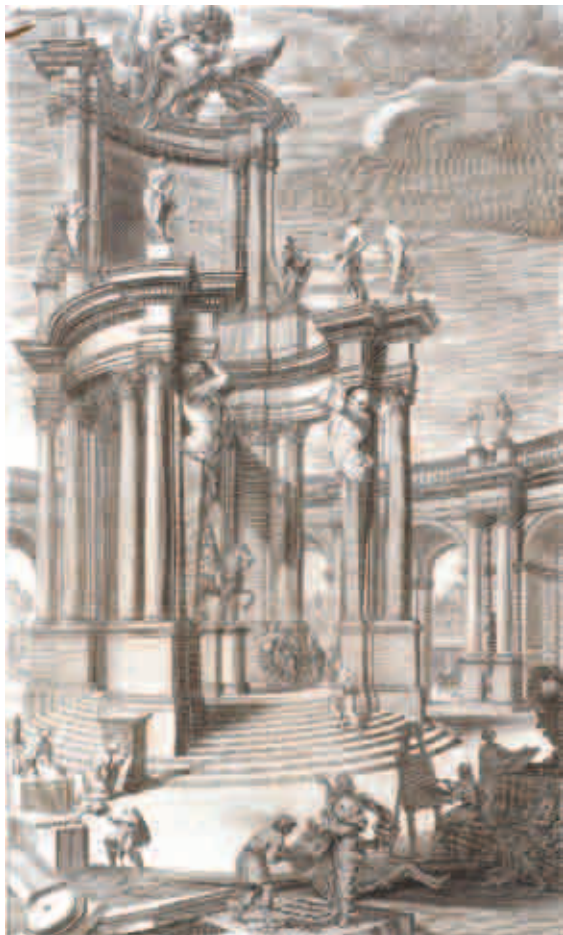
5.3.-EL DISSENY DE L'ALTAR. ELS MODELS D'ITÀLIA

Només rebre l'encàrrec, Pedro Juan Guisart va venir a la Seu per veure el lloc on havia de ser construït. Si en una església o capella de capçalera plana el projectista necessitava conèixer aspectes tan elementals com l'amplària i l'alçada en les que havia de quedar inscrita la seua obra, les dimensions, forma i estructura de l'absis de la Seu exigien una proposta molt ben estudiada i elaborada per a que el resultat del conjunt absis-retaule funcionara sense interferir-se, sinó complementant-se i potenciant-se l'un a l'altre. Ja hem vist com les dimensions i la falta de sintonia d'escala van ser les causes per les quals el retaule barroc no va agradar.

El primer condicionant, doncs, eren les dimensions, que per al nou tabernacle va fixar en un terç d'alçada més que el baldaquí de 1750; el segon, la planta semicircular de l'absis; el tercer, que l'arquitecte dissenyador de dit absis l'havia concebut com una membrana amb un pas a la part baixa i tres ordres de

⁴⁰ El contingut de la carta està transcrit en l'acta del 22 de setembre. AMX. *Capitular de la Ciudad de San Felipe, 1784*. ff 206-206V

MARBRE, BRONZE I OR EL TABERNACLE DE JASPIS I BRONZE DAURAT



*Projecte d'un monument a Leopold I, emperador d'Àustria.
Tractat d'Andrea del Pozzo, 1693. Volum I*

finestres que perforaven l'espai, “con 4 órdenes de ventanas que circuyen todo el presbiterio, sirviendo de un lusingo transparente para que de qualquier parte de la iglesia se pueda ver su santa imagen,” segons el citat manuscrit d'Enrique Menor.⁴¹ En realitat les que estaven al nivell del paviment eren buits de pas, més que estrictament finestres. Les del segon i tercer ordre estaven recercades i les de la filada superior tenien un ampit, pilastres, entaulament, fris i frontó amb boles i piràmides d'ordre oblic. Un espai arquitectònic extraordinari i

nou, però que resultaria d'excessiva retòrica si havia de dialogar amb el tabernacle. Calia que el nou retaule convivira amb la realitat espacial existent sense que es creara una competència entre ell i l'arquitectura de pedra, per això es van picar els elements arquitectònics de les finestres superiors i sacrificar els inferiors, no només els recercats, sinó que els buits s'unificaren en vertical i es convertiren en un seguit de set arcs allargats que conserven el concepte original de la transparència.⁴²

Per al tabernacle va triar com a model el monument a l'emperador Leopold d'Àustria de la làmina 4 de la Part I del Tractat d'Andrea del Pozzo, datada en 1693, tret, al seu torn, de l'obra de Filippino Lippi, *Sant Felip expulsant al drac* de la capella Strozzi en Santa Maria Novella de Florència, una construcció semicircular sobre columnes elevades que alleugerien l'arquitectura i li donaven gran monumentalitat.⁴³ En ell ja trobem l'artifici



*Sant Felip expulsant el drac. Filippino Lippi. Capella Strozzi.
Cap a l'any 1500. Florència*

⁴¹ Citat en les notes 22 i 23 i transcrit en l'Apèndix documental.

⁴² El repicat va deixar una empremta imperceptible a simple vista, però que va eixir casualment en unes fotografies que férem a primers dels anys 90, i aleshores les interpretàrem com arquitectures fingides pintades a grisalla, i així ho diguérem a l'arquitecte restaurador de la Seu quan començaren els treballs preparatoris de l'exposició de la Llum de les Imatges. Aquell avís va fer que pararen l'atenció i, en veure-les de prop, descobriren que no eren dibuixos, sinó la petjada de motlluracions eliminades.

MARBRE, BRONZE I OR ALTARS DE LA SEU DE XÀTIVA



Octògon d'ordre corinti. Andrea del Pozzo, Làmina 58, volum I

de les columnes externes, sense cap funció tectònica més enllà de la de fer de pedestals d'estàtues ornamentals. El mateix autor va desenvolupar la proposta dels entaulaments



Columnes del altar major de la Seu inspirades en la làmina contigua

amb columnes externes en les làmines 58 i 60 així com en la 48 de la Part II. Com es veu, l'ombra de Bernini era molt allargada i, malgrat trobar-se en un període històric en el

⁴³ Pel que sabem, d'aquest aparatós projecte només es va fer l'estàtua equestre.

MARBRE, BRONZE I OR EL TABERNACLE DE JASPIS I BRONZE DAURAT



Arcàngel Sant Miquel. José Esteve Bonet



Arcàngel Sant Gabriel. José Esteve Bonet

que les acadèmies imposaven la seua tirania classicista, les fonts del barroc seguien estant presents.

Guisart va introduir la planta el·líptica per tal d'adaptar-lo millor a l'espai presbiteral i de facilitar la circulació litúrgica; va incloure dues columnes i dos pilars externs, la parella de davant per a posar els arcàngels i els del punt més ample per als gerros o hídries. L'espai que deixava, minuciosament calculat, conservava, com volia l'autor del traçat, la transparència de l'absis. L'altura superior de l'entaulament coincidia amb la de la clau dels arcs, i la columnata arquejada abraçava, protegia, física i visualment el cos arquitectònic del cambril on havia d'estar la imatge, com ja van captar els primers autors que tracten del

retale.

Amb aquest model obert, Guisart eliminava els inconvenients de l'anterior tabernacle que tancava el cambril. No obstant això, la construcció no podia quedar a l'altura de la cornisa, descoberta i òrfena d'una part superior, ni tampoc adoptar la forma de mur cego amb frontó, del model dedicat a l'emperador. Necessitava un cos que rematara, i va optar per un quart d'esferoide, que en l'alçat frontal és de mig punt, prolongat ascendentment per una Glòria subjecta per àngels,⁴⁴ amb l'anagrama de Maria voltat per dotze estrelles que simbolitzen les dotze tribus d'Israel. No inventava res, Guisart, perquè l'esferoide amb cassetons ja l'havia emprat Borromini en l'altar de l'església de San Carlino de Roma, la font origi-

⁴⁵ L'àngel de la part dreta superior tenia les mans juntes en actitud orant. En l'actualitat han desaparegut, però es veuen en les fotografies i postals de l'altar fetes als anys 60, amb la qual cosa degueren trencar-se quan instal·laren bastiments per pintar la volta de l'absis, i han d'estar guardades en algun lloc.

MARBRE, BRONZE I OR ALTARS DE LA SEU DE XÀTIVA



Quart d'esferoide de l'altar major

nària del qual cal buscar-la en el triple absis de la basílica de Magenci en els Fors Imperials i en la cúpula del Panteó d'Agripa. De nou hem arribat a la Roma del barroc, com hem vist per al tabernacle de fusta de 1753.

Una construcció com la dibuixada per l'acadèmic valencià acceptava la col·locació d'un sòcol central que s'erigiria exempt i lleuger fins a l'alçada necessària per rebre el cambril de la Mare de Déu, el frontó triangular del qual conferia esveltesa i elegància a l'edicle. També davant la vidriera va ser incorporat un quadre bocaport amb la mateixa finalitat d'ocultar i manifestar la sacra imatge, com ho hem vist en ús fins fa uns anys. El sagrari, finalment, no es va fer sobre la taula d'altar, sinó a la part posterior, sota el nínxol, i potser això va obligar a sacrificar un polispast per pujar i baixar la imatge, el que s'ha de

fer per davant, amb gran incomoditat. Potser siga la solució donada per Ventura Rodríguez, desconegedor dels hàbits devocionals de la ciutat.

Les columnes monolítiques, l'ortodòxia dels capitells corintis, el fris i entaulament, el joc cromàtic dels diferents marbres, els cassetons en definició radial, les columnes exemptes, tot ens remet a la Roma barroca. I només els elements ornamentals ens fan present que estem en el neoclàssic: els roleus del fris, els bordons dels arcs amb fulles de llozer trenades amb cintes, el fullat dels plafons redons que adornen els cassetons, i poc més. El tabernacle de l'Altar Major de la Seu és, sobre tot, una supèrbia i riquíssima obra barroca.



Bocaport del cambril de la Mare de Déu. Finals del S. XIX

5.4.- LES DIFICULTATS LEGALS I ECONÒMIQUES

Hem parlat abans de les situacions irrelevantes i quotidianes que, de vegades, canvien en el curs d'un projecte, com va passar amb la decisió casual de construir un retaule nou. També de com el natural interès de la comunitat de clarisses de fer-se amb l'herència de la promotora va estar a punt de llançar a perdre l'empresa. Ignorem com ho veuria la societat de Xàtiva, però és el cas que la reclamació de sor Bárbara es fonamentava en que la major part de l'herència estava formada per béns vinculats, és a dir, la testadora no en podia

disposar lliurement, sinó que dits béns havien d'anar a parar, forçosament, al parent supèrstit més proper. Les obres van estar aturades els tres anys que va durar el plet.

L'Audiència va fallar a favor de la comunitat, anul·lant el testament, però la va subrogar en l'obligació de continuar i acabar el retaule. La situació es va complicar, perquè els béns resultants de l'herència eren inferiors en valor al cost del treball per fer, el que va donar lloc a unes vertiginoses gestions per part de les quatre parts interessades. A una banda, les monges, que demanaren ser exonerades de l'obligació d'acabar el retaule, atès que no hi havia prou, i el Capítol eclesiàstic, que n'estava d'acord, perquè si s'esfumava l'herència no es refarien de costes del judici, i pressionaven per tal que l'herència servís per cobrar-se les despeses del plet. Així ho exposaren amb tota claredat els Regidors Elets de la Junta, D. Francisco Cebrián i D. José Baldoví:

“El mencionado convento ha suplicado dicha sentencia para exonerarse de la construcción de dicho retablo, y el cabildo eclesiástico para proporcionar un ajuste que facilite el reintegro de lo que tiene expendido en las costas del pleyto [...] en cuio ajuste es reselable la condesendencia del cabildo a la súplica del Convento, a trueque de lograr el reintegro de costas que apetece.”⁴⁵

A l'altra banda estaven, com veiem, l'Ajuntament i la Junta de Fàbrica, que seguia sent des de la seua creació una comissió municipal delegada per dur endavant les obres, la qual havia decidit personar-se en el tràmit de súplica i recurs per defensar els seus interessos i demanava als regidors la ratificació de l'acord pres i el nomenament de tres procuradors, segons transmeteren els dos regidors comissaris:

“Ha tomado la resolución y providencia dicha Administración [la Junta de Fàbrica] de mostrarse parte en dichos autos y acreditar su interés, en virtud de sumario que se ha su-

⁴⁵ AMX. Capitular de la Ciudad de San Felipe, 1783. F 107 V-109. En l'apèndix documental transcrivim els documents complets.

*ministrado ante el Sr. Alcalde Mayor de esta Ciudad, por la que tiene acreditado que la fábrica de la Iglesia Colegial y su altar mayor está construido a expensas y por dirección de dicha Administración formada por individuos que nombra esta Ciudad en representación del común y de la Junta General que para su formación se tuvo en la centuria de mil quinientos noventa y seis.*⁴⁶

Actuació de dret que reflexa el mateix estatut jurídic que quan es van fer els anteriors altars majors: fos qui fos el que assumira les despeses, ho feia sempre en concepte d'aportació, donatiu o almoïna a la Junta de Fàbrica, és a dir, al municipi, que era l'únic i legal promotor. I els regidors nomenaren tres procuradors i comissionaren al regidor Baldoví per a que demanara informació en la *Real Audiència* de València sobre la situació processal.

Hi ha uns anys foscos sense notícies, que són els que van des del dictamen de la sentència en 1783 fins que es començaren de nou les obres. Només una vaga referència que voluntàriament fugí de donar explicacions. Està inclosa en el manuscrit atribuït al degà Ortiz que tractem més per menut en l'epígraf dedicat a la historiografia, i diu:

*“Sin embargo que la Ilustre Junta (ésta es una subdelegada del ayuntamiento municipal) ya emposicionada de los bienes de la herencia no dio ningún paso en llevar la obra en adelante; hasta que por cierto incidente se bolvió a empezar la obra con igual calor que hantes llevaba.”*⁴⁷

Vint-i-tres anys en els que no es va avançar res en el retaule, perquè aquest s'havia començat amb una quantiosa almoïna i pensava concloure's amb l'herència, però al faltar el capital, la Junta no podia fer-se càrrec d'una

despesa tan onerosa, perquè la seua finalitat era construir el temple. Les rendes i almoïnes que recollien, les cises i el producte dels molins de la Mare de Déu es van dedicar a la fàbrica de l'església i a l'inicia del campanar. El retaule quedà parat perquè no hi havia qui pagara la continuació de les obres. Mentre tant, davant la perspectiva de no saber quan es mamprendria de nou, i com que fins aquell moment només s'havia executat en marbre la part corresponent al sòcol i la taula de l'altar, es van fer les columnes i el cambril de maçoneria, de la forma i dimensions previstes en el projecte. Una solució inèdita, provisional i barata, forçada per *“la devoción a su Patrona y ancias de la Ciudad de verla quanto antes en su nicho.”*⁴⁸

5.5.- L'ACABAMENT DEL TABERNACLE

Passat l'incident que va remoure el projecte, per tal d'acabar, van haver d'interrompre les obres del campanar i aplicar les despeses que absorbia a la construcció del retaule. Es van plantejar la possibilitat de fer-lo d'acord amb les previsions, és a dir, de marbre i bronze, amb la qual cosa haurien de tombar les columnes i altres elements fets de rajola, o bé acabar-lo, amb 20.000 pesos, de maçoneria estucada i acolorida, el material amb el que havien deixat a mig fer -“provisionalment”- la part inferior. I encara una altra interferència o proposta: si decidien finalment fer-lo de jaspis i bronze, el que seria molt més car, calia meditar bé en quin lloc exacte era més oportú col·locar el tabernacle, perquè un cop construït ja no podria modificar-se i no era qüestió d'adonar-se de l'error quan no tenia esmena possible. S'especulava entre dues opcions: una, seguir la construcció amunt sobre

⁴⁶ Id. El fet que la Junta de Fàbrica demanara a la Corporació Municipal la ratificació de la determinació presa indica que, almenys en matèries importants, era una comissió consultiva i deliberativa, però no decisòria, perquè el poder, no delegat, residia en la Corporació.

⁴⁷ Aquest manuscrit, com altres que hem manejat, els vam veure casualment i fotocopiar en l'Arxiu Històric de la Seu fa més de vint-i-cinc anys. En 2007 va ser publicat sencer pels professors Bérchez i Gómez-Ferrer en l'obra citada més amunt. Com encara no hi ha un catàleg exhaustiu de la documentació, ara no és fàcil de localitzar l'original, del que hem deixat una còpia en dit Arxiu, i es pot consultar també en l'Expt. 17/09 del Museu de l'Almodí.

⁴⁸ VIÑES MACIP, Gonzalo. Op. Cit. p 174.



MARBRE, BRONZE I OR ALTARS DE LA SEU DE XÀTIVA

els sòcols ja fets, en el mateix lloc que ara estan, la qual cosa obligava a col·locar el cor en la nau central; altra, avançar el tabernacle fins deixar-lo ran a l'arc d'embocadura del presbiteri, el que, deien, millorava la visibilitat de l'altar des de les tres naus i permetia instal·lar el cor darrere del retaule, en el presbiteri. En dit cas havien de desmuntar els sòcols, taula d'altar i demás peces fetes ja del material definitiu, el marbre, i avançar-les els deu o dotze metres que hi ha des d'on està, fins la vora del presbiteri.

Per decidir-se amb criteris objectius entre una i altra opció, es proposà construir una maqueta a escala real 1/1, amb fustes i teles, posar-la en un dels dos llocs i provar durant un temps si les funcions litúrgiques es podien dur a cap amb comoditat, i després, traslladar la maqueta a l'altra localització i comprovar si la circulació de persones i les exigències del culte anaven millor o pitjor que en l'altra alternativa:

“A esta evidencia podría satisfacerse el buen gusto de los espectadores: corregirse y proporcionarse mejor su colocación, y conseguirse el acierto, como lo han logrado con semblantes obras por tan trivial operación en otras ciudades.”

No sabem si es va dur a la pràctica. El cas es que la part ja feta es va quedar on estava, i es va enderrocar la part del retaule construïda de maçoneria que havia servit mentre tant. En aquell punt, la Junta de Fàbrica va demanar una estimació del que costaria el que quedava per fer, i l'arquitecte Vicente Cuenca ho va valorar en uns 40.000 pesos, quatre vegades més que el que havia destinat en principi la Sr^a Albero. Però no es van fer enrere, segons diu de forma molt gràfica el manuscrit atribuït al degà Ortiz, perquè confiaven en que els diners eixirien d'algun lloc: *“Sigase la obra que la Virgen siempre tiene la pollina preñada.”*

Cal destacar el decisiu paper que va fer Vicente Cuenca, encarregat de la direcció dels treballs finals i del muntatge d'una obra tan complexa des del punt de vista tècnic, a des-



Altar de la Basilica de la Mare de Déu dels Desemparats, València

grat de la inquina del degà Ortiz i dels entrecanços que li va posar, desitjós d'obtenir la direcció de la fàbrica del temple, per la qual cosa desqualificava a Cuenca, *“fraile lego,”* per no tenir el preceptiu títol d'arquitecte. Però l'Ajuntament confiava tant en la professionalitat de Vicente Cuenca, el qual des de molt jove havia col·laborat amb son pare, Francisco Cuenca, director de les obres de la Seu, que li va sufragar les despeses d'un any d'estudis en Madrid per traure's el títol de l'*Academia de San Fernando*. La perícia de Vicente Cuenca va ser admirable, en especial a l'hora d'alçar les columnes monolítiques de sis metres, que tothom pensava que acabarien partint-se del pes. La seua fama va transcendir fins el punt que des de València van demanar la seua ajuda per plantar les columnes de l'altar de la Basilica de la Mare de Déu dels Desemparats, també d'una peça de Buixcarró, que estava fent-se en aquell moment.



Altar Major de les Escoles Pies, València

La construcció va avançar més apresa que diners tenien per pagar-la, i va ser quan se'ls va acudir una novetat: aportacions voluntàries, una “subscripció popular”, que en un mes els va donar 100 pesos, malgrat que va coincidir en un increment altíssim de la pressió fiscal per a pagar soldats. Estava a punt de començar la Guerra de la Independència. “*Con el allasgo del nuevo recurso de la subscripción,*” diu el manuscrit, “*la obra seguía el rumbo de una progresión geométrica.*”

Les obres es van començar a mitjans del mes de juny de 1806, i acabaren dos anys després. L'arquebisbe Company va aportar 3000 lliures, el capítol de la Seu, 5000, la Sr^a Albero, en total 17.000, d'almoines es recolliren 1500, i la resta fins a 60.000 que va costar tot, de donacions dels fidels. El 5 d'agost de 1808, ara fa dos-cents un anys, es va inaugurar.

Finalment s'havia culminat una obra magnífica, un tabernacle que venia a substi-

tuir a l'anterior de fusta. Poden posar-se objeccions al resultat i és la desconexió existent entre l'arquitectura del temple i la del retaule. Una i altre són exemples suprems de dos estils ben diferents. D'una banda, l'absis de pedra picada d'un manierisme herreria desoladorament despulat, i més encara quan li van eliminar les arquitectures de pilastres, frontons i piràmides dels arquets on estan els àngels músics. D'altra, un retaule d'exuberant riquesa, de marbres polits i d'or refulgent, una apoteosi barroca amb ornamentació neoclàssica, en un moment en que els retaules s'incorporen com un tot a l'arquitectura, i formen part d'un espai unitari en la concepció, les formes i el luxe tàctil, com es veu en la coetània església de les Escoles Pies de València. En comparança, l'altar de Xàtiva afronta el diàleg en solitari, pugnans per ser acceptat en una arquitectura que li és hostil.

Crec que a finals del segle XIX ja havien caigut en el compte de la distància estètica i emocional que separava la gèlida i cerebral arquitectura absidal de la sensual explosió daurada de la del tabernacle. No altra deu ser la raó per la qual van confeccionar uns cortinatges gegantins de vellut roig que, penjats amb corrioles, feien de teló envoltant de l'altar major per conferir a l'espai arquitectònic una riquesa i calidesa que li era aliena, però que demanava una joia àuria deixada caure enmig de tanta fredor.

5.6.- LA PERVIVÈNCIA DEL MODEL DE TABERNACLE EN PAVELLONS DE JARDINS

Tanmateix, la feliç solució de coronar un entaulament semicircular sobre columnes, segons la làmina d'Andrea del Pozzo, amb un casquet de quart d'esfera no va ser una idea original de Guisart, sinó una solució que circulava per l'Europa de finals del Set-cents en tractats d'arquitectura que no coneixem, amb una acceptació tan notable que mig segle després encara estava vigent. L'arquitecte napolità

MARBRE, BRONZE I OR ALTARS DE LA SEU DE XÀTIVA



*Pavelló de la tsarina Maria Feodorovna, obra de l'arquitecte Carlo Rossi, cap a 1815. Jardins del Palau Pavlovsk. Sant Petersburg.
Fotografia: Museu Palau Pavlovsk*



*Pavelló de la finca "El Capricho" dels Ducs d'Osuna, originalment a les afores de Madrid. Arquitecte Martín López Aguado, 1834. Fotografia anònima, presa cap a 1920.
Museu de l'Almodí*



Pavelló del Parc de l'Alameda de Osuna de Madrid, en l'actualitat

Carlo Rossi, autor del edifici construït per a l'administració tsarista i de l'arc de triomf que tanca la plaça del Palau de l'Ermitage de Sant Petersburg, va treballar per a l'emperadriu Maria Feodorovna, esposa del tsar Pau I, en l'ornat de la seua residència preferida, el Palau Pavlovsk de les rodalies de la capital. En els jardins va construir, entre altres, un pavelló, conegut com de Venus, de Rossi, o amb més propietat, Pavelló de Maria Feodorovna, que s'inspira en el mateix model que el de Guisart per a l'altar de Xàtiva. El de Rossi està fet al voltant de 1815, en un estil clarament neoclàssic, en el que les formes i ornaments han evolucionat cap a la mesura, el mòdul i la simplicitat, però no tant que no es puguen percebre els ressons barrocs del que prové. Ací el color del mabre s'ha reduït al blanc, el preferit del neoclàssicisme per a estàtues, columnates i frontispicis; les columnes son dòriques, d'imoscap llis i fust acanalat i amb èntasi. Les que abans eren columnes externes, sense funció tectònica, han passat a ser pilars de secció quadrada, desplaçats fins a formar un sol plànol frontal, el que confereix al pavelló un aspecte d'arc triomfal, amb un buit central de mig punt més alt, i dos laterals plans, i els cassetons que en el quart d'esfera fan una retícula, adornen també l'extradós de l'embocadura de l'arc.

L'exemple més tardà que coneixem és el del palau *El Capricho de la Alameda* de Madrid, una residència campestre dels ducs d'Osuna a les afores de la capital. El temple va ser un encàrrec fet a Martín López Aguado en 1834 pel duc Pedro Téllez-Girón, en memòria de la seua àvia, la duquessa Josefa Pimentel. I l'arquitecte, format en Roma, va triar per al monument el mateix model de tabernacle que Guisart havia manejat en 1777 per al seu projecte de Xàtiva. Com veiem, la font última d'inspiració és també, en aquest cas, Roma, fins el punt que el pavelló del parc

ducal de Madrid està construït en mig d'una glorieta voltada de bustos d'emperadors romans. El tabernacle *barroc* va ser despulrat d'ornaments i de columnes externes i deixat en l'esquema bàsic de disposició semicircular, sustentat per quatre columnes jòniques sobre plints, la qual cosa crida l'atenció per la llibertat allunyada ja del neoclàssicisme perquè, en anar girant els capitells jònics segons la forma de l'entaulament, el primer frontal de cada banda queda girat 90^a respecte de la visió canònica. La coberta manté el quart d'esfera amb cassetons en retícula, com el del pavelló del Palau Pavlovsk, només que en el de Madrid havien perdut ja l'ortodòxia neoclàssica, i, a l'igual com aquell, acollia el bust o estàtua de la duquessa, com en Xàtiva acull la imatge de la patrona. El model baldaquí semicircular tenia la forma perfecta per a dita finalitat.

A partir de 1920, els jardins i el palau van quedar abandonats fins que en els anys setanta van ser adquirits per l'Ajuntament de Madrid. La restauració va eliminar la coberta del monument i el bust de bronze de la duquessa, deixant-lo mutilat i sense una lectura comprensible, fins el punt que li diuen "exedra", un terme que no sembla correcte.

5.7- L'IMPACTE DEL TABERNACLE EN LA HISTORIOGRAFIA

La tardança en l'execució del retaule, del que des del primer moment hi havia fetes les estàtues daurades i altres peces, va permetre a la societat coetània tenir temps de fer-se una idea de la seua monumentalitat i riquesa. Passat un temps, les columnes que arribaven des de la pedrera de Buixcarró, els capitells i altres materials embarassaven la nau central i capelles laterals del creuer del nou temple, provocant les queixes de l'Ajuntament perquè la Junta de Fàbrica havia convertit la Seu en el taller de l'altar.⁴⁹

⁴⁹ Veieu en Sarthou, *Datos*, Volum II, p 290, la referència a l'informe redactat pel regidor D. Raymundo Ferrer cap a 1795, en que diu que fa catorze anys que les pedres i materials han anat envaint l'espai de la Seu, i proposa a l'Ajuntament que inste a la Junta de Fàbrica a que cesse l'abús.



Quan va quedar acabat, l'espectacular visió d'un edifici tan sumptuós va colpir i meravellar al públic i als entesos. El text més antic que tracta de l'altar és l'esmentat manuscrit de dotze pàgines, titulat "*Historiado de la obra del grande Tabernáculo o Altar Mayor que yace en la insigne Iglesia Colegial de la Ciudad de Játiva, reyno de Valencia,*" sense data, però que creiem ha de ser de 1818 ó 1819, perquè al final du un text, amb lletra diferent, que és exacte al del peu explicatiu del gravat que representa el tabernacle, estampat per Francisco de Paula Martí en 1819.⁵⁰ Pel que fa a l'autor, compartim la proposta de Bérchez i Gómez-Ferrer de considerar-lo obra del degà Ortiz, perquè només ell s'ajusta al perfil. És possible que el gravat de Martí hagués de formar part d'un llibre o tractat d'arquitectura que no va arribar a veure la llum, i aquest fos el text que hauria d'acompanyar-lo. Du al principi una anotació amb lletra de Sarthou que diu: "*Para desbrozar y extractar lo pertinente,*" que, en efecte, va extractar en l'Apèndix III del Volum IV de *Datos*.⁵¹

S'endevina la mà d'Ortiz en l'ús d'un ric lèxic de l'arquitectura, que empra de manera precisa, en l'erudició, les referències geogràfiques i a edificis romans així com en el coneixement de l'obra de Vitruvi. I fins i tot en els errors del text, que denoten a una persona que no era de Xàtiva, encara que hagués viscut o vivira ací alguns anys. Per exemple, en el cognom de la promotora de l'altar dubta entre les grafies Albero i Àlvaro, el que no confondria mai algun natural de la ciutat, a qui el cognom Albero li era molt familiar i el d'Àlvaro desconegut; fa a Bàrbara Albero neboda de Victoria, quan era germana, i desconeixia el segon cognom del xativenc cardenal Cebrià; açò és més estrany, sent Ortiz un eclesiàstic



"*Semanario Pintoresco Español*", 1844. Arxiu Municipal de Xàtiva

distingit. Per últim, en parlar de les unitats de longitud valencianes, diu que el pam valencià és diferent del de Burgos, una comparança sorprenent que indica que el text estava pensat per a lectors d'altres territoris espanyols.

Consta d'una introducció que parla de la Sr^a Albero i de l'encàrrec a Guisart, després tracta els problemes derivats de l'herència, seguitament del procés constructiu, continua amb una descripció minuciosa del tabernacle i acaba amb un judici crític.

En 1842 altre autor anònim va redactar una descripció que es va publicar en el *Semanario Pintoresco Español* en 1844,⁵² que, al dir de Sarthou, és el mateix text que va recollir Madoz en la seua obra *Diccionario*

⁵⁰ Veieu la nota 47.

⁵¹ SARTHOU, Carlos. *Datos*. Volum IV. Apèndix III, pp 33-37. En dit text, l'autor cita el manuscrit amb aquestes paraules: "*Hemos visto un manuscrito descriptivo de la obra acabada, con sus nimios detalles técnicos y artísticos, (más su juicio crítico), que por su mucha extensión no transcribimos.*"

⁵² *Semanario Pintoresco Español*. Volum II, p 57, sèrie tercera. Madrid, 1844. Citat per Sarthou en *Datos*. Volum II, p 287

MARBRE, BRONZE I OR EL TABERNACLE DE JASPIS I BRONZE DAURAT

Geográfico Histórico de España, publicada entre 1845 i 1850.

Vicente Boix, que escriu en 1857, li va dedicar un breu comentari:

*“Es admirable sobre todo el altar mayor, de orden corintio, con sus columnas de mármol rojizo de escelente calidad. El tabernáculo tiene una magnífica cúpula con figuras doradas, de la escuela de Vergara.”*⁵³

El següent autor que es va ocupar del retaule va ser Teodoro Llorente, però tampoc no diu res de nou ja que la ressenya és curta, tret amb molta probabilitat de les dades de Madoz, i va atribuir el disseny del tabernacle a Fra Vicente Cuenca, director de la construcció, però en absolut autor: *“El diseño de esta obra, trazado con verdadero garbo, debióse a Fr. Vicente Cuenca, humilde religioso franciscano de aquella ciudad.”*⁵⁴

Ventura Pascual i Beltrán li va dedicar un extens article, en la primera part del qual transcriu el text de Madoz, que no era sinó l'anònim article editat en 1842, segons tenim dit. Però tot seguit afegeix dades biogràfiques de Vicente Cuenca, inclou informació sobre D^a Victoria Albero i la seua família i copia el contingut del memorial de 1785, que dona moltes dades relatives a les intencions, el procés, les dificultats i el plet. Es va recolzar bàsicament en les fonts documentals de l'Arxiu del Regne, i si va poder conèixer alguna cosa de l'arxiu de la Seu va ser perquè un canonge li va copiar els textos, com el mateix diu. Després de Pascual y Beltrán els successius investigadors disposaren d'una copiosa i valuosa informació.⁵⁵

No és d'estranyar que Elías Tormo li dedicara no arriba a una línia en la seua guia *Levante* de 1923. Era un erudit de

la pintura i no se'n va ocupar de les obres tridimensionals.

Un autor que es va poder beneficiar del treball de Ventura Pascual va ser el canonge Gonzalo Viñes, com es veu en les reiterades vegades que el cita en el seu llibre *La patrona de Játiva*, publicat en 1923, que constitueix una excel·lent font d'informació, en general pel que ateny a la Seu, i en particular al tabernacle de l'altar major. Viñes era un investigador de sòlida cultura i, a diferència de Ventura Pascual, va tenir ocasió d'estudiar la documentació de primera mà, per ser arxiver de la col·legiata. No estava versat en Art, una disciplina que en aquella època no era objecte d'estudi, i això va fer que identificara el baldaquí de 1750 amb el retaule encarregat un segle abans, com hem senyalat en altra part del present catàleg. Pel que fa al tabernacle li va dedicar en el llibre un extens estudi històric i descriptiu en el que aporta notícies molt valuoses. Tenia l'avantatge, com tots els anteriors autors esmentats, de conviure amb objectes i edificis que les generacions següents només han vist per fotografia, i en molts casos ni això, per la qual cosa només lamentem que no hagueren escrit més.

Forçós és parlar de Sarthou, que publicà la primera referència a l'altar major en la *Geografía General del Reino de Valencia*, seguint a Llorente.⁵⁶ I molt més per extens en la seua obra capital (i desordenada), *Datos para la Historia de Játiva*. Xàtiva 1935. Volum II, pp 287-290 i en l'Apèndix III del IV Volum, pp 33.37. Per a la seu treball, Sarthou va manejar els antecedents de Ventura Pascual, el manuscrit d'Ortiz, així com els Llibres d'Actes de la Seu i els Municipals, a més d'altra valuosa documentació d'ambdós arxius. Però els seus

⁵³ BOIX, Vicente. *Xàtiva. Memorias, recuerdos y tradiciones de esta antigua ciudad*. Xàtiva, 1857. p 411.

⁵⁴ LLORENTE OLIVARES, Teodoro. *Valencia*. Volum II. Barcelona 1889, pp 731-732. En el nostre article dedicat a la Custòdia del Corpus de Xàtiva, publicat en *Papers de la Costera* n^o 11. Xàtiva, 1998, vam anotar que, tot i que l'obra de Llorente du any d'impressió 1885, en 1892 encara no s'havia editat.

⁵⁵ PASCUAL I BELTRÁN, Ventura. “El altar mayor de la colegiata de Játiva”. *Archivo de Arte Valenciano*. València, 1919, pp 65-73.

⁵⁶ SARTHOU, Carlos. *Geografía General del Reino de Valencia*. Volum II. *Provincia de Valencia*. Barcelona 1918, pp 458-459.



MARBRE, BRONZE I OR ALTARS DE LA SEU DE XÀTIVA



El canonge D. Gonzalo Viñes, arxiver de la Seu revestint-se en la sagristia

textos són, com en altres matèries de la mateixa obra, repetitius, dispersos i confusos, perquè uns estan escrits en 1935, amb documentació municipal i civil, i altres després de la Guerra, quan va poder consultar l'Arxiu de la Seu, sense que s'ocupara de contrastar una informació i l'altra, i d'acord amb això elaborar de nou el text. Amb posterioritat a Sarthou no coneixem cap altre autor que se'n haja ocupat fins l'atenció que li va dedicar en 1989 el professor Bérchez en l'obra col·lectiva *Historia del Arte Valenciano*,⁵⁷ i la nostra aportació en 1992 en el llibre *Museos de Xàtiva*.

Darrerament han aparegut dos estudis sobre el tabernacle. Un, el de Pascual Patuel Chust, en el Catàleg de la Llum de les Imatges, *Lux Mundi*, de l'exposició celebrada en Xàtiva en 2007.⁵⁸ L'altre ve inclòs en l'excel·lent estudi de Joaquín Bérchez i Mercedes Gómez-Ferrer *La Seo de Xàtiva. Historia, Imágenes y Realidades*. València 2007, on no sols exposen l'atza-

rosa història constructiva del retaule, sinó els enfrontaments teòrics i pràctics entre els partidaris del cànon recte clàssic, i els cultivadors de l'arquitectura obliqua. A banda, aporten als investigadors documentació inèdita.

Com es veu, no hi ha una bibliografia extensa, proporcionada a una obra tan excepcional, i tampoc hem trobat cap biografia de Ventura Rodríguez que cite el tabernacle de Xàtiva com obra seua. Per als estudiosos del més prestigiós arquitecte espanyol del segle XVIII, l'altar de Xàtiva és inexistent, o potser no el nomenen perquè no figura entre el corpus de la seua copiosa producció. Curiosament, sols el gravat de dit retaule fet pel xativenc Francisco de Paula Martí i la bibliografia eixida d'autors relacionats amb la ciutat el citen com autor. Pel contrari, tots els estudis referents a l'escultor Esteve Bonet diuen que és l'autor de les escultures dels àngels i arcàngels del tabernacle de la Seu.

⁵⁷ Bérchez Gómez, Joaquín. "Neoclasicismo, academicismo, romanticismo. Arquitectura y Urbanismo" dins *Historia del Arte Valenciano*. València, 1989. Volum 4, pp 257-258.

⁵⁸ PATUEL CHUST, Pascual. "Retablo Mayor". *Catàleg de l'exposició Lux Mundi*. València, 2007, pp 734-737.



RETAULES PROCEDENTS DE LA SEU VELLA

Una capella és un espai integrant d'una església que té un altar dedicat a una advocació; altar és la taula sobre la que es celebra la missa, i per extensió el retaule i altres elements usuals; i retaule és una obra arquitectònica de pedra, fusta o altre material, amb pintures o escultures que formen la ornamentació d'un altar.

En la bibliografia, en la documentació antiga i encara en l'actualitat, sovint es fa un ús indistint dels termes capella, altar i retaule, el que pot donar lloc a confusió o ambigüitat. Distingim perfectament quan diem "Capella de la Comunió," i l'entendem com "un espai arquitectònic," que forma part o és autònom del temple. Però si diem "Capella de Sant Vicent," o "Altar de Sant Vicent," fem sinònims els termes capella i altar, i si diem "Retaule de Sant Jacint," l'entendem igual que si expressem "Altar de Sant Jacint." Hi ha per tant una polisèmia que de vegades ens permet diferenciar, i altres no tant. Diríem que el terme "altar" seria el nexa, el pont entre el terme "capella" i el de "retaule." Si diem "retaule," mai entendrem que és un espai tridimensional, sinó més bé un objecte moble; si diem "capella," entenem sempre un espai, que pot tenir un o més altars o retaules. Però si diem "altar de" tant pot significar "capella de" com "retaule de." Les capelles es coneixien per l'advocació del sant a qui estaven dedicades o pel llinatge a qui pertanyia: per exemple, capella de la Mare de Déu dels Àngels o Capella dels Albero, perquè dita família era la patrona de la capella.

Aquesta introducció pot semblar innecessària en alguns casos, però no ho és tant per a aquelles persones no familiaritzades amb l'ús dels vocables d'èpoques passades, i permet interpretar les referències documentals.

Així, una capella pot tenir un o més altars, amb o sense retaule, i un altar pot estar situat en una capella, però també en un lloc que mai podrien confondre amb una capella, per exemple, arimat al mur de tancament d'un Cor d'església.

Per últim està el concepte que es diu "benefet" d'una advocació determinada, fundat en una capella de patronat particular. Cada benefet tenia assignada una renda anual, normalment procedent d'un bancal o tros de terra, que el fundador deixava a la Seu —o a l'església que fos—, per a que de la seua renda es pagaren les misses que perpètuament havia de dir el "beneficiat", que era el capellà que rebia l'estipendi per dir-les. Era molt freqüent que els fundadors indicaren que els benefets havien de cobrir-los els capellans successius de la seua família.

Les capelles de la Seu eren totes de "patronat", el que vol dir que la família Tal era la propietària de dita capella, obtinguda per concessió del Capítol de la Seu a canvi de certa quantitat, amb dret de sepultura per al sol·licitant, la seua família i descendents, amb les úniques condicions de: construir un retaule decent, que hi hagués un calze i un missal, i que ne feren ús, "cremaren", com diuen els documents, almenys un cop a l'any, per Tots

MARBRE, BRONZE I OR
ALTARS DE LA SEU DE XÀTIVA



Detall de l'Àngel pesador d'ànimes del retaule de les Ànimes. Fotografia: Institut Amatller d'Art Hispànic - Arxiu Mas. Barcelona

Sants.⁵⁹ A primers del XVI, i potser abans, fins que dita atribució va quedar exclusiva dels canonges, qui concedia les llicències per fer capelles en la Seu eren els jurats.⁶⁰

Si una família s'extingia o marxava a viure a altre lloc, la capella quedava abandonada, i els canonges podien concedir-la a altra família. Mentre tant, el patró de la capella era vertader propietari de tot el que continguera: pintures, orfebreria, ornaments etc., ja que ho havia pagat ell. Per dit motiu, els nombrosos inventaris de la Seu que figuren en els Llibres de Determinacions Capitulars només inclouen, i així ho especifiquen, els objectes que hi havia en la Sagristia i en la Capella del Papa, en tant que era Capella de la Comunió, i mai cap dels calzes, casulles, imatges etc., de les capelles particulars. En la pràctica, una capella de patronat en la Seu o altre temple era un “panteó familiar”, com el que es puga tenir avui en un cementeri, i això és vàlid per a qualsevol església parroquial, conventual masculina, etc., de qualsevol ciutat. I era tan així, que és molt freqüent que persones mortes en València o en els llocs de senyoria, Manuel, Vallés, La Llosa, etc., si tenien dret de sepultura en qualsevol de les esglésies de Xàtiva, els portaren a soterrar ací.

Podria pensar-se que només tenien capella o sepultura les famílies de més alt poder adquisitiu, bàsicament la noblesa, però la realitat era més complexa i diversa. És cert que quan de millor situació econòmica fruïa un llinatge més rica era la capella, però cal tenir en compte altres aspectes com ara: que hi havia més famílies nobles i riques plebees que capelles en la Seu; que hi havia famílies adinerades entre els comerciants, els juristes i notaris, els llauradors rics, i que fins tot persones amb pocs recursos, com sastres o boticaris, feien un esforç per tal d'aconseguir una sepultura privada, que, de vegades, només era una cripta.

Per dites raons, hi havia molta demanda de sepultures i capelles, i en quedar alguna disponible es presentava una petició. Això és causa de que les capelles anaren passant de família en família al llarg dels segles, o també de plets entre les diferents branques successores d'un titular originari, perquè totes elles es consideraven amb dret a soterrar-se allí.

No és matèria del present estudi la disposició i descripció de la Seu Vella, ni de les capelles o advocacions que tenia, d'algunes de les quals es tenen notícies del segle XIV ó XV, i d'altres en els cròniques i històries de València, com la de Viciàna. Només ens detindrem en els retaules que de la Seu Vella passaren a la nova i han sobreviscut als avatars de la Història, o bé se'n han conservat fotografies.

6.1. RETAULE DE SANT PERE

D. Agustí Sanç de la Llosa, cavaller de Malta, que uns anys abans havia aportat certa quantitat per a posar una vidriera a la Mare de Déu, era el patró o administrador dels béns del seu parent D. Joan Sanç de Senyera, que va morir en 1666. Degué ser dit Joan el qui, possiblement en disposició testamentària, va sufragar el cost del retaule de Sant Pere.

És el que està en la capella tercera de la girola a la banda de l'epístola, i dels pocs que en la passada guerra no va sofrir pràcticament desperfectes, més allà de perdre la imatge del sant titular. Es veu sencer en una fotografia presa durant el Congrés Eucarístic celebrat en la Seu en 1948. Els plafons pintats del plint representen a Sant Joan, Sant Pere, Sant Pau i Sant Jaume, i el de l'àtic l'Alliberament de la presó de Sant Pere per un àngel, que semblen repintats o potser massa nets, el que sumat a la col·locació d'una imatge nova de Sant Pere desvirtuen la percepció de l'obra antiga: un retaule barroc classicista, datat en 1670 en

⁵⁹ La paraula “cremar” es referia a cremar cera, és a dir, celebrar una missa i cerimònia de difunts.

⁶⁰ En 1523 els jurats autoritzaren a construir una capella en la Seu a Francesc Olzina, que era advocat de la Ciutat. “*Llicència donada per los jurats a mossén Francesc Olsina per a fer una capella en la Seu.*” AMX. *Índex de Manuals de Consells 1500-1549.* Any 1523, f 314V



MARBRE, BRONZE I OR ALTARS DE LA SEU DE XÀTIVA



Presbiteri de la Seu durant la celebració del Congrés Eucarístic de 1948. Al fons, darrere les pilastres, s'identifica l'altar de Sant Pere.
Fotografia: Sarthou. Museu de l'Amodi

el banc de l'àtic, sobre la cornisa del cos inferior, format per un rebanc, dos parells de columnes estriades en hèlice d'imoscaps ornamentats, fornícula, un bon entaulament i àtic de frontó partit en volutes, entre pilastres i columnes amb l'escut dels Sanç. Com dèiem més amunt, és ben provable que fos tallat pel mateix escultor, Antoni Tomàs, que va fer l'altar major de la Seu, no només per l'època i estil, sinó també la similitud formal de les columnes amb les del quadre de l'*Altar Major de la Colegiata durante los terremotos de 1748*, i, ja en un plànol no tan visible, perquè la lògica de les pautes de comportament de l'oligarquia de la ciutat així ho fan sospitar.

Un cop acabat, en compliment de l'encàrrec testamentari de son oncle, faltava daurar-lo, despesa que sembla no li venia de gust a

D. Agustí Sanç i va proposar assumir la meitat del cost,⁶¹ i la resta havien de complementar-la amb certa quantitat donada per D^a Maria Alçamora i per aportacions caritatives. Finalment, els canonges es van imposar a l'avara actitud del Sr Sanç, i van determinar que “*el concert del retaule de Sant Pere, en quant a daurar-lo, quedàs tot a disposició de Dn Agustí Sanç de la Llosa, de qui és dita capella.*”⁶²

No obstant, D. Agustí no va ser soterrat en dita capella, sinó en 1701 en la capella d'Aragó de l'església de Sant Joan de La Valletta, en Malta, on es va pagar una sumptuosa làpida sepulcral de marbres de colors.⁶³

Sembla que el patronat de l'altar de Sant Pere pertanyia a la branca dels Sanç senyors de Senyera, dits per això Sanç de Senyera, però que venien dels Sanç de la Llosa, el

⁶¹ AHCX. *Determinacions Capitulars de 1652 usque 1673*. F 392-392 V. Hi ha transcripció sencera del document a l'apèndix.

⁶² Id. F 399.

⁶³ En l'apèndix documental es transcriu el seu epitafi

MARBRE, BRONZE I OR RETAULES PROCEDENTS DE LA SEU VELLA



Retaule de Sant Pere de D. Agustí Sanç. Atribuït a Antoni Tomàs, 1670. Girola de la Seu. Fotografia: Mariano Liébana. Museu de l'Almodí



Epitafi de D. Agustí Sanç de la Llosa, cavaller de Malta, en la Capella d'Aragó de l'Església de Sant Joan de La Valetta. Malta. Fotografia de l'autor. Museu de l'Almodí

que dona lloc a moltes confusions perquè germans o cosins apareixen amb cognoms diferents. El patronat dels Sanç de la Llosa, en realitat Sanç de Senyera, es va extingir per línia agnada i a través de línia femenina va anar a parar a un Tàrrega casat amb una Sanç. Potser aqueixa siga la raó de l'abandonament de la capella de Sant Pere, perquè els descendents immediats s'haurien soterrat en la capella dels Tàrrega. Trobem un acord de 1721 pel qual D. Manuel Llinàs Gil va demanar l'establiment de la capella de Sant Pere, que li va ser concedida *“per quant los dueños que tenia molts anys ha que no cremaven en ella, y dit Cabildo la tenia comissada.”*⁶⁴

Uns anys després, la va reclamar D. Pasqual Berenguer Sanç de la Llosa, i el capítol li va dir que la tenia el St. Llinàs.⁶⁵

Tanmateix, en 1808 aquesta capella pertanyia al marquès de Benimeixís, D. Antonio Salabert Verdes Montenegro, descendent dels Tàrrega Sanç de la Llosa.

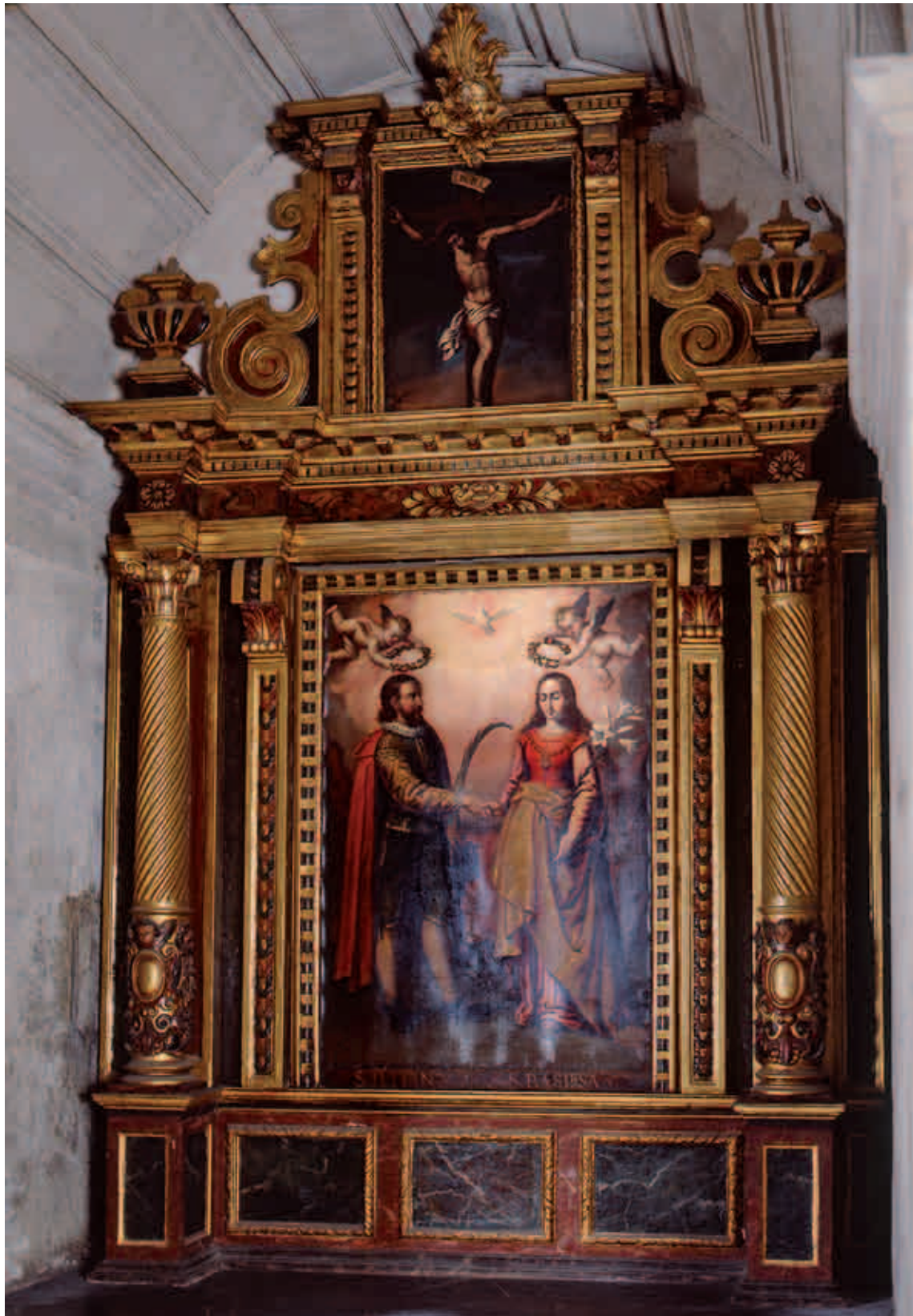
6.2. RETAULE DE SANT JULIÀ I SANTA BASILISA

Queden igualment en el creuer de la banda de l'evangeli de la Seu dos retaules menuts, coetanis, de mitjans del XVII, i de semblants característiques al de Sant Pere: el dels Desporis de Sant Julià i Santa Basilisa i el de

⁶⁴ AHCX. *Determinacions Capitulars de 1708 a 1735*. Capítol del 23 de novembre, f 135.

⁶⁵ Id, 25 d'octubre de 1727, f 210.

MARBRE, BRONZE I OR
RETAULES PROCEDENTS DE LA SEU VELLA

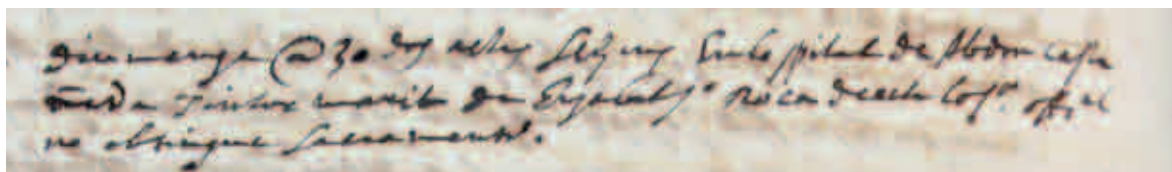


Retaule dels Desposoris místics Sant Julià i Santa Basilisa. Antoni Tomàs? 1660-1670. Creuer nord de la Seu

Santa Teresa. Tractarem ara del primer, que és del tipus de retaule-quadre, sense fornícula, sinó només una tela pintada flanquejada per una columna d'estries rectes en el fust a cada banda. L'àtic amb frontó partit i una pintura del Crucificat segons model de Ribalta. Ja vam indicar en una obra anterior que la tela està clavada sobre una taula, en la que podria haver una pintura més antiga.⁶⁶ Els imoscaps estan adornats amb una cartel·la o espill central voltat de tiges vegetals enroscades.

Darrerament s'ha indicat que la pintura dels Desposoris de Sant Julià i Santa Basilisa està pròxima a la d'Abdón Castañeda.⁶⁷ Dita possibilitat plantejaria un interessant problema historiogràfic, perquè les arquitectures ens semblen pròpies dels anys 40-50 del segle XVII, mentre que Abdón Castañeda, al que els investigadors donen per mort cap a 1629 sense que pogueren precisar data ni lloc, va morir, efectivament, el 30 de setembre de 1629 en Xàtiva i va ser soterrat en l'Hospital, informació inèdita que ens plau comunicar a la comunitat científica:

*"Diumenge a 30, (de setembre 1629), dos actes setzens en lo spital, de Abdón Castañeda, pintor, marit de Elisabet Joan Roca. Decretà lo Senyor Oficial. No obtingué sacraments."*⁶⁸



Registre del soterrar en l'Hospital de Xàtiva del pintor Abdón Castañeda, 1629. AHCX

Podrien ser obra d'un deixeble de Castañeda que pintara uns quants anys després, però ne serien massa, al nostre parèixer, si es

confirmara que en les arquitectures va intervinde Antoni Tomàs, que va nèixer cap a 1615, així que també podria ser que a mitjans segle XVII feren un retaule arquitectònic per posar quadres pintats amb anterioritat.

Altra hipòtesi suggestiva és que els quadres foren obra d'un deixeble de Ribalta, entre els que els investigadors citen a Antoni Bixquert, mort en 1646. Aquest Antoni, podria ser germà o oncle de Pere Bixquert Cruzado, nascut cap a 1615, pintor, fill de Bernat, sombrero i verguer dels Jurats de Xàtiva, que trobem actiu i vivint ací entre 1637 i 1645, i del qual sabem que va morir en 1649 ó 1650. El cognom Bixquert és molt poc corrent, i sembla molta casualitat que hi hagués dos pintors coetanis que es deien igual i que no foren parents. Així que les pintures del cercle de Ribalta dels retaules del creuer de la Seu podrien ser d'Antoni Bixquert, o del seu ¿parent? Pere Bixquert, inserit en la societat de Xàtiva per ser veí durant molts anys.

L'advocació dels Desposoris de Sant Julià i Santa Basilisa no té gran predicament en el santoral valencià, ni és freqüent en la iconografia artística de la nostra terra. El fet de la seua presència en la Seu potser caldria buscarlo en una confusió produïda en l'època inicial

de l'arribada a Xàtiva de la devoció a les Santes Basilisa i Anastàsia. És una hipòtesi que deixem caure per a futurs investigadors.

⁶⁶ *Museos de Xàtiva*, p 59.

⁶⁷ CEBRIÁN MOLINA, Josep Lluís, i NAVARRO BUENAVENTURA, Beatriu, "Retaule de Santa Basilisa i Sant Julià. *Catàleg de l'exposició Lux Mundi*. València, 2007, pp 680-681.

⁶⁸ AHCX. *Libro 1 de Bautizados, desposados y difuntos del año 1622 asta 1631*. L'esposa de Castañeda es deia Roca, un cognom prou estès en Xàtiva, però no hem trobat cap referència anterior, pel que probablement no eren veïns de la ciutat, sinó que el pintor hauria vingut ací per algun encàrrec, va caure mal, i el van dur a l'Hospital. En dit hospital ingressaven, en general, les persones amb pocs recursos, foren o no de Xàtiva, però en el cas de Castañeda, podria haver anat a parar allí per ser un transeünt, o be un resident temporal en la ciutat, per treball (viuria en un hostal?), atès que anava amb l'esposa. El fet que no pogués ser sagramentat indica una mort inesperada, però no sobtada, perquè en dit cas el Racional solia especificar-ho, ni tampoc d'accident, perquè sempre anotaven "de mort violenta."

La notícia de l'existència d'unes suposades germanes naturals de Saetabis, martiritzades en Roma per Neró, va arribar a Xàtiva a través d'una carta escrita en 1629 per un religiós de nom Dr. Esteve, germà d'un bisbe dit Esteban, al canonge de la Seu de Xàtiva D. Vicent Albero, el qual va informar d'immediat al capítol eclesiàstic i al civil. Es conserva el text de les cartes que van escriure al Dr. Esteve a Roma, entusiasmats, els canonges en castellà:

“Y ahora que por relación del Sr. Canónigo Vicente Albero avemos entendido cómo Vuestra Merced (que tan doctamente está versado en varia lición) se a advertido cómo las Santas mártires Basília y Anastàsia, que ay en Roma, fueron en tiempos de los Apóstoles San Pablo martirizadas eran naturales de esta Ciudad...”

I els Jurats en valencià:

“La nova alegria que lo señor canonge Vicent Albero nos ha donat de part de Vostra Mercè, com les Santes martres Bassília y Anastàsia, que en temps del apòstol Sant Pau foren martiritzades en esta ciutat, eren naturals d'esta, que és avís tan nou per a tota la ciutat que may lo ha oit...”

I en elles demanaven més informació, detalls del martiri, relíquies i una confirmació del Sant Pare, i els jurats s'oferien a pagar totes les despeses que originara *“Que tot ho pagarà esta Ciutat cumplidíssimament y deurem este benefisi a la bona direcció de V.M.”*⁶⁹

A partir de dit any comencen a registrar-se baptismes amb els patronímics de les germanes, fins el punt que els noms Anastàsia, i Basília o Basilisa, i per als xiquets Basili, es van convertir en uns dels més populars.

Potser en aquest clima d'eufòric patriotisme i d'exaltada emoció religiosa es va pintar un primer quadre que no corresponia la iconografia de la llegenda, ni a la santa homònima, i es va fundar un benifet sota l'advocació del matrimoni format per Sant Julià i Santa



Escut del llinatge Soler en la clau de l'arc de l'embocadura de la capella de Sant Julià i Santa Basilisa

Basilisa que, mig segle després, estava vacant, puix els canonges el van concedir a mossèn Joan Aparici, mestre de Geometria, director de les obres de la Seu, per tal que tingués uns ingressos fixos. Si el capítol podia concedir el benifet era perquè no quedaven hereus del fundador, però quedava el bé que generava la renda.

*“Axí mateix, en dit dia, dits señors donaren posesió de percassos a mossén Juan Aparici de Enguera, beneficiat del benifet sub invocaciones de Sant Julià y Santa Basilisa, com consta en un acte de colació que presentà despachat en la cúria eclesiàstica de València en 9 de novembre 1677.”*⁷⁰

No hem trobat més esments fins l'any 1808 en que era patró de dita capella D. Matías Soler. En 1767 tenim registrat el baptisme de Matías Soler Gosalbo, que és molt proba-

⁶⁹ AHCX. *Gesta Capituli de anno 1570 usque 1628*. Malgrat la data, 1628, les dues cartes, datades en 12 de maig de 1629, estan als folis 374 i 374 V. Per la importància que tingué la notícia en l'art i la societat de Xàtiva les transcrivim senceres a l'apèndix documental.

⁷⁰ “Percassos” són els emoluments que corresponen a un benifet. AHCX. *Determinacions Capitulars de 1672 usque 1692*. Capítols del 16 i 17 de febrer, ff 252-252 V i 253, respectivament.

blement la mateixa persona. Resta afegir, tot i que no sabem si és indicatiu, que la capella del creuer on torna a estar el retaule, és l'única de la Seu que té un escut esculpit en la clau de l'arc, i la figura heràldica és un sol, pròpia dels Soler.

6.3. RETAULE DE SANTA TERESA

El retaule de Santa Teresa segueix la mateixa tipologia que l'anterior, de retaule quadrat d'una sola escena, amb una columna a cada banda de fust acanalat en hèlice sobre imoscaps interessants pels rostres en relleu en la part inferior i uns escuts desconeguts pintats a la de dalt: un xiprer de sinople sobre camper d'or a l'esquerra i un pi en el de la dreta. Els capitells com en el retaule del costat, inspirats en el corinti, tot i que amb una

faiçó peculiar, molt pareguda a la dels de les columnes del retaule de Sant Pere. L'àtic està flanquejat per tornapunts de corbes i contracorbes. A l'igual que el de Sant Julià, presenta mutilacions en l'àtic i als costats, igual com es veuen en el retaule de la Pietat, degudes al desig d'embotir-los en les capelletes noves de la Seu, que no eren els espais originals per als que es van fer. També l'àtic és un Crucificat d'inspiració ribaltesca.

No hem trobat cap referència en la Seu envers la capella per a la que es van pintar, ni per compte de qui, com tampoc sabem a quins llinatges pertanyen els escuts nobiliaris, Albero? Crespi?.

De 1681 és una concessió feta pels canonges a Baltasar Mompó, mercader, de la "sepultura que solia ser dels Galianes, que està



Escuts dels imoscaps de les columnes del retaule de Santa Teresa

MARBRE, BRONZE I OR
RETAULES PROCEDENTS DE LA SEU VELLA



Retaule de Santa Teresa. Antoni Tomàs?. 1660-1670. Creuer nord de la Seu

*front a la capella de la Vera Creu,*⁷¹ i un Baltasar Mompó, probablement la mateixa persona, encara que hagués mort, figura com titular de la capella de Santa Teresa en 1808.

6.4. RETAULE DE LES ÀNIMES O DEL JUDICI FINAL

Entre els retaules que passaren de la Seu vella a la nova hi ha un menut representant el Judici Final. Lamentablement es va perdre, però se'n conserven fotografies en l'Arxiu Mas de Barcelona que han permès als historiadors contemporanis estudiar-lo i ampliar les opinions i comentaris que sobre ell va fer D. Elías Tormo en *Las tablas de las iglesias de Játiva*. Atès que hi ha a l'abast del lector uns quants i bons estudis des del punt de vista de l'art, no ens detindrem en dita faceta, sinó en aportar notícies que potser ajuden o orienten a futurs investigadors.

Era un retaule, dels que es diuen d'Ànimes, pintat per Hernando Yáñez de l'Almedina cap a 1518 en una sola taula que incorporava l'àtic. No ens hem topat mai en la documentació consultada en l'Arxiu Històric de la Seu cap referència al patronat d'aquesta capella, i això podia ser degut a que no tenia un patró, com si no hagués estat encarregat i pagat per un particular.

Els pintors castellans Hernando Llanos i Hernando Yáñez de la Almedina arribaren a València en 1506 procedents d'Itàlia i van ser contractats pel capítol eclesiàstic de la catedral per pintar el retaule major i dissenyar l'arquitectura de l'orgue. En 1511 van pintar un retaule per a la Capella de les Febres de la Seu de Xàtiva per encàrrec de D. Francisco de Borja, cardenal de Cosenza, segons notícia publicada pels investigadors Mercedes Gómez-Ferrer i



Detall dels benaventurats del retaule de les Ànimes, desaparegut. Fotografia: Institut Amatller d'Art Hispànic - Arxiu Mas. Barcelona

⁷¹ AHCX. Id. Capítol del 3 de novembre, f 212.

MARBRE, BRONZE I OR
RETAULES PROCEDENTS DE LA SEU VELLA



Retaule de les Ànimes o del Judici final. Hernando Yáñez de l'Almedina. Fotografia: Institut Amatller d'Art Hispànic - Arxiu Mas. Barcelona

Juán Corbalán.⁷² És molt probable que, arran de veure el retaule de dita capella de les Febres, sorgira la proposta d'encomanar-ne altre per a la Capella de les Ànimes, que era la dedicada a fossar comú o sepultura dels pobres, i dita encomanda podria haver partit del capítol eclesiàstic i ser pagat dels diners de la Seu.

Les úniques notícies que hem trobat que podrien estar relacionades amb el retaule del Judici Final són de 1670, quan els canonges manifestaren que no *“Hi ha sepultura a on se puguen soterrar los pobres per estar plena de les Ànimes,”*⁷³ i mesos després decidiren que es destinara per a dita finalitat una cripta que hi havia davant la Capella del Roser *“Per no haver lloc en la sepultura de les Ànimes.”*⁷⁴ La situació es va prolongar uns quants anys, malgrat haver concedit en 1672 a Gaspar Adarró, ciutadà, la Capella del Roser i la sepultura a ella vinculada *“que està en la arcada del Papa.”*⁷⁵ Encara en 1677 no s'havia resolt la falta d'espai tan peremptòria, i les coses van arribar al punt que la Col·legiata va haver d'abandonar la Seu i traslladar el culte a Santa Tecla entre l'11 de gener i el 2 de febrer, mentre duraven els desagradables treballs de buidar la fossa comuna *“Y fonch per dar lloch a traure els cadàvers del vas y sepultura de les Ànimes, y la del costat que era ans dels capellans.”*⁷⁶

El retaule que els documents de la Seu citen amb el nom de “les Ànimes” és el que en la relació de 1808, amb el mateix nom de les Ànimes, figura sota el patronat d'un Aliaça. Pensem que, en passar-lo de la Seu Vella a la nova, va deixar de presidir la capella de la sepultura dels pobres i per dit motiu apareix ja amb com una capella de patronat.

6.5. RETAULE DE NOSTRA SENYORA DELS DOLORS

És un retaule de talla en alt relleu, amb quatre personatges en primer terme: la Mare de Déu, que centra l'escena, amb el Crist mort, Sant Joan a l'esquerra, i la Magdalena a mà dreta. Hi ha un segon terme amb figures secundàries, com Judes, Nicodemus i Josep d'Arimatea, i altre plànol més allunyat amb altres figures més menudes. Tota la composició està dividida per la Creu sobre un fons que representa la Jerusalem Celest però correspon a un paisatge real: la muntanya, ciutat i castell de Xàtiva, per la qual cosa sempre hem considerat que la va fer un escultor xativí.

L'obra escultòrica està embotida en una mena d'estoig o caixa, de brancals amb pilastres ornamentades *a candelieri*, amb un parament a sobre que voldria ser un arquitrav estriat, estranyament interposat entre la pilastra i un senzill capitell dòric, alteració tan barroera que indica una forçada manipulació de l'original, con manipulat sembla el frontó de volutes daurades, per adaptar-lo a l'espai de la capelleta. L'estructura estava dissenyada per tenir unes portelles de dues fulles plegadisses, pintades a una i altra cara, desaparegudes en 1936. Elías Tormo va estudiar amb molt de deteniment les pintures, tot i que les va datar erròniament, però no li va cridar l'atenció l'escultura. El cas és que hi ha més estudis sobre les pintures desaparegudes que sobre el relleu conservat.

Sarthou va afirmar, sense més, que va ser un regal d'Alexandre VI. I la professora de la Sorbona Anne de Bosque trobava una relació entre la composició d'aquest retaule i el dels

⁷² Mercedes Gómez-Ferrer i Juan Corbalán de Celis han publicat un minuciós i documentat estudi sobre el contracte signat pel representant del cardenal de Cosenza, D. Francisco de Borja, amb Hernando Llanos i Hernando Yáñez de la Almedina per acabar de pintar un retaule, format per diverses taules, per a la Capella de la Mare de Déu de les Febres de la col·legiata de Xàtiva. Però del text es desprén, i així diuen els autors, que dit retaule no té res a veure amb el del Judici Final. GÓMEZ-FERRER, Mercedes, i CORBALÁN DE CELIS, Juan. “Un contrato de los Hernandos para la capilla de las Fiebres de la Seo de Xàtiva en 1511.” *Archivo Español de Arte*. LXXIX, 314. Madrid, abril-juny 2006. Pp 157-168.

⁷³ AHCX. *Determinacions Capitulars de 1651 usque 1673*. Capítol del 26 de juny, f 391 V

⁷⁴ Id. 3 de desembre, f 399 V.

⁷⁵ AHCX. *Determinacions Capitulars de 1673 usque 1692*. Capítol del 30 d'agost 1672, f 8 V

⁷⁶ AHCX. *Determinacions Capitulars de 1673 usque 1692*. 11 de gener de 1677, f 79 V.

Reis Mags de la catedral de ciutat de Bamberg, i entre el Crist de la Dolorosa de Xàtiva i altre de Núrenberg, similituds imaginàries, en la nostra opinió,⁷⁷ i que no podrien basar-se en cap intercanvi comercial i cultural significatiu a primers del XVI entre València o Xàtiva i les remotes ciutats germàniques.

Creiem que està més a prop de la influència italiana que no de cap altra, no només en els rostres i tipus humans, sinó en la composició, tan semblant a la *Pietà* de terracota vidriada de Giovanni della Robbia de la Galeria Bargello de Florència,⁷⁸ com ja vam apuntar en *Museos de Xàtiva*.

Els motius *a candelieri* de la ornamentació de les pilastres de la dreta estan desplaçats un poc en relació als de l'esquerra, un element repetitiu inscrit en el mateix espai rectangular, però que no està sencer o, diríem, igualment distribuït. Sembla com si primer hagueren fet la talla d'uns plafons continus per adornar pilastres, i després els tallaren a mida de cada pilastra, i en aquest cas s'enganyaren a l'amidar o al tallar. Hi ha també diferències en les formes dels jarrons i els fullatges, eixits de les mans de dos tallistes distints, un més dextre que l'altre, el que fa pensar en un obrador amb uns quants tallistes alhora per fer les parts secundàries de les peces. Un aspecte distintiu és la decoració granejada del fons daurat, formant motius ramejats semblants als dels teixits, i també en part als dels braços de les creus d'orfebreria, el que li confereix un aire de riquesa arcaïtzant.

Rectifiquem la datació que li suposàrem fa trenta anys, confiats de la mà de Tormo—ran a 1500—, perquè, en efecte, ha de ser

una obra tallada cap a 1515 i 1520, a tenor de les pintures i de la ornamentació de les pilastres. El fet citat més amunt que estiga representada la ciutat en el relleu del fons, junt al toc italianitzant apuntarien cap a un artista de Xàtiva en contacte amb l'estètica vinguda d'Itàlia, i això ens duria a algun dels escultors i tallistes de la dinastia Munyós o Muñoz, que treballaren amb els esmentats Hernando Llanos i Yáñez en València entre 1507 i 1515, i que quedaren treballant en les obres del Palau de la Generalitat durant tres generacions.

La recent restauració duta a cap per la Fundació de la Llum de les Imatges ha deixat a la vista un conjunt enlluernador, estranyament tot daurat, sense estofar ni policromar, com si hagués quedat per acabar, d'una gran bellesa no exempta de *pathos*. La talla és veu ara de major qualitat que amb la policromia falsa sobre els estucs sobreposats que modificaven la finura de la gúbia.

La documentació antiga de la Seu no li diu mai Pietat ni Dolorosa, sinó sempre Nostra Senyora o Mare de Déu dels Dolors, denominació que, al nostre criteri, hauria de prevaler. La primera menció que coneguem sobre aquest retaule és del 6 d'octubre de 1599, en el que mitjançant escriptura davant el notari Onofre Orto, els canonges van concedir la sepultura de Nostra Senyora dels Dolors a Jeroni Ferrer, argenter,⁷⁹ que trobem actiu en Xàtiva fins l'any 1614. Era un menestral de prestigi perquè en ocasions formava part del Consell General de la Ciutat, l'assemblea deliberativa que era convocada pels jurats quan calia prendre decisions importants per al municipi.⁸⁰

⁷⁷ Ens ocuparem d'aquest retaule en l'article "La Pietat de la Seu. Algunes dades per al seu possible origen", *Xàtiva en Agost. 1980*. Xàtiva, 1980, pp 43-52, i també en *Museos de Xàtiva*. València, 1992, pp 76-77.

⁷⁸ Vull agrair a la doctora Mercè Valderrey, del Museu Bargello de Florència, la copiosa informació que m'ha fet arribar sobre Giovanni della Robbia i la seua *Pietà*, a partir de la qual esperem en un futur estudiar amb més deteniment la relació existent entre l'obra italiana i la de Xàtiva.

⁷⁹ AHCX. *Determinacions Capitulars de 1594 usque 1650*, f 11 V.

⁸⁰ Va assistir al Consell General de la Ciutat celebrat en 1610. AMX. *Carregament de censals*. Signatura antiga 1176. I també apareix en *Censos Quitados* de 1613 i en *Censals* de 1614 del mateix arxiu, signatures antigues 1171 i 1177, respectivament. Finalment l'hem trobat signant com testimoni en 1612, en la clàusula de l'herència de D^a Castellana Pardo de Fenollet que afectava a la seua filla Magdalena. Arxiu Zaforteza de Mallorca. *Fenollet, testamento 1*, Letra A-C, 1^a A-26.



MARBRE, BRONZE I OR
ALTARS DE LA SEU DE XÀTIVA



Pietat de Giovanni della Robbia. Galeria Bargello. Florència. Fotografia: Polo Museale. Museu Bargello. Florència

MARBRE, BRONZE I OR
RETAULES PROCEDENTS DE LA SEU VELLA



Retaule de Nostra Senyora dels Dolors. Museu de la Col·legiata



La concessió de sepultura a Jeroni Ferrer s'havia extingit en 1665, quan, de nou, els canonges concediren la capella i dret de sepultura, comprat amb un censal, a Jeroni Antequera, capella i dret compartits amb el notari Jaume Cabanes, interessat en la mateixa capella i cripta:

*“A Antequera se li establíxa la sepultura que està davant lo altar de la Mare de Déu dels Dolors y desfassa lo peu de altar, que és de fusta, y el fassa de pedra, de tal manera que es puga dir missa [...] i si Jaume Cabanes, notari, vol tenir dret en dit altar y sepultura, ajude al gasto y done alguna caritat.”*⁸¹

Un altre registre de l'any 1667 ens diu que dit retaule “Està entre el cor y consell, arriamat al rextat de l'altar major,”⁸² i encara un altra concessió de 1673 puntualitza més el lloc: “Se li establís a Jusep Miralles, torcedor de seda, una sepultura que es troba deserta en dita Yglesia, y està al costat del altar dels Dolors, davall la trona de la part de l'evangeli.”⁸³

En 1808 era patró D. Josef Micó, casat amb Rita de Valda Vilaplana, cosina del Francisco Cebrián, aleshores bisbe d'Oriola.

6.6. RETAULE DE SANTA ANNA

El retaule de la capella de Santa Anna o del Papa Calixt és, sens dubte el més famós de la Seu, i el que més ha ocupat l'atenció dels especialistes des de fa més d'un segle. Per ser tan extensa la nòmina d'investigadors que se'n han ocupat, citarem només aquells que més han contribuït d'una manera o altra al coneixement de l'obra: Émile Bertaux, Elías Tormo, Carlos Sarthou, Chandler Rathfon Post i, més actualment, el professor Ximo Company.⁸⁴ Especialment interessant ha es-

tat la llarga controvèrsia Jacomart-Reixac iniciada arran de l'atribució per Tormo del retaule, i de tot el *corpus* pictòric semblant, al pintor Jacomart, resolta a favor de Pere Joan Reixach en les nostres aportacions publicades als catàlegs de les exposicions *Xàtiva, els Borja. Una projecció europea* i *La pintura gòtica hispano flamenca. Bartolomé Bermejo y su tiempo*, celebrada en Barcelona i Bilbao. No ens detindrem, doncs, en els aspectes històrics.

Sent Alfons de Borja bisbe de València va decidir fundar una capella funerària en la Seu de Xàtiva, la millor, la més gran i luxosa de la col·legiata. Era la primera dels peus de l'església de la nau de l'evangeli, tan gran, que va servir de aula capitular i de capella de la comunitat molt de temps, i tan bella, que en el projecte de construcció de la nova església es van plantejar conservar-la, modificant la col·locació dels pilars i contraforts, el que, finalment, no va ser possible per raons tècniques que no podien resoldre en l'època.

Per a dita capella, a través del seu administrador Bernat Sanç, va encomanar en 1453 el retaule de Santa Anna a Pere Reixac o Pere Joan Reixac, del qual ens han arribat tres taules grans: la de Santa Anna, la Mare de Déu i el Xiquet, la de Santa Mònica i Sant Agustí, i la de Sant Ildefons i el cardenal Alfons de Borja; i altres dues menudes: el Baptisme de Sant Agusí, i la Descensió de la Casulla de Sant Ildefons.

El retaule pertany al període més refinat de Reixac, amb la seua mixtura de trets encara deutors del gòtic internacional i de les més elegants formes del gòtic flamenc, resolta amb una paleta cromàtica sòbria i amb rics

⁸¹ AHCX. *Determinacions Capitulars de 1652 usque 1673*. Capítol de l'1 de desembre de 1665, f 274.

⁸² AHCX. Id. Capítol del 17 de juny de 1667, f 320V-321.

⁸³ AHCX. *Determinacions Capitulars de 1673 usque 1693*. Capítol del 25 d'octubre de 1673, f 12 V.

⁸⁴ BERTAUX, Émile. “Monuments et souvenirs des Borgia dans le Royaume de Valence” *Gazette des Beaux Arts*, 1908. TORMO, Elías. *Las tablas de las iglesias de Játiva*. Madrid, 1912. POST, Chandler Rathfon. *A History of Spanish Painting*. Cambridge, Massachussets, 1930. SARTHOU, Carlos. *Datos para la historia de Játiva*. Xàtiva, 1935. COMPANYY, Ximo: diverses obres i articles, i entre ells, “Santa Ana, la Virgen, el Niño, San Joaquín y el arcángel Gabriel anunciando el fin de la esterilidad de Santa Ana”, dins el catàleg de l'exposició *Lux Mundi de Xàtiva*. Volum II. València, 2007.

MARBRE, BRONZE I OR RETAULES PROCEDENTS DE LA SEU VELLA

fons daurats i granejats que fan destacar els brocats així com arquitectures flamígeres i veneres renaixentistes.

L'obra de la nova església va fagocitar i destruir espais i arquitectures que ni podem intuir, així com nombrosos retaules i altars pertanyents a famílies extingides, o be passats

de moda, fora d'època i per això rebutjats i substituïts. Una de les poques excepcions va ser el retaule de Santa Anna, creiem que es va salvar perquè estava retratat el Papa Borja, que, no obstant, en enderrocar-se la capella, es va perdre parcialment, i la resta es va disseminar per diferents altars. La primera notícia



Retaule de Santa Anna o de la Capella del Papa Calixt. Pere Joan Reixac. Museu de la Col·legiata

que en tenim és una crònica del viatge fet en 1884 per uns estudiants de la *Institución Libre de Enseñanza* de Madrid, que van publicar en el seu conegut *Boletín*.⁸⁵ En aquell moment el retaule estava en la primera capella de la nau nord, i era la de la Comunió.

Quan Elías Tormo les va veure en 1912 estaven repartides: les dues menudes, en la capella de la Comunió, i les tres majors incorporades a un retaule del segle XVII, recolzat en el mur de ponent mitger al campanar.⁸⁶

En 1918, quan les va descriure José Carchano havien canviat de lloc.⁸⁷ Les tres taules principals estaven col·locades als peus

de l'altar del Natzarè, és a dir, el baldaquí de l'antic altar major, en el creuer, mentre que les menudes adornaven l'altar del beat Jacint Castañeda en la nau lateral nord.

Finalment, com diu la inscripció existent en l'actualitat en el retaule, totes les taules conservades es van reunir en 1924, i així van estar molts anys en el lloc que ocupava l'antiga capella del Papa Borja, la primera a l'esquerra, que és com es manté la memòria històrica, fins que es van canviar de lloc per musealitzar-les, com altres obres del temple.

⁸⁵ “Excursión a Valencia y Alicante: diarios de los alumnos.” *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*. VIII. Madrid, 1884, p 62. Nota publicada per Tormo en *Las tablas de las Iglesias de Játiva*. Madrid, 1912.

⁸⁶ TORMO, Elías, *Las tablas*. P, 18 i 19.

⁸⁷ RAMÍREZ, Germán. “Un manuscrit inèdit de José Carchano”. *Papers de la Costera* nº 6. Xàtiva, 1989, p 187.



CAPELLES DE LA SEU NOVA EN 1753

7.1.- CAPELLA DE NOSTRA SENYORA DELS ÀNGELS

La notícia més antiga que tenim de les capelles de la Seu Nova és la fundació d'una capella dedicada a la Mare de Déu dels Àngels en una data tan extraordinàriament primerenca com 1600, dos o tres anys després de començar les obres.⁸⁸ En 3 d'agost de dit any, Pere Lluís Albergo, que era jurat de Xàtiva quan es va celebrar el Consell General de la Ciutat que va acordar la construcció de la Seu, va testar davant Jeroni Oltra, notari, que també assistí a dit consell en qualitat de síndic.⁸⁹ Per dit testament, deixava en patró de la capella al seu nebot Pere, fill del seu germà Lluís: *“Al dit Pere Albergo, nebot meu en dit cap de altar nou de dita església, una de les capelles noves que en dit cap de altar ja estan obrades y fetes ab tota perfecció.”* Ací li diu “cap de altar” a la girola de la Seu, que ja estava feta, i en la qual el testador havia fundat una capella. Vol dir això que segle i mig abans d'inaugurar-se la Seu ja es soterraven en les capelles de patronat.

Tanmateix, el patronat es degué extingir, perquè no tornem a veure els Albergo o els seus descendents com a titulars de cap capella de la girola.

7.2. CAPELLA DE SANT VICENT

Fundada per Pere Belloch Borja que és un personatge ben interessant. Els Belloch són un llinatge establert en Xàtiva des de la conquesta, que al pas del temps alçaren la seua casa pairal al cantó dret segons es baixa a la Consolació de la plaça que es diu, fa més de quatre-cents anys, plaça de Benlloch. L'ascens social d'aquesta branca es va produir en la generació de son pare, dit també Pere, que en els documents més antics figura com llaurador, i poc després ja en la qualitat de ciutadà, el qual



Inscripció sepulcral de Pere Belloch Borja en la capella de Sant Vicent

⁸⁸ Citat per BÉRCHEZ, Joaquín i GÓMEZ-FERRER, Mercedes, en *La Seo de Xàtiva*, etc. Pp 36-37. Testament de Pere Lluís Albergo, 3 d'agost de 1600. Arxiu de Protocols del Patriarca. Notari Jeroni Oltra, nº 16632.

⁸⁹ En la cita del llibre dels professors Bérchez i Gómez-Ferrer apareix com Jaume Oltra, però el nom correcte del notari era Jeroni. Hi ha un Jaume Oltra coetani, però era boticari.

MARBRE, BRONZE I OR ALTARS DE LA SEU DE XÀTIVA



Capella Sant Vicent, en una fotografia feta cap a 1928

va casar amb Paula Borja, també de família de llauradors benestants, i pertanyent a una branca secundària del famós llinatge xatívi.

Dels fills de Pere Belloch i Paula Borja destaquen tres, que van tenir una ascensió social fulgurant: Joan Baptista, cavaller, que va casar amb Anna Sanç de la Llosa Martí, i és el cap d'una nombrosa descendència de nobleza titulada. La seua germana Clara, que casà amb un Cebrià Malferit, dels que descendeix també un grapat de famílies nobiliàries, com els marquesos de Malferit, els de Montortal o els comptes de Ripalda. I Pere Belloch Borja, el fill menor, nascut en 1640, també cavaller, noble,⁹⁰ jurat de Xàtiva, lloctinent de governador, batle reial a les acaballes de l'època foral

i, finalment, regidor noble de la nova *Ciudad de San Felipe*. Va casar amb Anna Maria Borja Menor, parenta seua en tercer i quart grau, filla de Tomàs Borja, doctor en drets i assessor del governador, pertanyent a altra branca secundària dels Borja. Des de tan encimbellada posició va aspirar a tenir drets de patronat en la Capella de les Febres, fundada pel seu parent, el bisbe de Teano, Francesc de Borja. Però al no aconseguir-ho per haver altres pretendents amb millors drets, va optar per fundar una capella pròpia en la girola de la Seu Nova, la primera del costat de l'evangeli.

De 1713 és un acord del Capítol de la Seu pel qual se li concedia a tan poderós personatge “*apañar y lluir la capella de Sant Vicent Ferrer que està en la obra nova en la que ya té establida la sepultura.*” De nou trobem una referència que confirma que la girola de la Seu estava acabada i coberta, és a dir, resguardada de la pluja, perquè per a dit any, Pere Belloch ja tenia concedit un dret de sepultura, que es va materialitzar en la capella en la que es va entronitzar a Sant Vicent, i en ella el van soterrar l'any següent, 1714, en que va morir, com diu la làpida funerària que hi ha al paviment.

Hi ha una relació en les Determinacions Capitulars de la Seu de la processó que es va fer per l'exterior des de “*lo altar últim de les arcades velles,*” on estava la imatge de Sant Vicent, fins l'església nova, així com que es va celebrar missa. Estranya la condició posada pels canonges de “*apanyar i lluir la capella,*” que no s'adiu amb l'aspecte actual del retaule barroc de pedra esculpida que ompli tot l'espai de la capçalera. Sembla com si en aquell moment no estigués fet, i s'hagués construït un altar provisional de rajola i algeps, com ho veiem en altres casos, però també podria referir-se a lluir de guix la volta claustral de rajola, fronterera amb la capella, i pintar.⁹¹

⁹⁰ És citat com generós i “subrogat del lloctinent de portantveus de general governador de la present ciutat y regne de València desà lo riu de Xúquer” en 1685. AMX. Fons Ripalda, s/s. *Decret fet per lo noble governador de la present ciutat de Xàtiva ab lo qual se dona facultat al convent y monges del Portal de València pera fermar quitament del censal de propietat de 216 L 6 s 8 d a favor de Dionís Sanchis, Dr. en drets de la present Ciutat ut intus continetur*. I també, com “Lo noble Don Pere Belloch Borja, Balle i receptor Real per sa Magestat en la present ciutat de Xàtiva” en altre document de 1702. *Rabons, còpia, procés de Joseph Vidal contra Phelip Guitart, generós de Xàtiva* AMX. Fons Ripalda, s/s.

⁹¹ En 1732, al poc de començar-se de nou les obres de la Seu, anotaren que calia concloure “primer les bòvedes tant del cascaró com de la claustral de les capelles” AHXC, *Determinacions Capitulars de 1708 a 1735*. 2 de maig, f 283 V. Entenem que no diu “fer les voltes” o “construir-les”, sinó “acabar-les,” és a dir, rematar la fase final de lluir o fer els ornaments.

MARBRE, BRONZE I OR
CAPELLES DE LA SEU NOVA EN 1753



Capilla de Sant Vicent en la girola

7.3.- CAPELLA DE LES FEBRES

Entre les nombroses capelles de patronat de la Seu Vella estava la fundada pel Bisbe de Teano i Cardenal de Cosenza, Francesc de Borja, en 1497, en la qual es va soterrar un altre bisbe de la mateixa ciutat italiana, dit Francisco de Cardador i de Borja, nebot del fundador. Aquesta capella estava front per front amb la de Calixt III, per ser la primera als peus de l'església en la banda de l'epístola.

A punt d'inaugurar-se la Seu Nova, en maig de 1753, els germans i canonges de la Seu D. Estanislao i D. José Buenaventura Soler van demanar al Capítol la concessió d'una capella

“En la obra nueva, para sí y sus herederos, para poder colocar el retablo de Nuestra Señora de las Fiebras y hacer sepultura en ella para entierro suyo y de sus herederos, respecto de ser suya

y de los suyos dicho retablo y capilla, construida en la iglesia vieja, como herederos de la familia Borja, a cuyas expensas, eo a las del obispo de Tiano, D. Francisco de Borja, se construyó.”⁹²

Sorprenentment, a l'any següent, D^a Vicenta Darder Borja, va demanar permís al capítol per traslladar els ossos del bisbe de Teano, des de la capella de la Seu Vella, i se li va concedir *“Con tal que la caja en que se supone están dichos huesos no perjudique el estrivo de dicha capilla,”⁹³* i en dit acord no es fa menció dels drets i titularitat dels canonges Soler sobre la capella.

Però el ben cert és que es va encetar un plet, que cita Sarthou, per la titularitat exclusiva que pretenien els Darder, malgrat existir un pacte de família de mitjans del XVII, i que la cosa es va complicar encara més quan en 1775 va sorgir un tercer pretendent, al qui



Capella de les Febres en la girola de la Seu en una fotografia de Loty presa cap a 1928

⁹² AHCX. *Determinaciones Capitulares, que empieza en 4 de mayo de 1748 hasta 1753*, ff 237V-238.

⁹³ AHCX. *Determinaciones Capitulares de 1754 a 1755*, ff 31 V i 32.

MARBRE, BRONZE I OR
CAPELLES DE LA SEU NOVA EN 1753



Verge de les Febres. Bernardino di Betto, el Pinturicchio. Museu de Belles Arts de València. Fotografia: Francisco Alcántara

també li van ser reconeguts drets pels canonges, José Gil Tojo Meneses de Borja, portugués, descendent d'un Gil-Borja exiliat quan la Guerra de Successió, la filiació del qual no tenim fixada.

Mentre tant, el trasllat de tot el concert a la capella del bisbe demanat per D^a Vicenta Darder no s'havia complit, perquè en 1774, el seu fill D. Felipe Amorós Darder, marquès de Sotelo, va demanar permís per traslladar la làpida amb l'escut i li'l van donar amb la condició de no afegir res a la inscripció antiga, que, amb seguretat, volia evitar que s'afegera qualsevol referència a una titularitat del marquès.⁹⁴

Ja hem vist també com la fundació de la Capella de Sant Vicent té l'origen en la desestimació dels drets al·legats per Pere Belloch Borja a la Capella de les Febres. Dita disputada capella és la segona de la girola de la nau de l'epístola, ara ocupada per l'altar de la Soleadat, on encara està la làpida amb la inscripció i l'escut.

La imatge titular, la Mare de Déu de les Febres, és una famosa taula italiana del Pinturicchio enviada des d'Itàlia pel bisbe fundador en 1497, de la que hi ha copiosa bibliografia. Hi ha en Xàtiva certa opinió irredemptista sobre la taula, actualment en el Museu de Belles Arts de València, tot i que pertanyent a l'Acadèmia de Belles Arts, perquè no sembla clara la raó de per què va anar a parar allí en 1818. Es diu que si per fer una còpia i que després no la van tornar, mentre que altres autors afirmen que va ser donada per D. Francisco Llàzer.

No hem vist les actes de l'Acadèmia o la documentació que pogués conservar-se referida a l'ingrés o donació de l'obra d'art. Tampoc sabem qui era aquell senyor D. Francisco Llàzer, si tenia o no relació amb alguna de les branques dels Borja co-patrons de la capella. Tant per dur-la a fer una còpia

com per donar-la, el Sr. Llàzer havia de ser en aquell moment l'únic titular de la capella, o be comptar amb el consentiment o representació dels tres o més co-titulars, o haver-los comprat la taula, però açò seria matèria per a un estudi a banda. Amb les cauteles pròpies a que obliga el desconeixement de la documentació, creiem que, en qualsevol cas, com en 1818 regia el dret de l'Antic Règim, la taula pertanyia al patró o patrons de la capella, i no mai a la Seu ni a la Ciutat, per la qual cosa podien disposar a voluntat. Coneixent la mentalitat de l'època i la tenacitat amb la que defensaven els seus drets, sembla poc creïble que es portara per fer una còpia i "s'oblidara", perquè el propietari o co-propietaris van disposar de disset anys per reclamar-la, fins l'extinció dels drets senyorials en 1835 amb la Desamortització de Mendizábal, i no consta que ningú fes tal reclamació.

Referma la nostra opinió una fotografia de 1927 en la que en la capella que abans estava la taula de la Madona de les Febres hi ha un retaule-tabernacle de columnes llises, poderós entaulament i una mena d'àtic de mig punt, amb raigs en el timpà, decorat per la vora amb cassetons i rematat per dos angelets en la clau. El color és blanc, el que li dona l'aspecte d'estar fet de maçoneria estucada, pintada i daurada. No ens cap dubte que és obra, com l'altre retaule bessó de Sant Josep que li enfrontava a l'altra banda de la girola, de ben entrat el segle XIX, dins el més ortodox neoclassicisme.

Creiem que la taula italiana va anar a parar a l'Acadèmia en 1818 com a conseqüència de la construcció d'aquest retaule, perfectament adequat a dita cronologia. Es va llevar la taula per posar en el retaule nou una escultura d'ídèntica advocació, la de les Febres, a tenor del que diu Sarthou:

"Por la nave absidial o girola, poco de particular veremos si no es el pétreo retablo

⁹⁴ AHCX. *Determinaciones Capitulares de 1770 a 1774*. Capítol del 7 de setembre de 1774. Les referències al plet estan publicades per Sarthou en *Datos*, Apèndice I, p 12.

*blasonado de San Vicente; el escudo borgiano (renacentista-italico) y del obispo de Teano, D. Francisco de Borja (y otros enterramientos); el retablo renacentista de San Pedro Apóstol; y la escultura de la Virgen de las Fiebras, de Clostermans, autor también del gigantesco grupo de la Asunción.*⁹⁵

I en el fons, els que pensen que es va dur per fer una còpia no van desencaminats del tot, només que no es duria a València per fer una còpia de pintura sobre taula perquè agradava a algun acadèmic o a algun dels patrons per a sa casa o per altra església de la capital, sinó potser per a que l'escultor i acadèmic Cloostermans la prengué de model per fer la imatge de talla que anava a substituir-la. La taula original italiana, antiga i en dos dimensions, no casava bé amb l'estructura i severitat del nou retaule, de manera que ja no els interessava, i es va donar o cedir.

7.4.- CAPELLA DE LA PURÍSSIMA

En els mesos anteriors a la inauguració de l'església van proliferar les peticions i concessions de capelles a algunes de les famílies més influents, entre elles la dels Cebrià, en la persona de D. José Antonio Cebrián Salvador, a qui li donaren a triar, excepte la de les Febres i la del Sant Bult, ja concedides, però el document no diu sota quina advocació, ni la situació exacta, encara que sí les condicions: *“que haga retablo y sepultura a sus expensas.”*⁹⁶

En el manuscrit de José Carchano de 1918 publicat pel professor Germà Ramírez hi ha una parcial descripció topogràfica de la Seu, gràcies a la qual sabem que la primera capella de la dreta, entrant per la porta de l'absis de la Seu, per tant, la simètrica a la del Sant Bult que tractem tot seguit, era la de la Puríssima:

“Salimos del Aula Capitular, y volvemos a estar en el ábside. Viene la puerta llamada del



Vista del castell des de la galeria de la casa de D. Pedro Alcántara Cebrián Soto. 1875. Museu de l'Almodí

⁹⁵ SARTHOU, Carlos. *Datos*. Volum I, p 269

⁹⁶ AHCX. *Determinaciones Capitulares que empieza en 4 de mayo de 1748 hasta 1753*. Capítol del 3 de maig de 1753.

*Mercado, y en el primer altar, a la derecha, está la capilla de la Purísima.*⁹⁷

I en altra cita de Sarthou del capítol d'heràldica de la *Guía Oficial de Játiva*, es diu que en la girola estava l'altar de la Puríssima, amb l'escut del cardenal Cebrià: *“Altar de la Purísima Concepción en la nave absidal; escudo del cardenal don Francisco Cebrián Valda.”*⁹⁸ La relació de 1808, quan es va inaugurar l'altar major, la situa en segon lloc, després de la dels Pelegero, i diu que eren patrons D. Pedro de Alcántara Cebrián Soto, i el seu parent, D. Pasqual Fenollet Crespí de Valldaura, senyor de El Genovés.⁹⁹ En l'actualitat és la capella ocupada pels tubs de l'orgue, o la de Sant Antoni, segons una o altra referència.

7.5.- CAPELLA DEL SANT BULT

Els Noguera són un llinatge oriünd de Carcaixent, del qual només coneixem a D. Josep Noguera *Mayordomo de propios* de l'Ajuntament de Xàtiva en els anys vint del segle XVIII, i a D. Bartolomé Noguera, doctor en lleis, una filla del qual va casar cap a 1745 amb l'advocat de Xàtiva D. Pedro Moxica Mora.

En 1753, D. Francisco Noguera, de Carcaixent, va demanar i li va ser concedida la capella en la girola de la Seu, la del costat esquerre entrant per la porta del Mercat o de Sant Vicent. No sabem quina relació familiar o d'amistat i influència podria tenir dit senyor per a aconseguir un lloc tan preminent dins la Seu, on només hi havia set capelles hàbils en la girola per a molts senyors desitjosos d'obtenir-ne alguna.

L'acord del Capítol de la Seu és del 26 de juny de 1753, i en ell es diu que el Sr Noguera ja havia fet construir un retaule: *“para colocar en ella el Santo Bulto de Jesús, en el retablo nuevo que a sus expensas se ha construido.”*¹⁰⁰

Del retaule ens han arribat dues fotografies, de la col·lecció del centenar llarg del fotògraf Loty, fetes cap a 1928, que van ser adquirides en Madrid per l'Ajuntament i es conserven a l'Arxiu Municipal. Dit retaule era de fusta tallada i daurada i amb imatges daurades i policromades. L'estructura era barroca, de tres carrers, el central molt més ample i avançat sobre els altres dos que formaven plànols inclinats cap a les bandes exteriors la qual cosa li conferia moviment, accentuat per les agitades rocalles. El rebanc partia del nivell del paviment, amb plints i panys retirats, a cada banda de la taula de l'altar, adornada amb un extraordinari frontal figurant els antependis tèxtils, però tallat en relleu sobre fusta en quatre plafons: l'horitzontal a la llarga, els dos verticals dels extrems i el gran central, completament ocupats per una exuberant i magnífica rocalla, que partint de la cartel·la central jugava a una fingida simetria.

El banc del cos superior repetia la planta. En el plint exterior de cada banda recolzava una pilastra tota coberta de talla: baix, una mènsula per a la imatge d'un personatge masculí a una i altra part, que són àngels i que no identifiquem per no tenir atributs específics, i de dita figura en amunt altra mènsula que recollia l'entaulament. Els dos carrers laterals en inclinació eren de fons pla, amb una peanya per a una figura i a la part de dalt una ampullosa rocalla d'estudiades dimensions. La imatge de l'esquerra era la de Sant Rafael amb Tobies, i la de la dreta, Sant Francesc, pel patronímic del fundador de la capella, D. Francisco Noguera. Els quatre plints i els panys en segon pla ornamentats amb targes rococó d'excel·lent dibuix i talla que feien de marc a pintures.

⁹⁷ CARCHANO REQUENA, José, Manuscrit conservat a l'AMX, publicat amb introducció i comentaris per RAMÍREZ ALEDÓN, Germán, “Un manuscrit inèdit de Carchano sobre Xàtiva». *Papers de la Costera* nº 6. Xàtiva, 1989, pp 189-90.

⁹⁸ SARTHOU, Carlos. *Guía Oficial de Játiva*. Xàtiva, 1925, p 52. Aquesta edició té un error de paginat, perquè inclou 4 fulles sense numeració a partir de la p 46.

⁹⁹ SARTHOU, Carlos. *Datos*. Volum I, p 269.

¹⁰⁰ Id, f 267.

MARBRE, BRONZE I OR
CAPELLES DE LA SEU NOVA EN 1753



Retaula del Sant Bult en la girola de la Seu en una fotografia de Loty presa cap a 1928

El carrer central flanquejat per columnes d'un estil corinti molt lliure, de grans volutes, fust amb canaladures molt marcades i imoscaps igualment amb rocalles que emmarcaven símbols relacionats amb l'advocació, el calze a una banda, i un elegant pitxer a l'altra. La fornícula d'arc esbiaixat sense impostes, la clau del qual no era tangent a cap entaulament, com és usual, sinó que seguia a la part superior un pany prolongat d'una manera molt original i heterodoxa, perquè ultrapassava la línia imaginària de l'inexistent entaulament per acabar en un frontó corbat i trencat al davant. Dit plànol que partia del nínxol es recobria, com era d'esperar, amb una gran tarja rococó, les rocalles de la qual volien fer-nos veure núvols perforats per un resplendor ocupat en la part central per l'Esperit Sant.

Remataven les pilastres laterals dos àngels, un amb una escala i altre amb un objecte que

sembla un instrument de música. L'àtic té tres carrers també, de la mateixa amplària en conjunt que el central inferior. Per això ací les columnes són els elements sustentants de la part exterior, ja que continuen la visual de les de el cos de baix, i entre elles i les pilastres hi ha sengles plafons pintats amb figures de sants, i al centre una imatge corpòria de la Mare de Déu sota un dossier tridimensional fistonejat per la vora. L'entaulament està només suggerit sobre cada columna, amb una accentuada obliquïtat, en la tradició de Caramuel, que enllaça amb la curvatura del dossier.

En summa, una enlluernadora màquina, barroca en la seua estructura i rococó en les targes, tornapuntes i imoscaps, per col·locar dins la fornícula el Sant Bult, un Crucificat de vestir amb tiara pontifical, semblant a la que rep culte en València.



*Àngel músic del presbiteri de la Seu.
Fotografia de la Fundació de la Llum de les Imatges*

CAPELLES DE LES NAUS DE L'ESGLÉSIA

8.1.- CAPELLA DE SANT SEBASTIÀ

Encara en 1753, els germans D. Francisco i D. José Baldoví del Castillo, que havien costejat un retaule dedicat a Sant Sebastià en la seua capella de patronat de la Seu Vella, van demanar la concessió d'una capella en la part de la Seu que encara no s'havia començat, perquè les de la girola i creuer, que era la part de la Seu construïda i a punt d'inaugurar, ja estaven concedides. El capítol va acordar:

*“Conceder la capilla del Sr. San Sebastián a los hermanos Dn Francisco y Dn Josef Baldoví, con promesa de establecimiento de la primera capilla hazedera en la construcción de la fábrica, insiguiendo el sitio de colocación del actual retablo, hecho a expensas de dichos hermanos, u otro de ellos.”*¹⁰¹

Els Baldoví eren una família de Sueca que es va establir en Xàtiva arran del nomenament d'Alcalde Major de Xàtiva de Dn Francisco Baldoví, doctor en drets i catedràtic en Salamanca i València. El seu fill José, un dels peticionaris de la capella, que uns anys després va intervindre com a regidor noble de la ciutat en el plet de l'herència de D^a Victòria Albero, segons tenim dit més amunt, estava casat amb D^a Teresa Laviña, neboda del degà de la Seu, Dn Diego Eugenio de Laviña, mentre que l'altre fill que cita el document, D. Francisco Baldoví del Castillo, era canonge de la Seu.

El Capítol de canonges va acordar concedir-los la capella que anava a construir-se



D. Francisco Baldoví Corberà, Alcalde mayor de Xàtiva en 1745.
Col·lecció particular: València

en el mateix lloc on en aquell moment estava el retaule dels sol·licitants i que ara correspon a la immediata al creuer de la nau de l'evangeli, és a dir, la quarta a l'esquerra des de l'entrada principal, actualment dedicada a Sant Feliu. Per una referència de l'any 1772 es pot deduir que el retaule de Sant Sebastià estava situat en el mur transversal que separava el creuer nord de l'arc faïçó de la nau de l'evangeli.

¹⁰¹ AHCX. Determinaciones Capitulares que empieza en 4 de mayo de 1748 hasta 1753. Capítol del 14 de juliol de 1753, f 220V.

En dit any, vespres d'afegir les dues capelles acabades, necessitaren "*abrir puerta en la nave de la Yglesia a donde se hallava colocado San Sebastián*" i així podien tancar la situada a la part oposada, que sens dubte era l'accés provisional al temple "*para continuar la obra de las capillas.*"¹⁰²

Aquesta capella la cita Sarthou en la *Guía de Játiva*, sense fixar la localització.¹⁰³ La doctora Ángela Aldea afirma en un article publicat en l'any 2000 que la imatge de Sant Sebastià era obra de José Cloostermans.¹⁰⁴ De tractar-se de la de la capella dels Baldoví, hauria estat esculpida prou anys després, perquè dit escultor va nàixer en Borgonya en 1781, i el seu treball va començar a despuntar cap a 1804.

8.2.- CAPELLA DEL SENYOR DE LA COLUMNA

En 1757 ja estava fent-se un tram de dues capelles tant en la nau de l'evangeli com en la de l'epístola, en el sentit ponent-llevant. En aquell moment, D. Pedro Roca Salvador va sol·licitar la concessió d'una "*si pudiese ser una de la parte de medio día.*"¹⁰⁵ I entenem que volia dir una de les capelles de la nau de l'epístola, que és la de la banda sud del temple, però com només estava fent-se un tram de dues capelles, i la més propera al creuer era la destinada a ser de la Comunió, sols podia referir-se a l'altra, que avui està dedicada a l'Assumpció i, pel que es veu, en aquell moment ja tenia propietari. Veiem, doncs, que els llibres d'Actes Capitulars de la Seu no donen informació exhaustiva perquè res diuen de a qui l'havien concedida, com passa amb altres capelles del creuer i la

girola. Potser en alguns casos les peticions eren estudiades per la Junta de Fàbrica, les actes de la qual no s'han conservat, però seria estrany, perquè no era matèria de la seua competència.

Els canonges van contestar que no podien complaure la petició perquè les capelles de migdia ja estaven concedides, així que li concediren una de la banda de ponent, resposta que no encertem a interpretar amb seguretat, perquè la Seu no té capelles a la banda de ponent, que és la façana principal. L'explicació que trobem és que es referia al mur de tancament, transversal a les naus, que separava la zona de les dues capelles en construcció de l'exterior, o zona que quedava de la Seu Vella. Dit mur provisional sí estava a ponent, però aleshores el lloc senyalat en la concessió a D. Pedro Roca no seria el definitiu, perquè el mur, abans o després hauria de tombar-se, quan es fes el següent tram de capelles.

Els Roca eren un llinatge noble de Xàtiva des de ben antic. D. Pedro Roca Salvador, el peticionari, era parent del marquès de Malferit, havia format part de la Junta de Fàbrica de la Seu en 1731, i en 1748 el trobem com *Procurador General de la Ciudad de San Felipe*. En la ja citada relació de titulars de capelles en el moment de la inauguració del nou altar major, figura com patró de l'altar del Senyor de la Columna¹⁰⁶ un D. Pedro Roca, que probablement és la mateixa persona a qui va ser concedida, i, com en altres casos que hem observat, va continuar donant nom a la capella durant un temps, malgrat haver mort feia anys.

¹⁰² AHCX. *Determinaciones Capitulares de 1770 a 1774*. Capítol del 4 de juliol, ff 120-120V.

¹⁰³ SARTHOU, Carlos. *Guía Oficial de Játiva*. Xàtiva, 1925, p 51. "Capilla de San Sebastián. Sobre los muros laterales resalta repetido el escudo de los Baldoví, labrado en piedra policromada."

¹⁰⁴ ALDEA HERNÁNDEZ, Ángela. "Trayectoria académica y artística de los escultores José Cloostermans y José Gil Nadales." *Archivo de Arte Valenciano*. València, 2000, pp 45-54. No obstant, la doctora confon la imatge de Sant Sebastià de la Seu amb l'escultura de pedra procedent de Sant Agustí que es conserva al Museu de l'Almodí.

¹⁰⁵ AHCX. *Determinaciones Capitulares de 1754 a 1759*. 6 de setembre de 1757, ff 116V-117.

¹⁰⁶ SARTHOU, Carlos. *Datos*. Volum I, p 269.

MARBRE, BRONZE I OR
CAPELLES DE LES NAUS DE L'ESGLÉSIA



Nau de l'Evangeli de la Seu en una fotografia de Loty presa cap a 1928

8.3.- CAPELLA DE SANT JOAQUIM

En març de 1776, Mateo Pueyo, boticari, va demanar la concessió d'una de les dues capelles que estaven fent-se en aquell moment en el mur que tancava el cor per la part de migdia, amb dret de sepultura, i on posaria una imatge de Sant Joaquim, de vuit pams. Era l'escultura que havia oferit vint-i-tres anys abans, en 1753, per col·locar-la en l'altar major de 1652 que acabava de retirar-se per haver-se fet el nou.¹⁰⁷ El cognom Pueyo va continuar en el seu fill, D. Antonio Mateo Pueyo, *procurador general i síndico personero* de l'ajuntament de Xàtiva durant molts anys, que és qui figura de patró de la capella en 1808. Era una persona cultivada, probablement jurista, que es va encarregar de retirar la Pica Islàmica del Portal de Cocentaina en 1788 i dur-la a la Casa de la Ciutat, mantenia correspondència amb el degà Ortiz i amb l'erudit Félix Joaquín Martínez, i pertanyia a la Confraria de la Sang.

8.4.- CAPELLA DELS ALIAGA

Sovint, les peticions de capelles de patronat, en la Seu o altres esglésies, són el senyal extern, la fita que marca el calendari de l'arribada a la ciutat, con en el cas dels Baldoví, o la d'ascens de llinatges establerts des d'antic des d'antic a l'estatus de noves elits urbanes, com els Soler, els Aliaga o els Llaudes que veurem tot seguit, que van rellevant els llinatges ja desapareguts de l'escena xativina feia temps: els Borrell, els Portadora, els Olomar i tants altres.

Els Aliaga són un llinatge procedent del baix Aragó molt estès en Xàtiva, on vivien ja al segle XV. Com tants altres que a poc a poc prosperarien, eren llauradors, terme que en la pràctica ve a significar propietari de terra. Per tant, el nivell de benestar econòmic d'una família de llauradors depenia de la quantitat

de terres que tenia. Una de les branques dels Aliaga es va enriquir a finals del XVII, i ascendir fins ennoblir-se en el XVIII en la persona de Tomás Jacinto Aliaga Blesa, doctor en drets.

En març de l'any següent, 1777, els germans Tomás Jacinto Aliaga, regidor de San Felipe, i Lluís Aliaga, canonge racional, van demanar la concessió d'una capella de les noves construïdes, amb dret de sepultura. Cal advertir que, per a dit any, les obres de la Seu havien avançat cap a la façana principal -o de ponent- dues capelles a comptar des del creuer, que és la fase que es va dur a cap a conseqüència dels terratrèmols de 1748. Les tres naus dels peus del temple estaven, doncs, per la meitat de la longitud actual, que és de quatre capelles. S'havia enderrocat el mur mitger entre el creuer i les capelles acabades de construir, de manera que es va afegir dit espai al que ja disposaven i es va alçar altre mur membrana per tancar la Seu de la part exterior que seguiria en obres durant quasi segle i mig més.

Per tal de prendre l'acord de concessió als Aliaga, es va absentar el canonge D. Lluís, per ser part interessada, i el va substituir en la comesa de racional D. Francisco Baldoví. El racional era el secretari del capítol, el que prenien les notes i passava les actes.

Els canonges van acordar concedir-los la darrera capella de la part de migdia:

*“Acordaron establecerles a dichos hermanos Dn. Thomás Jacinto y Dn Luis Aliaga la capilla última a la parte de medio día, con el derecho de abrir sepultura en la misma, con la condición de que tenga que colocar la urna del señor Sn. Félix y mantener el altar con la correspondiente desercia.”*¹⁰⁸

D'acord amb el text, dita capella seria la que actualment ocupa el retaule i imatge de l'Assumpció, però és possible que

¹⁰⁷ AMX. Lg. 630/51

¹⁰⁸ AHCX. *Determinaciones Capitulares desde mayo de 1775 hasta noviembre de 1778*, ff 108-108V.

posteriorment hi hagués un canvi, perquè en la relació de 1808 els Aliaga tenen tres capelles diferents, dues en el creuer i altra en una nau lateral, que potser recolzava en el mur de ponent.

En la mateixa reunió del capítol del 18 de març de 1777, els germans Aliaga van anar més enllà, perquè a la petició de concessió d'una capella van afegir la del retaule de Sant Feliu que hi havia al creuer nord, el qual anava a retirar-se, i els canonges li ho van concedir.¹⁰⁹ Aquest retaule sembla ser l'Altar Major tallat al segle per Antoni Tomàs, assumpte que tractem en altre epígraf, juntament al *problema* de Sant Feliu, amb el que està relacionat.

8.5.- CAPELLA DE SANT FELIU

En el tercer quart del XVIII, les capelles acabades s'havien concedit totes i, igual com havia passat vint-i-cinc anys abans, hagueren de fer concessions sobre capelles encara no construïdes o en procés de construcció. Va ser el cas de la sol·licitada en 1789 per D. Vicente Llaudes Gosalbo, doctor en drets, pertanyent a una família assentada en Xàtiva a finals del XVI que, a l'igual que els Aliaga, des d'una situació econòmica i social desfavorida acabava de pujar a la tribuna dels privilegiats.¹¹⁰

En l'escrit de petició, Llaudes s'obligava a complir els requisits habituals i a "*Construir un retablo de la misma planta y magnificencia del que nuevamente se ha fabricado de la Purísima Concepción de esta Colegial.*"¹¹¹ Dit retaule de



D. Vicente Llaudes Gosalbo, Regidor noble de Xàtiva. C 1815
Museu de l'Almodí

la Puríssima era el del canonge de la catedral de València D. Francisco Cebrián Valda, -que mes tard arribaria a cardenal- en la girola, del que ja hem parlat. El fet que Llaudes el citara com a referent del que es comprometia a construir indica que el dels Cebrián era un retaule que cridava l'atenció per la riquesa dels materials i bella execució.

En la tantes vegades citada relació de 1808, els Llaudes figuren com a patrons de la capella de Sant Feliu, en la nau de l'epístola, probablement la segona a comptar del creuer, al costat de la dels Baldoví.

¹⁰⁹ Id. 112 V-113.

¹¹⁰ Veieu el que sobre la concessió de la capella i dret de sepultura a D. Vicente Llaudes Gosalbo vam publicar en el catàleg de l'exposició *Els Llaudes de Xàtiva. Història d'un llinatge*. Xàtiva 2008, p 67 i apèndix documental de dit catàleg, p 121.

¹¹¹ AHCX. *Determinaciones Capitulares*, nº 84. Acta del 4 de juny de 1789, ff 64 V 65.



LA IMATGE DE SANT FELIU I ELS SEUS ALTARS

De la lectura de les actes capitulars any rere any, durant més de dos segles, arribem a la conclusió que la societat xativina sentia una devoció intensa per la patrona, i deixava al patró en un paper molt secundari. Un fet que avui és encara comprovable, però que ve de lluny.

Mentre en tot moment se sap on està la imatge de la Mare de Déu i és notori l'interés que despertava o el protagonisme que tenia dins la vida religiosa i social de la ciutat, el freqüent trasllat de lloc del cos, l'altar i la imatge de Sant Feliu indica que no sabien què fer-se amb dit sant. El mateix fet significatiu que a mitjans del segle XVII hagueren perdut memòria de quin dels dos Sant Feliu, si el de Girona o el de Lió, era el patró de la Ciutat i titular del temple més antic de Xàtiva, i més encara que, malgrat haver esbrinat que era el gironí, col·locaren també a l'altre en el retaule major de l'església de la muntanya, el que indica fins a quin punt Sant Feliu no era una devoció que els ocupava el pensament.

Quan es van traçar els plànols de la nova col·legiata es va projectar una capella en el lloc més preeminent, la primera de la girola de la part de l'evangeli, a la dreta de la Mare de Déu. En lloc principal del retaule de pedra destaca un escut de Xàtiva de grans dimensions, el que traça un vincle directe i inequívoc entre la capella i la ciutat, per la

qual cosa havíem pensat que estava destinat a Sant Feliu, el patró i així ho afirmarem.¹¹² No obstant això, quan en 1712 D. Pedro Belloch Borja va demanar la concessió d'una capella d'enterrament li van donar aquesta i la va posar sota l'advocació de Sant Vicent Ferrer. No hem trobat cap referència a un altar o capella de la Seu dedicada a Sant Feliu fins 1779, que es faria al segle XVII per col·locar l'urna amb el cos d'un Sant Feliu enviat des de Roma, perquè ací no tenien cap relíquia.

De fet, en els primers documents en els que D^a Victoria Albero va proposar construir l'altar actual es nomena el seu diseg d'incorporar l'urna del sant a l'altar major, cosa que després ja no torna a aparèixer, i diu Sarthou que en 1779, la Sr^a Albero va traslladar l'altar i l'urna, provisionalment, a la capella de la família del seu marit, els Tàrrega.¹¹³

Vint anys abans, quan es va inaugurar la part construïda de la nova Col·legiata, el boticari Mateo Pueyo va oferir al capítol eclesiàstic una imatge de Sant Joaquim per ocupar la fornícula de l'antic altar major, el fet per l'escultor Antoni Tomàs, que acabava de ser substituït pel baldaquí barroc:

“Y teniendo entendido que por ahora en el nicho del altar de Nuestra Patrona la Virgen de la Seo, que se ha reducido y puesto en el crucero, no puede, por la cortedad del tiempo, disponer

¹¹² En el nostre llibre *Museos de Xàtiva*. Però ara no veiem tan nítida la identificació, perquè els àngels de la clau de la fornícula subjecten una corona de flors, que és atribut de virginitat, i perquè a una banda i altra de l'escut hi ha dues donzelles, que semblen representar les noves Santes.

¹¹³ SARTHOU, Carlos. *Datos*. Apèndix III, p 36.

MARBRE, BRONZE I OR
ALTARS DE LA SEU DE XÀTIVA



Capella dels Aliaga situada als peus de la nau sud en una fotografia de Loty de 1928

*ymagen que le ocupase, estando la del Sr. San Joaquín pronta y dispuesta...*¹¹⁴

Carta per la qual ens assabentem que el retaule major anterior s'havia desmuntat i col·locat en el creuer. Probablement no van acceptar la proposta,¹¹⁵ perquè en dit retaule van posar una imatge de Sant Feliu. En 1777, quan els germans Aliaga van sol·licitar l'establiment d'una capella de patronat, van demanar també que se'ls concedira l'altar de Sant Feliu, és a dir l'antic major del segle XVII, perquè: *"Estava inmediato a quitarse del sitio que ocupa hoy en el día, con motivo de la puerta que mira a medio día,"* on ara està la sagristia, per la qual cosa li van donar als Aliaga el retaule que anava a quedar sense ús: *"acordaron cederle dicho retablo de San Feliu para colocarlo en la capilla establecida."*

No sabem què va passar amb la imatge, ni tampoc si, finalment, els Aliaga es van dur només el retaule, o el retaule i el sant, o ni una cosa ni l'altra. En 1814, retaule, relíquies del cos i imatge de Sant Feliu sembla que estaven en un altar als peus de l'església, mentre que el Crist del Carme, que al començar la Guerra de la Independència havien pujat del convent extramurs, ocupava el baldaquí del creuer, que, recordem, era el tallat en 1750 col·locat allí al ser substituït per l'altar major de marbres i bronzes dissenyat per Pedro Juan Guisart. I l'Ajuntament, en retirar-se de Xàtiva les tropes franceses, a través de la Junta

de Fàbrica, va disposar que es tornara el Crist al seu convent, que en el baldaquí del creuer es posara a Sant Feliu, i que en el que fins dit moment havia esta tel de Sant Feliu, és a dir, el major tallat per Antoni Tomàs, es posara un Crist de la Capella de la Comunió.

*"A propuesta verbal de la Junta de Fábrica, se acordó que en el antiguo altar de la Virgen de la Seo, en que había estado hasta pocos días el Santísimo Cristo del Carmen (con motivo de la invasión francesa), trasladado a su convento, se colocase la imagen y cuerpo de San Feliu, patrón de esta ciudad, que lo estava en el altar al pie de la iglesia, y en éste último, el Cristo que estava en la sacristía de la Capilla de la Comunió."*¹¹⁶

Per complicar més la situació, en aquell moment hi havia una altra capella dedicada a Sant Feliu, la concedida als Llaudes en 1787, que és l'actual de San Jacint Castañeda, i en 1820 D. Antonio Manuel Gordó va comunicar al capítol civil i a l'eclesiàstic que havia manat fer una imatge de Sant Feliu de vuit pams d'alçada,

*"Y como la Yglesia no tenga para colocar en el altar el día del santo [...] la regalo a la Yglesia. Espero de Vuestra Señoría disponga según sea de su agrado, y para que más se pueda colocar, en atención a que no hay imagen que iluminar el día del santo."*¹¹⁷

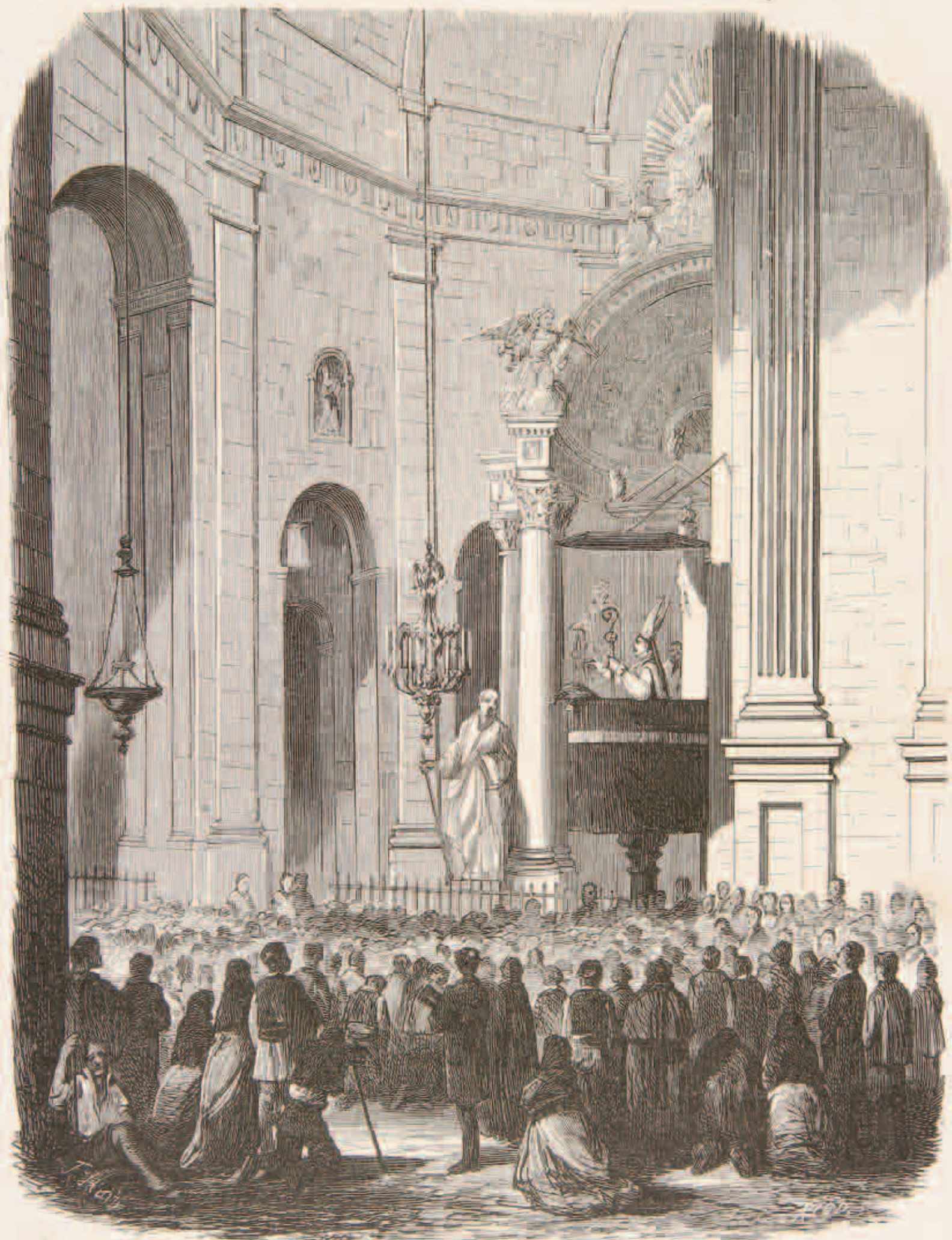
La pista d'aquell altar major del segle XVII es perd definitivament.

¹¹⁴ AMX. Lg 630/51.

¹¹⁵ Ja hem vist més amunt com vint-i-cinc anys més tard va posar la imatge de Sant Joaquim en una capella menuda que li van concedir en el mur sud del Cor.

¹¹⁶ AMX. *Libro Capitular de la Ciudad de San Phelipe, año 1814*. Acta del dia 23 de juliol, ff 89-90

¹¹⁷ AHCX. Sense catalogar.



REPARTO DE LIMOSNAS A LAS VÍCTIMAS DE LAS INUNDACIONES DE ALCIBIA, EN LA SEO DE JATIVA.

LES CAPELLES DE LA SEU EN 1808

En el mes de maig de 1808 estava tot a punt per inaugurar el fastuós tabernacle.¹¹⁸ El Capítol eclesiàstic volia que tota la Seu estigués perfecta per a la ocasió, i per això va enviar un escrit als propietaris de capelles, *“Que las tuviesen decentes para la conclusión de la Mayor y traslado de la imagen titular,”* segons notícia que va publicar Sarthou, el qual afegeix que anota tot seguit la relació de titulars, presa d’una llista de l’Arxiu, que suposem és l’eclesiàstic, però ell no ho va especificar, ni va donar la signatura, pel que no hem pogut consultar l’original. El llistat té inexactituds – o llicències– consistents en que alguns noms que figuren com titulars de capelles corresponien a persones ja desaparegudes feia temps, però que para qui va redactar era el nom que la identificava. És el cas, probablement, de D. Pedro Roca, el de D. Pedro Belloch, D. Baltasar Mompó, Juan Baptista Disdier, i algun més.

L’interès de la llista rau en que figura l’advocació de cada capella i qui era el patró en aquell moment, amb les excepcions que hem fet, però sobre tot, creuant aquesta informació amb la incompleta descripció de l’interior de la col·legiata que va fer en 1918 José Carchano, ens vam adonar que la relació seguia un ordre topogràfic dins la Seu, per la qual cosa constituïa una espècie d’imatge parada en el temps. No és menys interessant

observar que set regidors de l’ajuntament tenien capella en la Seu, fent palès fins a quin punt el poder econòmic estava relacionat amb el polític, i un i l’altre amb els signes externs.

Hi ha unes capelles, la majoria, que sabem amb certesa quines eren i on estaven però d’altres no tenim seguretat perquè en aquell moment a les naus de la Seu li faltaven dues capelles per banda, que, per tant, no estaven ocupades, en canvi hi havia retaules en el mur de tanca provisional dels peus de l’edifici, tot el qual modifica l’espai respecte de l’actual. I finalment, en les fotografies antigues es veuen altars menuts que ocupaven els ambulacres o zona de pas entre capella i capella, de les que cap autor diu res.

Ens ha paregut d’interès fer una descripció topogràfica, partint del llistat publicat per Sarthou, perquè pot ser útil per a futurs investigadors.

En la girola, comptant des de la porta del mercat, situada a ponent

1.- De l’altar de les Santes era patró el baró de Sacrolirio, D. Gaspar Pelegero Mezquita. Correspon al que ara ocupen els tubs de l’orgue. Els Pelegero eren una família de Xàtiva amb nombroses branques, degut a que vivien ací feia molt de temps, algunes de les quals van prosperar des dels oficis de

¹¹⁸ Sarthou diu “18 mayo 1806” però ha d’haver un error perquè en 1806 es va començar a alçar el retaule que no va quedar acabat fins 1808, per la qual cosa no pareix lògic que donaren avis als propietaris de capelles per a que ho tingueren tot preparat perquè “estaba terminado el nuevo edículo.” Hem considerat que no pot ser altre any que el 1808, que és quan es va inaugurar.





D. Vicente Pelegero Santmartí, Regidor noble i la seua esposa Rosa Mezquita Matoses. Rerasagrari de l'Església de Sant Agustí.

llauradors i de forners. En el XVII ja trobem alguns Pelegero que van ser jurats, ciutadans i canonges. El canonge D. Agustí Pelegero va ser l'encarregat de gestionar la reforma de la imatge de la Mare de Déu en 1654, i a ell li va tocar per sorteig la mà dreta de la imatge que l'escultor va haver de tallar, probablement per exigències de l'ampliació del mantell. Amb el temps, aquest fet va donar origen a que es concedira el títol de *barón del Sacrolirio* a D. Gaspar Pelegero, fill del regidor noble D. Antonio Vicente Pelegero.

2.- Del de la Puríssima Concepció D. Pedro Alcántara Cebrián i Soto, nebot del cardenal Cebrián i regidor noble de San Felipe, i el senyor territorial de El Genovés. El que actualment ocupa Sant Antoni. Com hem escrit en diverses ocasions, els Cebrián són un llinatge assentant en Xàtiva ja en el segle XV, d'ofici llauradors i mestres d'obres que van ascendir a partir de l'enriquiment

del llaurador Onofre Cebrià a mitjans del XVI fins dominar tots els ressorts del control municipal i eclesiàstic, i ocupar càrrecs en Xàtiva, Oriola, València i altres municipis. El darrer de la nissaga en Xàtiva va ser aquest D. Pedro Alcántara, a qui li va tocar viure la extinció dels drets senyorials.

3.- De l'altar de la Assumpció, D. José Llinàs Sanchis, regidor noble de San Felipe. Ara de Sant Josep. Els Llinàs eren una família de mercaders mallorquins que havia arribat a Xàtiva a primers del segle XVII per fer fortuna i quedar-se. Ben aviat emparentaren amb els llinatges més distingits de Xàtiva. No obstant, al regidoria en la classe de nobles de José Llinàs li venia per part materna, heretada del seu avi Josep Sanchis Alemany, també regidor, descendent d'una antic llinatge xativenc, els Sanchis.

4.- Del de San Vicent Ferrer, D. Pedro Belloch, que havia mort feia quasi cent anys, i tot i que en 1661 va tenir almenys un fill, de nom Pere també, degué premorir-li, perquè en el seu testament va deixar per marmessor a un nét d'una germana, i no a cap descendent directe. Potser un error en l'anotació.

Creuer nord, segons venim de la girola.

5.- Del de San Julià i Santa Basilisa, D. Matías Soler.

6.- Del de Santa Teresa, D. Baltasar Mompó. Potser descendent d'un Baltasar Mompó Candel, mercader, mort en 1696, o també la mateixa persona, el nom de la qual seguia identificant la capella.

7.- Del de San Roc, D. José Llácer Grau, regidor noble de San Felipe, cunyat del comte de Ripalda. És el que està al costat dret de la porta dels Escalons, segons es mira des de dins.

8.- Del de la Divina Pastora, Joan Baptista Disdier. Un Joan Baptista Disdier Belloch va morir en 1806, però va ser soterrat en l'església de Sant Agustí, per la qual cosa el titular de la capella podria ser un fill o pogué

MARBRE, BRONZE I OR LES CAPELLES DE LA SEU EN 1808



*Distribució dels altars i capelles de la Seu en 1808, quan es va inaugurar l'Altar Major
 Plànol de l'arquitecte Antonio Vela Masó. Adaptació de l'autor per al present llibre.*

ocórrer que, concedida la capella, morira abans que estigués feta. Els Disdier eren uns comerciants francesos que vingueren en la primera onada de repobladors després de la crema de Xàtiva. Marcos Antonio Disdier, de la tercera generació de xativencs, va comprar la *Real Fábrica de Azulejos* de València de famosa i excel·lent producció. Dit retaule estava situat a l'esquerra de la porta, per tant, mirant al Sud.

9.- Del de les Ànimes, és a dir, el del Judici Final pintat per Yáñez de la Almedina, Aliaga. Però no diu el nom propi de dit senyor, que creiem ha de ser D. José Antonio Aliaga, regidor noble. Potser aquest retaule no tingués, en origen, un patró específic, perquè era el de la capella de la sepultura dels pobres.

10.- Del de la Mare de Déu dels Dolors, és a dir, el retaule d'escultura en relleu daurat i policromat, D. José Micó. Al segle XVI, els Micó eren ciutadans, metges i comanadors d'ordres militars. En 1690 Carlos II va concedir un privilegi d'hidalguia, amb vot en corts, a Jaume Micó Monfort, avantpassat directe del patró d'aquesta capella.

Nau de l'Evangelí, segons venim del creuer en direcció a la façana principal girola.

11.- Del de Sant Sebastià, els Baldoví. Tampoc diu el nom propi, però era D. Leonardo Baldoví Laviña, regidor noble de San Felipe, fill del patró fundador de la capella. Ara correspon a l'altar dedicat a Sant Feliu.

12.- Del de Sant Feliu, els Llaudes. En 1808 seguia de titular el fundador, D. Vicente Llaudes Gosalbo, regidor noble de San Felipe. Actualment és la capella de Sant Jacint Castañeda.

Murs del cor

A) Part nord

13.- Del de San Felip de Neri, la relació de 1808 diu que pertanyia a D. Gregorio Vila, però hi un error en el manuscrit o en la transcripció de Sarthou, perquè dit altar era del Dr. Manuel Juan, capellà de la Seu, segons veiem en un acord del 16 d'abril de 1777.¹¹⁹

14.- L'esmentat manuscrit no cita la capella de Sant Gregori Ostiense, situada en el mur del cor, al costat de l'antecedent, que va ser concedida el mateix dia que la del Dr. Juan a D. Gregorio Vila Guill, advocat de *los Reales Consejos* resident en Xàtiva. Potser hi va haver una omissió en el manuscrit, o be no arribà a materialitzar-se la concessió.

B) Part sud

15.- Del de Sant Joaquim era patró D. Antonio Matheo Pueyo, regidor i síndic de la Ciutat, heretada de son pare, el boticari Mateo Pueyo.

16.- Mare de Déu del Pilar: Dr. Moxica. Probablement es refereix a D. Tomàs Moxica Noguera, jurista. Hi ha ací també una variació respecte de la concessió feta en 1777 a dit Dr Moxica, perquè en la seua petició de 14 de juliol diu que volia fer un retaule sota l'advocació de Santo Tomás de Villanueva. En algun moment es va modificar dita advocació.¹²⁰ Els Moxica són un llinatge d'origen basc, però que a Xàtiva arribaren en el primer quart del segle XVII procedents d'Alacant. Eren notaris, sucres i cerers, però ben aviat es feren doctors en lleis i es mesclaren en el teixit de l'oligarquia urbana.

Venen tot seguit dues capelles amb els noms dels titulars, que devien estar situades en el mur de la tanca provisional de l'església, transversal a les naus, on acabava la segona capella.

17.- Del retaule del Senyor de la Columna, D. Pedro Roca. Deduïm que hauria d'estar recolzat al mur de tanca de la nau de l'evangelí, perquè quan li la van concedir, especificaren

¹¹⁹ AHCX. *Determinaciones Capitulares desde mayo de 1775 hasta noviembre de 1778*. Capítol del 16 d'abril, f 117.

¹²⁰ AHCX. *Determinaciones Capitulares desde mayo de 1775 hasta noviembre de 1778*. Capítol del 14 de juliol, f 137.

MARBRE, BRONZE I OR
LES CAPELLES DE LA SEU EN 1808



Portada de la capella de la Comunió. Fotografia: Loty, cap a 1928

MARBRE, BRONZE I OR ALTARS DE LA SEU DE XÀTIVA



*Retaule de la Mare de Déu de l'Armada.
Nº 23 del planol anterior*



*Retaule de Sant Bru.
Nº 22 del planol anterior*

que no podia ser a la part de migdia, sinó a la de ponent, mentre que als Aliaga els senyalen la part de migdia.

18.- Del de Nostra Senyora del Patrocini, el canonge Aliaga. Ha de ser D. Lluís Aliaga Blesa, que havia mort en 1800, i era un dels

dos germans que havien demanat el retaule de Sant Feliu, segons s'explica més amunt. L'altre germà, Tomàs Jacinto, havia cessat com a regidor, va morir molt vell en 1811, sense descendència, ja que li premoriren els cinc fills que va tenir. Aquest retaule estaria

construït sobre el mur de ponent que tancava la nau de l'epístola.

Nau de l'Epístola, segons venim de l'actual porta principal cap al creuer

19.- Del de Sant Josep, D. Manuel Jordán. Deu ser D. Manuel Jordán Maltés, maestrant de València, casat amb una Cebrián i resident en Xàtiva. Aquesta capella o advocació degué canviar de lloc, perquè en la fotografia de Loty de 1927 es veu situada en la girola, al costat de la de D. Pedro Belloch.

Els Jordà vingueren a Xàtiva a viure a primers del XVII, eren comerciants de la ciutat de València. Es van enriquir i ennoblir.

Tenim la impressió que en l'actual capella de la Comunió no hi havia cap altar, perquè en realitat és una façana per a accedir a un edifici extern al cos d'edificació de la pròpia Col·legiata, el qual es va fer cap finals del XIX.

Creuer sud, segons venim de la nau de l'epístola, a mà dreta

20.- Del de la Mare de Déu dels Desemparats, D. Pedro Bolaño, que era sogre de D. Luís Meliana, secretari de l'Ajuntament. Probablement va ser en aquesta capella, actualment amb un retaule de la família De Diego, en la que es va col·locar en 1933 el retaule de la Mare de Déu dels Desemparats encarregat pels Montenegro, del que podria deduir-se que quan es va posar aquest, es va desmuntar i llevar l'altre. De totes maneres, qualsevol que fos la capelleta elegida, van haver d'eliminar el retaule antic perquè les tres capelles de la dreta del creuer estaven ocupades en 1918, quan escrivia Carchano.

21.- Del de Sant Francisco Javier, el Dr. Tolosa, del que no tenim cap notícia.

22.- Del de Sant Bru, els Bruns, que recolza en el mur sud, per tant encarava al nord, a la part dreta de la Porta Sud de la Seu, que mai va ser accés, i és on ara està la sagristia de la Seu. Era un retaule del segle XVII que es veu en una fotografia general de l'altar del Natzarè.

23.- Del de Nostra Senyora de l'Armada, el Marqués de Sotelo, que està a la banda esquerra de la porta sud. En 1809 era marquès de Sotelo D. Esteban Amorós Darder Borja.

Els Darder s'assentaren en Xàtiva a primers del XVII procedents de València. Francisco Darder Jaume va casar en 1633 amb Clara Tàrrega Català, quarta néta de la germana del Bisbe de Teano, Francisco Cardador Borja.

La pintura antiga estava incorporada en un retaule del segle XVII, segons veiem en la mateixa foto que l'anterior, a la part esquerra del retaule.

24.- Del de la Nativitat de Sant Joan Baptista, D. Miguel Conejero. Els Conejero descendien de Capdet. D Miguel Conejero, que devia haver mort ja en 1808, venia, per part materna, dels Soler, Agulló i Belloch Borja, entre altres.

25.- De la de Nostra Senyora del Pópulo, D. Agustín Aliaga.

Girola, a mà dreta segons eixim de la sagristia antiga, actual museu

26.- Del de Nostra Senyora de les Febres, la família Borja.

27.- Del de Sant Pere: el marquès de Benimegís de Sistallo que, com hem citat més amunt, en aquell moment era D. Antonio Salabert Verdes-Montenegro, descendent dels Sanç de la Llosa. El nom del marquesat, "Benimegís", és la castellanització de Benimeixís, un lloc o alqueria prop de Senyera, terres de senyoria de la família Sanç de Xàtiva durant segles, que va ser destruït per una riuada del Xúquer en 1773. Els seus habitants passaren a Senyera i l'alqueria quedà despoblada. El títol de marquesa de Benimegís va ser concedit en 1762 a D^a Mariana Tàrrega Sanç de la Llosa, que va casar amb un Verdes-Montenegro.

28.- Del retaule del Sant Bult de Jesús, D. Francisco Noguera

MARBRE, BRONZE I OR ALTARS DE LA SEU DE XÀTIVA



*Trinitat del retaule de la Mare de Déu del Pòpulo.
Fotografia: Institut Amatller d'Art Hispànic - Arxiu Mas*

Aquesta capella, com hem vist més amunt, és la que estava adjacent a la porta del Mercat o de Sant Vicent, que és la de la



*Mare de Déu de l'Armada.
Fotografia: Institut Amatller d'Art Hispànic - Arxiu Mas*

capçalera de la Seu. Ací acaba la relació que va publicar Sarthou, i també el recorregut sencer de l'interior de l'església.



ELS CANVIS DEL XIX

Però la Història enfilava inevitablement els esdeveniments del segle XIX que modificaren per a sempre algunes conductes socials i acabaren amb la societat estamental i de privilegis, tot el qual va afectar de forma decisiva l'esdevenir de la Seu. En 1814, Fernando VII va promulgar una llei prohibint, per raons sanitàries, soterrar en les esglésies, una disposició que era necessària. De sobte desaparegué el *ius sepeliendi*, o dret de sepultura, amb la qual cosa les capelles de patronat perderen interès per a les famílies benestants, i cessà tota demanda. Uns vint anys després, la Desamortització de Mendizábal va liquidar l'Antic Règim, i entre altres aspectes, els béns de mans mortes, les rendes perpètuas i tot el que constituïa l'entramat econòmic que sostenia el funcionament dels patronats, que igualment es suprimiren.

Com en aquell moment la Seu estava per acabar a falta de dues capelles en cada nau lateral, quan aquestes s'incorporaren a la resta de l'edifici construït ja no hi hagué peticionaris.

Hem comentat més amunt la substitució de l'altar major medieval per altre a la moda del segle XVII. Però per iguals raons de moda i gust anà substituint-se la gran majoria dels retaules medievals o renaixentistes encarregats per les famílies, per altres retaules barrocs o rococó. Una lectura de la descripció que fa Vicià de la Seu en 1563 i un seguiment documental ens permeten aventurar que en aquell moment hi hauria en la col·legiata

entre vint-i-cinc i trenta retaules gòtics, pràcticament tots desapareguts en perdre el seu valor d'ús, ja que en èpoques passades no es miraven les pintures i escultures amb el criteri d'obra d'art amb el que ara les admirem.

I el fenomen es va repetir quan es va inaugurar la nova col·legiata en 1753, en la que no encaixaven els retaules barrocs o classicistes que havien substituït en el seu dia als gòtics. Si no tenien valor d'ús, cap utilitat, tampoc tenien valor de canvi, és a dir, no tenien cap valor monetari. Se'n feren alguns rococó i altres neoclàssics, com es veu en les fotografies.

El nou estat de coses a partir de Mendizábal deixava a l'Església la lliure disposició i trasllat interior o supressió de retaules, altars i pintures, que anaren canviant o retirant-se a tenor de les necessitats del moment. Això va permetre, per exemple, que en 1837 la Seu i alguns convents vengueren retaules, ja sense propietari, al Baró Taylor enviat del rei de França Felip d'Orleans per comprar pintura en Espanya. Va ser quan començaren a recalar en la Seu les imatges de gran devoció local o pertanyents a confraries de Setmana Santa procedents dels convents suprimits, a les que calia fer lloc: del Convent de Sant Julià, el Crist del Carme, del de Sant Domènec, el Senyor de la Columna i la imatge del Natzarè, oculta en una de les fotos conegudes per l'enorme quadre, que sembla de bona factura, de la *Caiguda camí del Calvari*, desclavat del seu bastidor i col·locat de qualsevol manera fent de bocaport.





*Caiguda camí del Calvari. Bocaport de l'altar del Natzarè.
Fotografia J. Simarro de 1886. Museu de l'Almodí*

Tot plegat, els canvis de gustos, l'extinció o fugida dels llinatges i les disposicions legals causaren una gran devastació patrimonial, en aquell moment no percebuda com a tal, fins al punt que, en 1907, Elías Tormo descrivia la Seu, en el diari *Las Provincias*, com “*moderna en apariencia de conjunto y en la casi totalidad de sus altares.*”

Aquella mentalitat del Set-cents que es percep en les actuacions i escrits de la classe dirigent de la ciutat va ser substituïda per una altra que, de forma subconscient, reconeixia una situació i una debilitat que els incapacitava per seguir en primera línia, i ja només calia mirar cap arrere i pronunciar adjectius altisonants. La decadència política,

econòmica i demogràfica de la ciutat va caminar paral·lela a la eclesiàstica. En 1851 es va perdre el rang de col·legiata i la Seu, feta amb immensos esforços amb esperances catedralícies va quedar reduïda a una parròquia corrent.

11.1.- L'ALTAR DEL CRIST DEL CARME EN LA CAPELLA DE LA COMUNIO

A les acaballes de la centúria, una església que durant segles havia tingut una enlluernadora capella de la comunió, la del Papa Calixt III, va construir la definitiva capella de la comunió, un edifici menut i mancat de tota pretensió artística i representativa.



Altar del Crist del Carme en la capella de la Comunió. Fotografia de Loty cap a 1928

El retaule que hi feren era d'estil barroc classicista, amb dos parells de columnes corínties, de fust estriat i imoscaps ornamentats que sostenen un frontó d'un segment d'arc. En el cos principal, la fornícula per a la imatge del Crist del Carme, i l'àtic preparat per al quadre de Sant Julià, titular del mateix convent carmelità d'on procedia la imatge. El conjunt estava daurat i policromat imitant marbres, per la qual cosa pensem en la possibilitat que no fora de fusta tallada, sinó de maçoneria, i era tan a la mida i forma de l'espai de la capçalera de la capella que sembla fabricat a propòsit per a aquell

lloc, tot i que incorporava dues bones talles barroques de sants bisbes doctors.

11.2.- L'ALTAR DEL BEAT JACINT CASTAÑEDA

En 1906 va ser beatificat el frare dominicà de Xàtiva Jacint Castañeda, i la societat local li va dedicar un altar en una de les capelles de la nau de l'evangeli. La festa de la inauguració es va celebrar en 1908, amb assistència de l'arquebisbe, com es pot llegir en el diari *Las Provincias* del 22 de maig de dit any. La descripció de la *construcció* del retaule, amb pedaços d'ací i d'allà, i amb les voluntarioses

MARBRE, BRONZE I OR ALTARS DE LA SEU DE XÀTIVA

aportacions de manyosos veïns, és ben aclaridora del canvi de registre en la societat:

“El entusiasmo promovido con ocasión de las fiestas del Beato Castañeda aumenta cada día extraordinariamente. [...]”

Es digna de alabanza la restauración del precioso tabernáculo que forma parte del célebre retablo de Jacomart que se conserva en la Seo, llevada a cabo por el inteligente dorador setabense D. Ricardo Estruch, auxiliado del aventajado pintor D. José Carchano, quien ha sabido conservar el carácter de las notables pinturas que adornan el interior de dicho tabernáculo que es de estilo plateresco, de primorosa talla, [...] Ocupa el centro la imagen de Jesús, señalando con su diestra la llaga del costado de la que brota la preciosa sangre, que es recogida dentro de un cáliz. A los lados, dos ángeles con sendos incensarios en las manos, adoran al Divino Redentor. Los adornos policromos de las puertas, de valiente dibujo y colorido, han sido primorosamente restaurados. Una cortina de raso pintada por la señorita Elena Reig y Reig, y un artístico cubre copón también de raso, pintado por la misma señorita, aumentan el encanto de esta preciosa joya de arte.”¹²¹

En dita disposició i amb els mateixos elements va descriure Carchano dit altar en el seu manuscrit de 1918. En 1927 es va fer un baldaquí neo-neoclàssic, que es el que va reproduir Loty en una fotografia, d'estructura i llenguatge un tant estranys i penosos.¹²² El sotabanc en forma d'escòcia, amb una tarja central esculpida en relleu amb una imatge que no identifiquem, i sobre aquell un fris correngut, com si fos un tron processional, amb l'escut de la ciutat al mig i a cada banda una escena del martiri. Sobre ell quatre columnes no canòniques que sustenten un cupulí de planta ovalada, damunt de la cornisa de la qual hi ha quatre escultures sense cap relació entre elles:

dos sants que semblen apòstols que no identifiquem, un àguila i un gos amb la torxa en la boca, símbol de l'ordre dominicana. Remata una bola del món amb raigs i un rètol en el que pot llegir-se parcialment “Tonquín”.

Poc després vindrien els successos de la Guerra Civil en els que desaparegué gran part del nostre patrimoni, fets que queden pendents d'un altre llibre documentat.



*Tabernacle del Beat Jacint Castañeda.
Fotografia de Loty cap a 1928*

¹²¹ Cal remarcar la tendència a acompanyar cada substantiu d'un qualificatiu encomiàstic: *precioso, célebre, inteligente, aventajado, notable, primorosa*, etc., que, tot i tenint en compte l'estil de l'època, confereix al text un to artificios i coent.

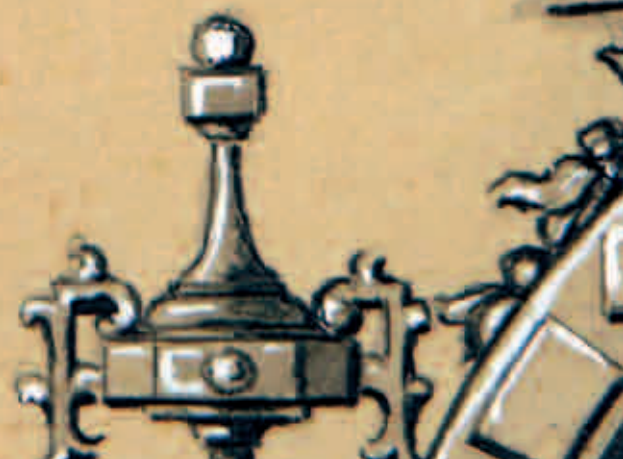
¹²² En el número corresponent al mes d'octubre de la revista *Játiva Turista* podem llegir: “Játiva honra a sus hijos ilustres. En la Colegiata va a erigirse el grandioso templete destinado a rendir culto al gran patricio Fray Jacinto Castañeda”

F. Garcés Martínez

Talla Ornamental Religiosa

Estudio - Viciana, 5

Valencia



FRANCISCO GARCÉS MARTÍNEZ. TALLISTA

12.1. LA COL·LECCIÓ DE DIBUIXOS DE RETAULES

En 1988, D^a Vicenta Francés Asencio va oferir a la Conselleria de Cultura, on en aquell moment estàvem a càrrec de les adquisicions d'obres d'art, vora dos-cents dibuixos de retaules, tabernacles, ambons, tornaveus, bancs i altre mobiliari propi d'esglésies que, el seu marit, D. Francisco Garcés Martínez, havia realitzat en moltes localitats valencianes i de regions pròximes, fonamentalment després de la Guerra, per reposar el que havia quedat destruït. De seguida veiérem que aquelles obres constituïen uns documents d'estudi de primer ordre. Repassant un a un els dibuixos reconeguérem onze de Xàtiva, que la propietària va regalar al nostre museu, mentre que el gros de la col·lecció es va adquirir per al Museu de Belles Arts de València.

Nou dels dibuixos eren dels altars fets en la Seu als anys seixanta, que les persones de la nostra generació recordaran quan es construïren, però el que no sabíem en aquells anys era que tots els retaules eren de la mateixa mà. Ara, amb motiu de la mostra dedicada a commemorar el II Centenari de la construcció de l'altar major, s'exposen per primera vegada.

Veient la qualitat del dibuix de la col·lecció, l'ús dels ordres arquitectònics, la iconografia i els símbols, era evident que

l'artista havia rebut una formació amb excel·lent aprofitament, confirmat per la quantitat d'encàrrecs que va rebre. Però, quan començarem els treballs preparatoris de la present mostra, no vàrem trobar antecedents de que hagués estudiat a l'Acadèmia de Belles Arts, la documentació de primers del segle XX de la qual està repartida entre el seu arxiu i el de la Facultat de Belles Arts. Finalment, la localitzarem a l'antiga Escola d'Arts i Oficis de València, ara convertida en Escola d'Art i Superior de Disseny.¹²³

12.2. LA FORMACIÓ DE L'ARTISTA

Des de ben aviat van sorgir certes tensions al sí de l'Acadèmia, creada en època de Carles III, entre les professions "nobles i "superiors", com ara la pintura, l'arquitectura i l'escultura, i les disciplines manuals, els oficis artesanals que segons els acadèmics no requerien un treball intel·lectual: tallistes, adornistes, estuquistes, dauradors, etc. La separació es va produir a mitjans del segle XIX, amb la creació de l'Escola d'Arts i Oficis, en principi tutelada per l'Acadèmia, i molts anys després es va independitzar per complet. Cal dir que tenia gran acceptació entre la societat valenciana per la qualitat de la docència i la demanda del mercat de treball. En els anys que hem consultat, primer quart del segle XX, va haver curs que hi havia vora sis-cents alumnes matriculats.

¹²³ Hem d'agrair la col·laboració i facilitats rebudes de la Secretaria de l'Escola, Sr^a Rosa Esteban, i del director, Sr. Xavier Giner, sense les quals no hauria pogut traçar un mínim perfil acadèmic del tallista.



Francisco Garcés i la seua esposa Vicenta Francés en La Canyada, en els anys 60

En aquella època les assignatures que s'impartien eren:

“Gramática castellana y caligrafía”

“Aritmética, geometría práctica y elementos de composición”

“Cerámica”

“Vidriería”

“Dibujo lineal”

“Composición decorativa- Pintura”

“Dibujo artístico y elementos de Historia del Arte”

“Modelado y vaciado y composición decorativa-escultura.”

La darrera assignatura estava formada en realitat per dues disciplines, impartides pel mateix professor, que no es donaven simultàniament. D'una banda, *Modelado y vaciado*, que per a l'ofici que volia fer Garcés es do-

nava durant tres cursos consecutius. D'altra, *Composición decorativa-escultura*, impartida en l'últim any de docència.

Francisco Garcés Martínez (València, 20 d'agost de 1899- 20 de maig de 1988),¹²⁴ es va matricular el curs 1913-1914 a l'Escola d'Arts i Oficis de València de l'assignatura de *Dibujo Artístico*, que impartia el pintor Salvador Abril. Probablement havia treballat d'aprenent en algun taller perquè al llibre de matrícula diu que era “tallista.” El segon curs, 1914-1915, el va dedicar a la disciplina de *Dibujo artístico y elementos de Historia del Arte*, que donava el catedràtic Eduardo Soler López. Els tres cursos següents, fins l'any 1918, els va dedicar a l'estudi de *Modelado y vaciado*, a càrrec del catedràtic César López Vanderlaeken, obtenint la qualificació d'excel·lent i premi de fi de curs en 1916, i premi el 1917

¹²⁴ Les dades de naixement i mort, així com altres detalls biogràfics ens els ha facilitat, tant per carta com en una entrevista, D^a Josefa Francés Asencio, cunyada de l'artista, a la qual volem agrair l'atenció. Veieu la carta en l'Expt. 18/89 del Museu de l'Almodí.

i el 1918. El sisè curs, amb el que va acabar la seua preparació a l'Escola d'Arts i Oficis, el va ocupar en l'assignatura *Composició decorativa-escultura*, que donava el mateix professor César López.¹²⁵ I amb la seua habilitat natural i la destresa que li va donar la llarga preparació de sis anys d'estudi d'assignatures teòriques però sobre tot de disciplines pràctiques, va entrar a treballar en una empresa durant un temps, i uns anys després, sense que pogués precisar quan, es va establir com a tallista en el carrer de Viciano, 5, de València, al costat de l'obra del plater Orrico.

Va casar cap a l'any 1939 ó 1940, amb Dolores Francés, de la que tingué una filla, però enviudà prompte, i tornà a casar amb una germana de la primera esposa, Vicenta. No ha quedat cap descendent.

12.3.- EL LLIBRE DE LA VERITAT

Ignorem la seua producció durant els més de vint anys transcorreguts des de que acabà a l'Escola per no haver trobat cap referència al treball de Garcés fins l'any 1942, en que va construir de maçoneria el retaule de la capella de la Comunió de la Seu. El gros del seu treball, com el d'altres tallistes i escultors de l'època, va vindre passada la guerra civil, quan tantes parròquies, convents i confraries necessitaren refer els seus altars, imatges, calaixeres, etc. Potser eixa vintena d'anys va ser la que va treballar com empleat.

És probable que des d'un primer moment duiguera un llibre on anotava els encàrrecs, les quantitats cobrades a compte

i les liquidacions però, si així va ser, no ens han arribat. Sabem per la família que va rebre molts encàrrecs d'Andalusia, i també altres en Terol, i que tots els retaules i treballs en fusta de la parròquia de Sant Joan i Sant Vicent de València els va fer Garcés. En el Museu de Belles Arts de València es conserva un *Llibre de la Veritat* de Garcés que comença l'any 1959 i abasta tota la dècada següent, potser fins la seua jubilació als setanta anys.¹²⁶ Tot i ser incompleta la informació, és molt valuosa per conèixer la dispersió geogràfica de les seues encomandes, els noms dels clients, els treballs que va fer per a tal o qual parròquia, els materials emprats, els preus i altres detalls. Resulta admirable una producció tan nombrosa, que no hauria pogut abastar sense la col·laboració d'ajudants en el taller, dos o tres segons les èpoques.

En ocasions li facilitaven fotografies dels altars anteriors per tal que el reinterpretara el més semblant possible, com en el cas que veurem del Natzarè de Xàtiva. En altres, potser per no tenir bones fotografies antigues, malgrat haver-se conservat algunes peces originals, va prescindir del model i fer una ornamentació distinta, com va ser el cas de l'altar major de la parròquia de Nostra Senyora de la Misericòrdia de Campanar, tallat per l'escultor valencià Tomàs Vergara en 1697,¹²⁷ del qual es van conservar tres imoscaps de les columnes que no va incorporar al nou retaule.

A títol indicatiu, anotem alguns dels encàrrecs rebuts que venen consignats en dit quadern:

¹²⁵ Informació extreta de l'Arxiu de l'Escola d'Art i Superior de Disseny de València. Llibres titulats: *Matrículas desde el curso 1913-1914 hasta el curso 1921 a 1922; Escuela de Artes y Oficios. Exámenes de los años 1910 a 1915*, i *Escuela de Artes y Oficios. Exámenes de los años 1916 a 1920*. Tots tres sense foliar. No obstant, es pot localitzar a Garcés pel número de matrícula de cada any, que van ser: el 515 en 1913; el 91 en 1914; el 55 en 1915; el 19 en 1916; el 22 en 1917, i el 337 en 1918.

¹²⁶ Els historiadors diuen "Llibre de la Veritat" al que portaven alguns artistes, en els que registraven les encomandes, els noms dels clients, el preu pactat, la data i altres detalls, raons per les que són extraordinàriament útils per a l'estudi de la producció de l'artista. Són molt coneguts els de l'escultor José Esteve Bonet. El llibre de Francisco Garcés, que es conserva al Museu de València, té el format d'un llibre convencional de comptabilitat, du una etiqueta a la tapa amb el text: *Libreta de cuentas del tallista Francisco Garcés Martínez*. Hi ha fotocòpies al Museu de l'Almodí de les fulles de les anotacions d'obres fetes per a Xàtiva. Expt 18/89.

¹²⁷ "Dentro del proceso de modernización del templo durante el quicio de los siglos XVII y XVIII es un hito importante la contratación en 1697 con el notable escultor Tomás Vergara del nuevo retablo mayor. Se trataba de una gran máquina de altar realizada en madera y dorada que subsistió hasta la Guerra Civil, y del que se hizo una copia en los años cincuenta basándose en fotografías." González Tornel, Pablo. "La parroquia de Nuestra Señora de la Misericordia de Campanar" *Ars Longa*. Número 17. València, 2008., p 41.





Imoscap de l'altar Major que es conserva en la Parròquia de Campanar. Tomás Vergara, 1697



Imoscap del mateix altar, lliurement interpretat per F. Garcés. Cap a 1960

Parròquia de Sant Pere de València
Col·legiata de Gandia
Parròquia de Sant Nicolau de València
Parròquia de Sant Josep
de Tavernes de Valldigna
Rector de Benidorm
Parròquia d'Alcalalí
Parròquia del Pilar de València
Basílica de la Mare de Déu
dels Desemparats
Parròquia de Sant Joan i
Sant Vicent de València
Rector de Cortes de Pallàs
Parròquia de Campanar
Parròquia de Benaguasil

12.4. ELS TREBALLS REALITZATS EN LA SEU

No sabem el camí, les relacions personals que afavoririen que el Sr. Abat de la Seu acudira en 1942 a Garcés per a fer el retaule del Crist del Carme en la capella de la Comunió, el primer que va fer en Xàtiva. Potser una consulta en la cúria de València, un comentari elogiós d'altre rector, etc. A diferència de tots els demés que faria vint anys després, l'altar del Carme no és de fusta tallada, sinó de rajola, guix i estucs daurats.

El resultat degué agradar al Sr. Abat i als feligresos, perquè, arribat l'any 1960, D^a Maria Tomàs Sellés va decidir encoman-



Retaule de la Capella de la Comunió en construcció. Any 1943
Fotografia: Museu de Belles Arts de València

nar-li la reconstrucció del monumental i esplèndid retaule baldaquí del Natzarè, situat el creuer sud.

Per rara excepció, l'altar no l'havien creat en juliol del 36, sinó trencat i parcialment destruït en gener de l'any següent. En una de les seues publicacions, Sarthou diu que algunes columnes i altres elements, sense especificar quants ni quins, es van traslladar al museu per conservar-los, i que en acabar la Guerra es van tornar a la Seu, on van quedar guardats en alguna dependència auxiliar.¹²⁸ Van ser aquestes peces originals i les fotografies del retaule el que es va lliurar a Garcés: “*Se le entrega en este acto y se hace cargo de ello el constructor, de las columnas y molduras, que fueron salvadas del primitivo altar, para invertirlas en la obra.*”¹²⁹

Dos anys després d'acabat, un desgraciat accident va trencar tot el remat, al caure-li damunt un bastiment. El mateix Garcés el va refer en 1963.¹³⁰

Per la mateixa època, D^a Francisca de Diego Grajera li va fer la tercera comanda al tallista, un retaule per a un Jesuset, que es va col·locar en una de les capelles menudes del creuer sud. I en juliol de 1962, la comunitat de monges paüles de l'Hospital li encomanà el retaule de la *Milagrosa*.

Garcés s'havia convertit en el tallista i escultor de la Seu, una circumstància que mai s'havia donat abans: que una única persona omplira totes les capelles de la Seu. Clar que

¹²⁸ Els que no tenim edat suficient per haver viscut aquells moments de convulsió, i en especial els que després ens hem dedicat a l'estudi de la Història, hem topat amb un mur de silenci, de secretisme, quan hem preguntat detalls als majors, informació sobre el que ells van veure i viure. Ningú als que ja fa molts anys vàrem anar preguntant sobre els fets succeïts en la Seu, en Santa Clara, en Sant Pere, etc. recordava res ni havia vist res; a tot estirar, vaguetats i evasives. Només tenim el testimoni escrit de Sarthou, valuós, però incomplet i reiteratiu. Ara, desapareguts quasi tots els que eren adults en aquells anys, ja no es pot reconstruir la història.

¹²⁹ Malgrat que el *Llibre de la Veritat* que es conserva comença en 1959, no hi ha en ell cap referència al retaule del Natzarè, fet en 1960, potser perquè la importància de l'encàrrec els va aconsellar la redacció d'un contracte. A finals dels anys 70 del passat segle copiàrem un esborrany de dit contracte, que trobàrem a l'Arxiu de la Seu, que no du data ni està signat. Dita còpia es pot consultar a l'Arxiu del Museu, Expt. 17/09. Hem fet indagacions entre els hereus de D^a Maria Tomàs, la mecenes que va costejar la reconstrucció de l'altar, per si conservaren un contracte original, així com els dibuixos que sens dubte va fer Garcés, però no l'han trobat.

La referència als elements originals que li donaren per a que els incorporasse en l'obra nova estan en la Clàusula C de l'esmentat esborrany del contracte subscrit entre D. Juan Vayà, D^a Maria Tomàs Sellés i D. Francisco Garcés Martínez en 1960 per la reconstrucció de l'altar.

¹³⁰ Aquell any van començar a pintar les voltes de la Seu. En arribar al creuer de la part sud, no van poder arribar el bastiment de ferro al mur sud de la portada perquè s'interposava el volum de l'altar acabat de reconstruir. Aleshores, per tal d'arribar a poder pintar la volta fins el mur, volaren una plataforma de polaines de fusta que, al pujar els pintors, el 5 de desembre de 1962, es va desequilibrar i bolcar, caient les tres persones al buit, amb el resultat d'un mort i de la destrucció d'una part considerable del retaule. Recordem perfectament com, encara no eren les onze del matí, les campanes de la Seu començaren a tocar a foc per avisar d'una alarma, un costum ja perdut, i en pocs minuts la plaça de la Seu es va omplir de personal.

MARBRE, BRONZE I OR ALTARS DE LA SEU DE XÀTIVA

x	Srta. Doña Francisco de Diego Yragena Sátimo		
	Por un retablitto para la Colegiata dedicada al Niño Jesús Nazareno.		
	Hecho con maderas fino de quinero y lo talla en pino patinado y pulimentado por		26000
	Por una "ara"		80
			<hr/> 26080
Alif	2	Paseado	X 26080

Encàrrec de D^a. Francisca de Diego d'un retaule per a la Seu. Any 1963. "Libreta de cuentas del tallista Francisco Garcés"
Museu de Belles Arts de València

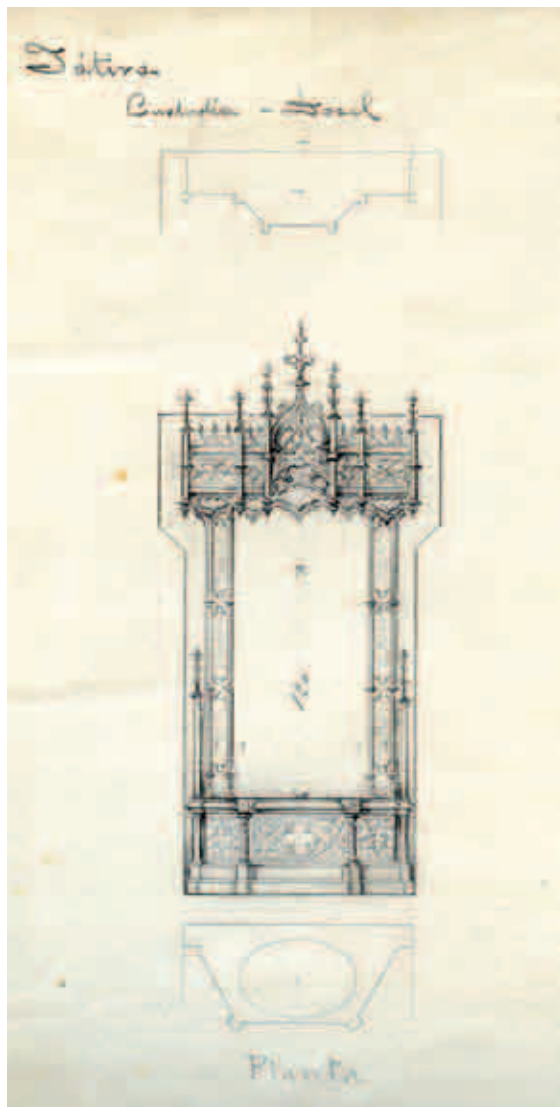
no vivíem ja a l'època barroca, ni estava de moda l'estil rococó, ni les estrictes normes neoclassicistes dictades per l'Acadèmia de Belles Arts. No existia als anys seixanta del segle XX un estil arquitectònic ni ornamental comparable amb aquells, que entonaren amb la fàbrica severa de la Seu, o l'enriquiren amb les novetats harmonioses i enlluernadores set-centistes. Així que Garcés, com tots els escultors i tallistes del moment, va haver de tirar mà del repertori dels estils pretèrits, però va tenir l'encert, gens casual, de no caure en la temptació del neogòtic emfàtic i teatral, completament aliè a l'arquitectura de la Col·legiata.

En 1961 o 1962 va fer per a la Seu, amb el mecenatge de les famílies Climent i Boada, com diu la inscripció gravada en una cartella d'argent, el retaule de Sant Antoni, del que no s'ha conservat el dibuix, però sí l'anotació de l'encomanda del tenyit i encerat de la fusta, duts a cap en 1963 a càrrec de la Seu.

No hi ha constància a la *Libreta de cuentas*, encara que sí tenim els dibuixos, d'alguns dels encàrrecs, les dates d'execució dels quals és aproximada. El de Sant Feliu, potser de 1962-1963; el de la Mare de Déu de l'Assumpció, que es va posar algun temps després, cap a 1965, i any amunt o avall, es va fer el de Sant Jacint Castañeda, que es va daurar i policromar molts anys després. Abans d'acabar la dècada encara es feren el de Sant Josep i el del Cor de Jesús.¹³¹

Malgrat la diversitat d'estils emprats, i que tots són rèpliques o re-elaboracions mistificades, podem dir que el conjunt de retaules eixits de la mà de Garcés té dignitat i una qualitat alta, sense cap estridència, llevat de la policromia del dedicat al Cor de Jesús, tan allunyada de la discreció i mesura d'aquell, que estem convençuts que va eixir d'altra mà. A destacar l'excel·lent treball del retaule baldaquí del Natzarè, per la qualitat de la talla, i la identificació que va aconseguir amb

¹³¹ Probablement hi haurà antecedents dels encàrrecs a l'Arxiu modern de la Seu, que no està encara a l'abast dels investigadors. Mentre tant, hem de moure'ns en el terreny de l'aproximació, i en el tan poc fiable de la memòria.



*Dosser per a la Custòdia del Corpus. Francisco Garcés, 1948.
 Museu de l'Almodí*

l'anònim autor del retaule original, una obra mestra de mitjans del XVIII, fins el punt que, comparant les fotografies de l'antic i l'altar actual les diferències no són excessives, com tampoc veient la talla de prop, a la distància que es pot apropar un espectador, hi ha molta diferència entre les peces originals de les tallades per Garcés.

Per a la mateixa Col·legiata va tallar altres obres de menor transcendència, com ara, en 1964 el tornaveu de la trona de la banda

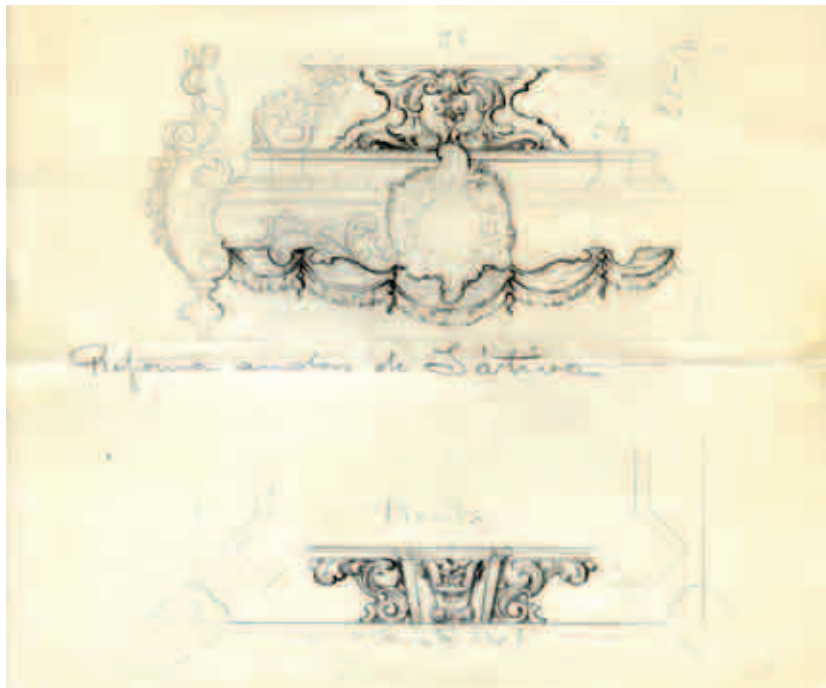
esquerra del creuer, segons model del existent al pilar de la dreta. Aquest púlpit de marbre es va fer en 1894 per reposar el que va destruir la caiguda de la cúpula en 1886, per tant, al temple només hi havia un púlpit. El de l'esquerra es va fer en la dècada dels seixanta del segle XX. Durant els successos del trenta sis, es va conservar el tornaveu original, però desaparegueren les figures al·legòriques de fusta daurada, la Fe i els àngels amb les Taules de la Llei, que es van reposar en els anys seixanta. És aquest tornaveu de la dreta el que va servir de model a Garcés per a fer el simètric.¹³²

En 1964 va reformar unes andes per a Xàtiva, sense especificar quines ni per a quina església, però en el dibuix conservat al nostre museu es reconeix les de traure en processó a la imatge de la titular de la Seu, treball pel que va cobrar 6.000 pessetes per la fusteria i la talla, sense comptar els honoraris del daurador, "Sr. Bartolomé".

Entre els dibuixos donats al Museu de l'Almodí per la viuda de Garcés en 1988 està també el del manifestador neogòtic per a la custòdia del Santíssim de la Seu, que potser el va tallar en 1948, amb motiu del Congrés Eucarístic celebrat en Xàtiva. L'estil, però més encara els motius ornamentals i els jocs de plànols, els fons i entrepanys del temple, recorden al treball en fusta de la carrossa de la Custòdia del Corpus, inspirada en el tron neogòtic d'argent, obra del plater Orrico, destruïda al 1936.

Una de les persones a les que acudírem en 1992 quan dirigírem la restauració de dita Custòdia del Corpus va ser Francisco Pajarón Andreu, plater de València, fill del plater que l'havia restaurada en acabar la guerra. Dit senyor conservava una fotografia del dibuix de la carrossa neogòtica, però no l'original, que, segons em va dir, es va perdre en la riuada de 1957. Garcés i Pajarón pare es coneixien, perquè els dos estudiaren en l'Escola d'Arts i Ofi-

¹³² *Libreta de cuentas del tallista Francisco Garcés Martínez.* Museu de BB AA de València. Còpia en el Museu de l'Almodí.



*Reforma de les andes de la Mare de Déu de la Seu. Francisco Garcés, 1964.
Museu de l'Almodí*

cis, on almenys coincidien un curs. Pensem que un i altre van treballar alhora, cadascú en la seua especialitat, en 1947-48: l'un, fent el peu nou de la Custòdia, que havia desaparegut, i l'altre, la carrossa per dur-la en processó amb motiu de l'esdeveniment eucarístic. Per algun motiu de treball, el dibuix de Garcés aniria a parar a l'obra de l'argenter, i allí es va perdre. La carrossa neogòtica actual de fusta tallada seria també obra de Garcés.

12.5.- ALTRES TREBALLS REALITZATS EN XÀTIVA

A banda dels encàrrecs següents que va rebre per a la Seu, Francisco Garcés va treballar per a altres institucions religioses de la ciutat, fent obres de menor importància. En novembre de 1962, el rector de Sant Pere, D. Salvador Carpintero, li encomanà trenta bancs i dos reclinatoris, i en abril següent li va abonar el cost d'altres quatre reclinatoris, i en 1964 van ser deu bancs més.

Per a la comunitat de religioses paüles de la casa Beneficència va fer, entre maig i setembre de 1963, dos reclinatoris i vint-i-sis bancs, i en octubre sis bancs més. I l'Ajuntament li va abonar el cost de fer una mampara separadora del saló d'actes de dita institució benèfica.

Finalment, en 1966 va dissenyar i construir en marbre els ambons, la barana de balustres de metall i els faristols per al presbiteri de la parròquia de Santa Tecla- la Mercé.¹³³

La intensa activitat desplegada per Garcés en Xàtiva –probablement hi ha alguna obra més de la seua mà, de la que no tenim notícia– és una prova d'un fenomen freqüent en totes les èpoques: uns encàrrecs porten uns altres, perquè la presència de l'artista durant el temps que es tarda en el muntatge i col·locació d'un retaule, i la favorable impressió que l'obra acabada causava en altres possibles clients, feien que es decidiren a encomanar-li altres treballs per a les seues parròquies o convents.

¹³³ És l'única obra en un material que no era el propi d'un tallista, que hem trobat, a banda del retaule de la capella de la Comunió de la Seu de Xàtiva

XI X^o. Quern on se de la fabrica de la
seu de la Ciutat de Xativa de
la mesada de noembre del any
MDCbm obxer gaspar juan Roiz

Disapte lo primer de noembre

- juan Andres ————— 17 Re
- a Agosti Clopis per un bou peral carro
de la present obra de la seu uint y
cinc lliures que son en xreals. CLX Re XX di
- a frances Cassim per uint arroves
de garrofes a xraho de tres sous y
sis dines la arrova setanta sous
que fets xreals son ————— xxxvj Re xij
- a frances paxeix per deu arro
ues de garrofes a dita xraho. xbm Re vi
- a Gextomeu samora per deu arro
ues de garrofes a dita xraho. xbm Re vi
- a pere tordera per dos carreques
de algeps ————— 1 Re xij
- al dit pere tordera per una sarxi
eta pera portar que menjar als
bous del carro ————— 1 Re
- a Antoni Gotet per deu alnes y mija
de tosques a quatre xreals palna xxxij Re

APÈNDIX DOCUMENTAL

CAPÍTOL 2

DOCUMENTS RELACIONATS

ALTAR MAJOR MEDIEVAL

1654. Abril, 30. El síndic de la Ciutat, per encàrrec dels jurats, reclama al Capítol Eclesiàstic el retaule major vell de la Seu, que els canonges havien venut indegudament als dominicans de l'Olleria.

“Die 30 aprilis 1654, ajustats e congregats en lo capítol, prout moris est, los señors Honorat Guitart, sacriste y canonge, Juan Batiste Malferit, cabiscol y canonge, Jaume Bru, Agustí Pellegero, Sebastià Nicolini y Jusep Bru, tots canonges y prebendats, representant y essent la major part dels señors canonges residents, avent rebut un recado de la Ciutat per lo Síndich de aquella, en que demanava lo retaule vell del altar major, per aver-ne fet venda d’ell al Prior del Convent de St. Domingo de la Olleria, resolgueren que se li entregàs al dit Pare Prior”.

AHCX. *Determinacions Capitulars de 1651 usque 1673*, f 66

CAPÍTOL 3

DOCUMENTS RELACIONATS

ALTAR MAJOR DEL XVII

1652. Agost, 31. Per escritura davant el notari Gaspar Micó, el Capítol eclesiàstic reconeix haver rebut de mans dels marmessors de mossén Josep Miralles certes quantitats, i entre elles 150 lliures per fer o ajudar a fer l’altar major.

“Ab acte rebut per Gaspar Micó, notari, fermaren àpoca mosén Josep Thomás y a Jaume Burgos, velluter, marmessors del ànima de mossén Josep Miralles, confesant haver rebut dels dits, en dit nom, 700 lliures, catorse lliures, tretse sous y quatre diners, dich, 714 lliures, 13 sous, 4 diners. Ço és: 250 lliures per altre aniversari celebrador en lo dia après lo cap de octava de Tots Sants, y altres 250 lliures per altre aniversari selebrador el 26 de juny, y 64 lliures, 13 sous, 4 diners, per una dobla de 50 sous lo dia de Sant Jusep, y 150 lliures que, ab provisió del Sr. Oficial, han depositat dits marmessors en lo dit almari, per obs de fer lo altar major eo ajudar a dita obra.”



Al marge: “En 14 de octubre es tragueren del almari les 150 lliures que estaven depositades, com consta ab provisió que està así ensartada.

AHCX. *Determinacions Capitulars de 1651 usque 1673*, f 26.

1652. Octubre, 10. L'oficial eclesiàstic lliura a la Ciutat les 150 lliures deixades per mossén Miralles per a ajudar a fer el retaule nou. I el 14 d'octubre els jurats van disposar que les 150 lliures foren entregades a l'escultor Antoni Tomás. Àpoca d'Antoni Tomás confessant haber rebut la quantitat.

Hi ha una referència publicada per Gonzalo Viñes en el llibre *La Patrona de Jàtiva*. València, 1923, p 98. I per Sarthou en les *Notas al Apéndice III*, p 33-37 de l'obra *Datos*. Cap dels dos autors va transcriure els documents, que publiquem sencers tot seguit. Ambdós documents estan en l'actualitat per catalogar. Els vam fotocopiar fa anys i ara hem deixat una còpia a l'Arxiu de la Seu i altra al Municipal, on es poden consultar.

Text de la portada

“Provisió feta per lo Official eclesiàstich de la Ciutat de Xàtiva pera que es lliure a daquella les 150 lliures depositades en lo Capítol de la Seu de dita Ciutat, per a fer lo retaule de Nra S^a dexades per mossén Joseph Miralles”

“Ha hi enseguida provisió dels Jurats de dita Ciutat per a que dita quantitat se lliure a mestre Anthoni Tomàs, escultor, per a fer dit retaule, y àpoca de aquell a favor de la Ciutat per mans del síndich de dit Capítol, en descàrrech del damunt dit depòsit”

Document 1

«Die X mensis octobris anno a nativitate Domini MDCL secundo

*Anthonium Menor, presbiter Sacre Theologie doctor, decanus et canonicus Sedis civitatis Setabis, officialis etc, Presentibus instantibus et requirientibus Joseph Tallada, notario sindicoque et procuratore dictae civitatis et Gaspare Mico, notario, procuratore administratorum bonorum et herentiae Josephi Miralles, quondam, presbiteri eiusdem civitatis, et dient-se per aquells que ab decret fet per lo señor official en vint-i- set del propassat mes de agost fonch decretat que los principals de dit Micó en dit // nom depositasen en poder del capítol y canonges de la església col·legial de la present Ciutat cent cinquanta lliures y que aquelles haguesen de servir y serviren per a la construcció del retaule de l'altar major de la dita col·legial, que de present se fea y es fa, conforme y per los motius en dit decret espresats. Y los dits administradors en execució de dit decret depositaren en poder de dit capítol y canonges les dites cent- cinquanta lliures, conforme consta per la confesió feta per aquells, rebuda per lo dit Gaspar Micó, notari, en trenta- y- hu del mes de agost. Per çò, requerien y requerexen que lo señor official mane provehir // que lo dit capítol y canonges de la dita col·legial església donen y entreguen a la dita ciutat eo a la persona que los dits Iurats de aquella designaran, les dites cent-cinquanta lliures per a que aquells les destribuixquen per a la construcció de dit retaule, conforme en lo dit decret està contengut, etc, *dictus dominus officialis providet quod quantitas predicta tradatur dicte civitati seu persone per juratos ipsius designande, facta confessione in favorem dicti capituli ad opus constructionis dicti altaris prout in decreto de super memorato // Iesus. Fuit provissum et decretatum receti ego Joannes Baptista Marti, notarius civitatis et regni Valentiae, loco scriba et in fidem sig (signe notarian) navi.*”*

Document 2

Die decimo mensis octobris MDCLII los Iurats de la present ciutat de Xàtiva, per quant lo

quondam mossén Josep Miralles deixà de charitat pera el retaule de Nostra Senyora de la Seu cent-sinquanta lliures, les quals estan depositades per a dit effecte en lo capítol de la Seu de la present Ciutat en virtut de un decret fet por lo official ecclesiàstich // y en lo dia de hui se ha fet per aquell provisió de que dites cent cinquanta lliures sien lliurades a la Ciutat per a dit effecte de construhir dit altar, y conforme lo concert fet de aquell entre la present ciutat y mestre Anthon Thomàs, escultor, y los plaços y pagos de dit retaule se haja cumplit y fet la fahena que correspon a la primera paga que es feu y bestragué a dit Anthon Thomàs, pera que ara es continue la obra de dit retaule, proveeixen li sien lliurades al dit Anthon Tomàs, per conte de dita Ciutat, per a el dit efecte les dites cent cinquanta lliures del dit depòsit. Fermada àpoca per aquell en favor de la ciutat per mans de la persona a qui toque com a depositari de dit Capítol en descàrrech del dit depòsit y en execució de la provisió del dit official.

Dictis die et anno, lo dit Anthon // Thomàs, escultor, en compliment de la damunt dita provisió gratis, etc, confessa haver hagut y rebut de la present ciutat de Xàtiva per mans del canonge mossén Diego Anguerot així en nom de síndich de la Seu de la present ciutat com en nom propi de aquell, cent-huitanta-quatre lliures dihuit sous reals de València, ço és, trenta-quatre liures dihuit sous de differents charitat y que dit canonge Anguerot tenia en nom propi en son poder de algunes persones per a subvenció de la fàbrica del altar major de dita col·legial sglèsia y les cent-sinquanta lliures que de provisió y dèvit del official ecclesiàstich de la present ciutat estaven en depòsit en dit capítol del·llegat, és deixa feta per a ajuda de dit retaule per lo quondam mossén Joseph Miralles, y en lo dia de hui se ha provehit per dit official sien lliurades a la dita y present ciutat eo a la persona que aquella senyalava. Les quals dites // cent-sinquanta liures dit canonge mossén Diego Anguerot donà e pagà en dit nom de síndich de dit capítol y en descàrrech del dit depòsit et quia etc, Renuncia, etc, Actum Xative etc.

Testes Pedro Navarro, argenter y Anthoni Medina, perteguer, de Xàtiva habitants.

In fidem quarum provissioni juratorum et appocae, ego Joannes Guerau, notari scriba aulae et concilii presentis civitatis Xativae earumdem receptor. Hic meum artis notarie appono Sig (signe notarial) *num.*

Estan registrades les damunt dites provisió y àpoca en lo llibre de Consell de l'any 1650, al peu del concert del retaule de Nostra Senyora de la Seu. Guerau, notari, scrivà.»

1653. Maig, 5. Ambaixada del Racional de la Ciutat al Capítol Ecclesiàstic, expresent el desitg dels jurats que es col·locara el nou altar major.

“En 5 de maig vingué Gaspar Bella, Racional de la Ciutat, assistit del Advocat y Síndich y escrivà de aquella, y proposà com tindria gust de que se asentàs lo altar nou daurat, lo sacrari y pastera [*fornícula*]. Y com fossen atrobats en lo capítol *more solito* los senyors Honorat Guitart, sacriste, Batiste Malferit, cabiscol, Agustí Pellegrero, Sebastià Nicolini, Diego Anguerot, Jusep Bru y Vicent Belloch, tots canonges prebendats, li fon respost per lo senyor Sacriste Guitart que es pendria resolució procurant donar gust a la Ciutat, y que, de lo que resultaria de aquella, faria lo Capítol embayxada per a la resposta. Y *immediate* fonch determinat per los desús dits canonges y prebendats es fixàs lo altar en lo puesto del vell, y que per a mentres se asentava es fes un altar de alcheps y rajoles a la porta del reyxat, enfront lo altar major, y se adornàs de quadros y cortines de manera que es pogués celebrar mentres durava lo asentar lo altar nou, y juntament resolgueren que de asò es fes sabedora la Ciutat, tornant la embayxada lo senyor Sacriste y canonge Honorat Guitart.”

AHCX. *Determinacions Capitulars de 1651 usque 1673*, ff 41-42.



CORTINES DEL NÍNIXOL DE LA MARE DE DÉU

1665. Novembre, 22. Es fan unes cortines per al cambril de la Mare de Déu.

“Determinaren y acordaren en los hereus del canonge Ferran que paguen 400 sous per a fer les cortines per a el altar major, que dexà en obligació a sos hereus en son últim testament, y que no es comencen a fer fins tant se ajen cobrat dits 400 sous, pagant primerament lo capítol dels gastos causats per dita cobrança de dits 400 sous.”

AHCX. *Determinacions Capitulars de 1652 usque 1673*, f 273.

1666. maig, 5. El Capítol va disposar que es cremara roba antiga i es traguera l'or per a fer unes cortines per a l'altar major.

“Últimament se resolgué que, per quant en la sacristia de dita Yglesia hi ha algunes cortines i altres coses de seda y or que no són de ningun servici, y que al present hi ha falta de unes cortines pera lo altar major que puguen servir per a tots los dies, que es creme tota esta roba antiga y que de lo que es traga del or es trate de fer unes cortines de bricadello o de domàs, o de lo que millor pareixerà, dexant la execució de lo sobredit a mossén Lluís Soler, beneficiat de la Yglesia.”

AHCX. *Determinacions Capitulars de 1652 usque 1673*, f 283 V.

1685. Gener, 10. Que les cortines de domàs verd s'ajusten per a l'altar major.

“Y axí mateix dit dia determinaren que les cortines de D. Juan Sanç, de domàs vert, se apaïnen pera el altar major y donaren ordre al racional pague el gasto.”

AHCX. *Determinacions Capitulars de 1672 usque 1693*, f 285.

1688. Maig, 22. Que es retiren les cortines de tafetà carmessí per posar la que ha regalat D. Francisco Roca.

“Determinaren que la cortina de tafatà carmessí que se treia per a el nicho de Nostra Senyora en lo altar major, que la llevaren per a posar-ne altra que donà de caritat Don Francisco Roca; se li lleve la randa y galó y es guarde en lo capítol per a lo que la Yglésia la havera menester, y que de ninguna manera es vena. Axí mateix, determinaren dits señors que se li done permís a mossén Pau Martí per a desfer unes goietes de la Verge Santíssima y axí mateix la randa y galó de dita cortina per a fer una corona imperial a Nostra Senyora.”

1752. Protocol de descoberta de la Mare de Déu.

“Acordaron que en la misión que al presente predica el maestro Máñez, carmelita, atendiendo al fruto que puede hazer a las almas, se consienta que al tiempo del acto de contricción, el que se corra la cortina a la Virgen, quedando el simulacro con el cristal delante, y que no se vuelva a tocar la cortina porque no es razón se agan tramoyas en el altar mayor”.

AHCX. *Determinaciones Capitulares que empieza en 4 de mayo de 1748 hasta 1753*, f 198 V

VIDRIERA DE L'ALTAR

1674. Gener, 31. El Capítol va acordar que es pagara certa quantitat que havia disposat D. Agustí Sanç per a fer la vidriera de la Mare de Déu.

“En 31 eiusdem mensis et anii (Gener), los Srs, Don Onofre Texidor, Don Geroni Malferit, Agostí Pelegero, Gaspar Joan Audifret, Miquel Adarró, Josep Bru de Visent, Pere Mollà,

determinaren que lo señor Canonge Adarró pague un acte que feu Don Agostí Sans en favor de la Iglesia, en que ens transportava certs béns per fer una vidriera pera la Mare de Déu de la Seu, y lo demás que sobrarà per a misses resades, no obstant que lo que a pagar a don Agustí Sans per los molts beneficis que té fets a la Iglesia, y los que se esperen, y que se li prenga en legítima data en la relació de contes de la administració de don Juan Sans de Señera que administra”.

AHCX. *Determinacions Capitulars de 1652 usque 1673*, f 31.

1677. Novembre, 29. El Capítol va acordar vendre algunes joies de la imatge de la Mare de Déu per a completar la quantitat necessària per pagar la vidriera de l'altar.

“Axi mateix, determinaren los dits señors que, per quant no abastava el diner que entre caritats y el que de València havia adjudicat el Deà Fenollet, governador del Arçobispat en la aucència de Sa Ilm^a per a la vidriera, se venesen les prendes eo presentalles que tenia la Mare de Déu, per lo qual se li entregaren a Don Onofre Texidor dos anells de or de a vinticinch pedres cascú y axí mateix unes arracades de or de cinch penchollets, les quals prendes se li descarregaren al subsachriste, referint-se a esta determinació y dos anells de or, lo hu en una pedra ordinària y lo altre esmaltat ab una perla per remat, les quals prendes se li entregaren a Don Onofre Texidor, com tinch dit, pera compliment del gasto de la vidriera de la Mare de Déu y pera tot allò que conduirà a dit efecte.”

AHCX. *Determinacions capitulars de 1672 usque 1692*, f 106.

1690. Febrer, 19. Acordaren que de la renda d'un censal transportat per D. Agustí Sanç de la Llosa, es pagara una vidriera per a l'altar de la Mare de Déu.

“An determinat que, havent fet Dn Frey Agustí Sanç de la Llosa, del àbit de Malta, una transportació rebuda per Domingo Trobat, notari, en 2 de setembre 1672, entre altres censals feu transportació de un sensal de 1700 lliures per a selebrar un anual de 150 mises, y de les pencions discurregudes asta dita transportació dispongué que, sempre y quant es cobrasen la cantitat, que són 134 lliures, disponguesen en esta forma, ço és, 54 lliures per a mises a 3 sous, y les 80 lliures per a una vidriera a la Verge Santíssima”.

AHCX. *Determinacions Capitulars de 1672 usque 1692*, f 396 V.

1731. Desembre, 29. Es celebra la continuació de l'obra de la Seu amb una festa especial per a la que es lleva el vidre del cambril de l'altar major.

“*Etiam* determinaren que el Sr. Deà fasa la funció de la primer pedra en la prosecusió de la obra y es fassen lumenàries tocant les campanes y llevant la vidriera de la Mare de Déu, y el primer dia del present any de 1732 es feu la funció.”

AHCX. *Determinacions Capitulars de 1708 a 1735*, f 279 V.

CAPÍTOL 4

DOCUMENTS RELACIONATS

BALDAQUÍ DE 1750

1750. Juny, 16. El regidor Tomàs Cebrià, elet de la fàbrica, comunica que han decidit construir el nou altar amb almoïnes i aportacions, i l'Ajuntament apunta que, encara que



no li coste diners, ha de col·locar-se l'escut de la ciutat per no anar en detriment del patronat que ostenta.

“Haviendo hecho presente el Sr. Dn. Tomàs Cebrián, como electo de la fábrica nueva de Nuestra Señora de la Seo que en la Junta de Administración que se celebró en el día diez de mayo pasado se manifestó por el Sr. Deán de esta colegial un diseño y perfil de el altar mayor, que ha parecido a la administración se haga y fabrique para colocar a Nuestra Señora en la iglesia nueva y que si era de agrado de esta Ciudad le aría reportar en su Ayuntamiento, advirtiendo que en dicha junta expresó dicho Sr Deán que la fábrica de dicho altar no impediría la continuación de la obra principal, y que ay devotos que sin tocar los efectos de la administración ni sus ordinarias limosnas, ofrecen hacer dicho altar. Y ohida por sus Señorías dicha relación y en vista de dicho diseño y perfil que le conduxo y explicó Fray José Alberto Pina, maestro director de dicha fábrica, quedaron sus Señorías entendidos y muy gustosos, y dieron las gracias a dicho Sr. Dn Thomás, e igualmente a los devotos que se ofrecen a la construcción de dicho altar, sin expendio ni coste de los averes de la administración. Y respecto de haver advertido no se hallan en dicho diseño notadas las armas de la Ciudad, y que no es razón se disimule este derecho por el patronato que tiene esta Ciudad en dicha iglesia, Determinaron igualmente dar comisión al dicho Sr. Dn Tomás Cebrián para que confiriéndolo con dicho Sr Deán, procure se pongan y haga quanto corresponde para la conservación de los derechos de esta Ciudad”.

AMX. *Capítular de la Ciudad de San Phelipe, 1750.* Capítol del 15 de jun, f 81-81V.

(Sarthou va publicar un resum d'aquesta acta en *Datos para la historia de Játiva*. Tomo II, pp 181-182).

Els documents relatius a la reconstrucció de 1960 estan entre els corresponents a Francisco Garcés. Cap. 11.

1753. Agost. Descripció de la Seu en el moment de la inauguració.

“Y sólo se a concludido el crusero de la Iglecia. Queda por haser toda la nave principal fuera de dicho crusero, que es sumptuoso y de lo bueno que ay en España, según dicen.

Cuya fábrica es su arquitectura de orden dórico y lo que ay echo es sobre 4 pilastras de cantería, todas que tendrán de altura desde la basa hasta la cornisa 60 palmos sobre los quales descansa una media naranja ochavada con una linterna que se eleva sobre la tierra 120 palmos, adornada por defuera de texas doradas y otros colores, con sus ornatos de bronce correspondientes, y por dentro circuye toda su redondez otra barandilla, que toda se corre, a que se sigue un anillo primorosamente labrado. Ocupando los quatro carcañoles pinturas a lo fresco en que se representan los 4 triunfos de María en atenció a la reyna ester, a Judit, a Abigail y a (*en blanc en l'original*)

Por lo que mira a lo restante de la obra, el presbiterio le forma un sumptuoso capillón que tendrá de elevación desde el suelo hasta la cornisa, 60 palmos, que sigue el mismo orden dórico, cuyo diámetro es ochavado, todo desde el suelo, que es un enlosado de piedras labradas de blanco y negro hasta el rebanco, todo cantería, con 4 órdenes de ventanas que circuyen todo el presbiterio, sirviendo de un lusedo transparente para que de qualquier parte de la iglesia se pueda ver su santa imagen. Cuyo orden, siendo todo dórico el ornato de ventanas, puertas y pilastras, siguen el mismo, campeando primorosamente estrías, friso, metopas y triglifos y cornisa, que es y a sido la admiración de quantos arquitectos le han visto.

También adornan a este sumptuoso templo dos hermosas portadas, la una a medio día, y la otra al norte, que son dos brazos de el crucero, cuya fachada, insiguiendo los tres cuerpos de

arquitectura, el orden dórico y igualmente brillan en ellas el compuesto y el irregular oblíquo, dispuesto todo con tal simetría y arte que brillan todos causando admiración al entendimiento y agrado y deleyte a la vista.

Últimamente, diferentes piezas de arquitectura, como son las 3 portadas de la Sacristía, que las dos primeras siguen el orden compuesto, y la última, que sirve para relicario, toda oblíqua desde el supremo hasta la última basa.”

Manuscrit anònim. La lletra és del notari Enrique Menor, segons opinió de l'arxiver Sr. Blesa. AMX. Leg, 629/7

CITES BIBLIOGRÀFIQUES RELACIONADES

Destrucció del baldaquí en gener de 1938. Testimoni de Sarthou en diferents opuscles

“Conseguimos del Comité, cuando al derribo interior, que respetase en su sitio el edículo mayor (que ni con yuntas de bueyes encadenadas a las columnas consiguieron somover), el púlpito de mármol, (algo maltrecho), el retablo de San Vicente (que iban a demoler) y el edículo protobarroco de riquísima talla dorada, en el crucero, edículo que al alborear el año 1938 del Consejo Popular, hicieron añicos los rojos sin que nadie pudiera prever la salvajada”.

El trienio marxista en Xàtiva. “Almanaque de las Provincias 1940, p 380.

“1938. Reverso de la medalla. Unos ignorantes (de la FAI, según se dijo), inauguraron el año con la destrucción lamentabilísima del grandioso edículo protobarroco del crucero de la Seo, que a nuestras súplicas dejó en pie la destructora actividad del Comité. El crimen de lesa arte cometido en 1938 no causó mella alguna en el Consejo municipal presidido por el ferroviario norteño. Como tampoco, tres meses antes, el hurto del valioso medallón de cobre dorado del edículo mayor de la Seo, artístico legado del Cardenal setabense Francisco Cebrián Valda).

Id. P 394.

“Junto a esa sacristía, en el crucero (frente a la puerta lateral del templo), aunque ennegrecido, quedó en pie, salvado del incendio y como testigo mudo de la destrucción, el magnífico edículo protobarroco que hasta el siglo XVIII había servido (durante más de un siglo) de templete principal para la Virgen de la Seo. Sus esbeltas columnas elevaban sobre basamento de mármoles, la bella talla del arquitrabe, sostenido, sobre el cornisamento, la triple corona de pontificia tiara que cobijaba la hornacina inferior para la Virgen titular de la Seo, a quien se dedicó la obra [*ací inclou una nota que fa referència a la provisió de 1652 de les 150 lliures que el capítol eclesiàstic va lliurar a la ciutat, per encàrrec de mossén Miralles, per a fer l'altar major. Tant Sarthou com Viñes s'equivoquen en identificar aquell retaule tallat en 1652, amb el baldaquí d'un segle després*] y luego, más tarde servía para dar culto al Nazareno de los dominicos, cuando doña Victoria Albero, en el siglo XVIII, dispuso la fabricación del actual templete neoclásico de mármoles para venerar en él a la Virgen.

En la tercera década del siglo actual, se cometió la ligereza de dorar la rica talla barroca a cambio de un derecho de sepultura en manda pía, lo cual se efectuó, no sin nuestra protesta ante una numerosa reunión que convocó el abad don Vicente Más Picó. Llegada la revolución de 1936, conseguimos del Comité que fuese respetada esta obra de arte, así como el edículo mayor, dejándolos en su sitio (como otros varios retablos que trasladé al Museo Municipal). Pero

más tarde, al comenzar el año 1938, sin que pudiera preverse el crimen de lesa arte, apareció destrozada en inmenso montón de doradas astillas, la joya protobarroca, un día de enero en que, ausentes de la Ciudad mis compañeros de Junta de Museo, hube de quejarme del antedicho destrozo al alcalde, Jovino, quien después de oír mi protesta, remitiome con ella a la guardia municipal. Al siguiente día fui a incautarme de las tallas para su traslado al Museo y fui recibido por unos matones dispuestos a propinarme un severo disgusto. Y, al fin, en el Museo reposaron los restos del grandioso edículo, trasladados por los compañeros de la Junta, y en su lugar vemos hoy en la Seo un pedestal vacío, y bajo el mismo, un panteón violado.”

Contra las casas de Dios. Xàtiva, 1939. Pp 3, 4.

CAPÍTOL 5

DOCUMENTS RELACIONATS

1778. Gener, 1. D. Francisco Agulló, elet de la fàbrica de la Seu, exposa a l’Ajuntament que D^a Victoria Albero vol pagar un altar major nou, i demana siga acceptada la proposta i que es facilite lloc per al taller.

“El Sr. Dn. Francisco Agulló hizo presente que en la Junta de la Administración de la fábrica del templo de Nuestra Señora de la Seo de esta Ciudad, celebrada en el día treinta y uno de diciembre próximo pasado, se hizo presente un memorial de D^a María Victoria Albero, viuda de Dn. Joaquín Tárrega, con una planta, perfil y diceño del altar mayor de la colegial, que su devoción y celo al Señor y su Santa Madre desea colocar a sus propias expensas para que por medio de dicha Administración se participe a esta ciudad para obtener su beneplácito, ofreciendo ejecutarlo todo a punto de colocarle, antes que quitar el actual, para lo que tenía apromptadas diez mil libras, esperando de la Administración su protección y facilitándole los enseres que necesitare y tuviere la fábrica, y lugar y sitio para el taller. Y la Junta de dicha Administración resolvió que por medio del exponente se pasase todo a ésta para su inteligencia y resolución y se reportara. En cuya inteligencia quedó el Ayuntamiento y acordó que los Señores Comisarios de Fiestas den las gracias a dicha señora y la Administración disponga lo conveniente a su ejecución facilitándole sitios.”

AMX. Capitular de la Ciudad de San Felipe. 1778, f 2-2 V

1778. Gener, 15. El canonge Lobera comunica al Capítol Eclesiàstic que D^a Victòria Albero ha dipositat les 10.000 lliures per a fer el nou altar major.

“El señor Dn. Miguel Lobera hizo presente que D^a Victoria Albero había hecho depósito en su poder de diez mil libras para los gastos que se ofrescan en la fábrica del retablo que dicha señora ofreció construir a sus expensas en la capilla mayor de esta Colegial, a que acordaron que en señal de gratitud se cante una misa solemne con música, campanas y demás que se acostumbra, la que podrá cantar dicho señor Lobera, que así lo suplicó, destinando para esta función el día veynte y cinco del presente. Y que el mismo señor Lobera passe de parte del cabildo a casa de dicha señora y bienhechora a darle nuevamente gracias y participarle esta determinación por si quisiese asistir a la referida misa”.

ACX. Determinaciones capitulares desde mayo de 1775 hasta noviembre de 1778, ff 183 V-184.

1783. Abril, 24. Els regidors i elets Senyors Cebrián i Baldoví exposen a l’Ajuntament

que l'Administració de la Fàbrica de la Seu ha decidit personar-se en el plet per l'herència de D^a Victòria Albero. L'Ajuntament ratifica la decisió de la Junta i nomena tres procuradors i comissiona a D. José Baldoví per a que demane en l'Audiència informació del plet.

“Los Sres Dn Francisco Cebrián y Dn. Josef Baldoví, comisarios electos de la Administración de la Fábrica de la obra nueva de la Colegial Iglesia de esta Ciudad, hicieron presente que por haver la Real Audiencia declarado en sentencia vista nulo el testamento de D^a Victoria Albero y suceder a su herencia intestada la Comunidad del Convento de Religiosas de Santa Clara, en representación de sor Bárbara Albero, con la obligación de construir un nuevo retablo para la dicha iglesia que la difunta tenía ofrecido y principiado según el diseño de Dn. Ventura Rodríguez y aprobado la Academia de San Fernando, y noticiosa la Administración que el mencionado convento ha suplicado dicha sentencia para exonerarse de la construcción de dicho retablo, y el cabildo eclesiástico para proporcionar un ajuste que facilite el reintegro de lo que tiene expendido en las costas del pleyto, como en efecto ambos cuerpos han otorgado sus poderes a favor de sus respectivos abogados, Dn Christóval Tarrasona y Dn Josef Beneyto, en cuio ajuste es reselable la condesendencia del cabildo a la súplica del Convento a trueque de lograr el reintegro de costas que apetese, en cuio caso no habría representante de autos de la obligación y de costas del referido retablo declarado en la referida sentencia, como a preferido en dicha herencia, ha tomado la resolución y providencia dicha administración de mostrarse parte en dichos autos y acreditar su interés en virtud de sumario que se ha suministrado ante el Sr. Alcalde Mayor de esta Ciudad por la que tiene acreditado que la fábrica de la Iglesia Colegial y su altar mayor está construido a expensas y por dirección de dicha Administración formada por individuos que nombra esta Ciudad en representación del común y de la Junta General que para su formación se tuvo en la centuria de mil quinientos noventa y seis, sobre cuio particular y haver nombrado al Sr. Dn Josef Baldoví por comisionado para que pase a Valencia para instruir a los Sres Ministros, espera dicha Administración se sirva tomar providencia que estime conveniente; y vista por el Ayuntamiento dicha propuesta, acordó de conformidad ratificar y aprovar lo hecho por la referida Administración y a mayor abundamiento, se otorguen poderes a favor de Josef Xaqués, Josef Albors y a Antonio Aragón Serra, otros de los procuradores numerarios de dicha Real Audiencia, a los tres juntos y a cada uno por sí, para ratificar y aprovar lo hecho por dicha Administración y seguir dicho pleyto y demás que en su razón sea conducente con facultad de substituir, revocar los substitutos y nombrar otros de nuevo.

En atención a que el Sr. Dn Josef Baldoví se halla con encargo de la Administración de la fábrica material de la Iglesia Colegial para pasar a Valencia y instar a informe de la Real Audiencia la representación que hizo esta Ciudad al Real Consejo sobre el nombramiento de jueces consistoriales, Acordó el Ayuntamiento dar comisión a dicho Sr Dn Josef para que solicite el curso y exceso de dicho expediente.”

AMX. Capitular de la Ciudad de San Felipe, 1783, ff 107 V-109.

1783, 12 de juny. El regidor D. José Baldoví comunica a l'Ajuntament que, en compliment de l'acord del 24 d'abril, s'havia presentat al tribunal la petició de que la Corporació fos part interessada en el plet, i aquell ho havia admés.

“El Sr. Dn. Josef Baldoví hizo presente que en conformidad de lo resuelto por esta ciudad en su cabildo de veynte y quatro de abril pasado próximo en punto a ratificar lo acordado por la Administración de la obra de la Colegial Iglesia de esta Ciudad, sobre mostrarse parte en el pleito



demandado por el Real Convento de Santa Clara contra el cabildo eclesiástico en solicitud de que anulase el testamento de D^a Victoria Albero, que en efecto lo estimó así la Real Audiencia, declarando en su consecuencia heredero a dicho Real convento con calidad de haver de concluir el retablo de dicha Colegial Iglesia, de cuió fallo havían suplicado ambos litigantes y dicho Real Convento para que se le libertase de costear dicho retablo, y que por ir los mismos de composición havía quedado dicho extremo sin quién le defendiese, y que por ello estimó esta Ciudad con dicha Administración mostrarse parte en dichos autos para sostener dicho mandado que quedava puesta a su solicitud el correspondiente pedimiento al que havía recahído el provehído de téngase por parte y a los autos; en cuiá inteligencia quedó el Ayuntamiento.”

AMX. *Capitular de la Ciudad de San Felipe, 1783, f 135 V.*

1784, 22 de septiembre. L'Academia de San Carlos de València dóna trasllat d'una ordre del comte de Floridablanca delegant en dita acadèmia les atribucions de l'aprovació dels projectes que fins aleshores tenia la de San Fernando de Madrid.

“De la propia forma se hizo presente una certificación impresa librada por Dn Thomás Bayarri y Espinosa, presbítero secretario de la Real Academia de San Carlos de la ciudad de Valencia que ha dirigido a esta Ciudad con fecha veynte y cinco de julio último, que incerta una Real Orden dirigida por el Exm^o Sr Conde de Florida Blanca al Señor Presidente de la Real Academia, mediante la que manda S.M. que no obstante el encargo que con fecha de veinte y cinco de noviembre de mil setecientos setenta y siete hizo a todos los arzobispos, obispos, cabildos y prelados de estos reynos de que consultasen a la de San Fernando, siempre que de caudales de propios o a expensas de los fieles se hiziesen algunas obras en los templos u en otros lugares sagrados, remitiendo los dibujos de los planos alzados y cortes para el examen y aprobación; se entienda para adelante este cometido en la de dicha de San Carlos, la que cumpla con las prevenciones que en dicha orden se la hazen a efecto de obtener el devido desempeño en el particular en los asientos que se desean. En cuiá inteligencia quedó el Ayuntamiento para los casos que ocurran, y Acordó se comunique a la Junta de Fábrica de la Colegial por medio de los señores comisarios para la que corresponde.”

AMX. *Capitular de la Ciudad de San Felipe, 1784, ff 206-206V.*

1785, 26 de gener. Dn José Baldoví comunica a l'Ajuntament que se'n va a València perquè la Real Audiencia està a punt de dictar sentència sobre el recurs del l'herència de la Sr^a Albero.

“El nuestro escrivano hizo presente que el Sr. Dn Josef Baldoví le havía encargado manifestase a esta Ciudad que usando del cometido que en el particular del pleyto del convento de Santa Clara con el ilustre cabildo Eclesiástico sobre la herencia de D^a Victoria Albero le hera dado, marchava a Valencia a solicitar el favorable fallo en revista, a cuió afecto se hallan los autos a punto de relacionar, lo qual havía puesto ya en execución; En cuiá inteligencia quedó el Ayuntamiento.”

AMX. *Capitular de la Ciudad de San Felipe, 1785, f 49.*

CAPÍTOL 6

DOCUMENTS RELACIONATS

RETAULE DE SANT PERE

1670. Juliol, 11. El Capítol Eclesiàstic va acordar que el retaule de Sant Pere es dauràs amb diners de D. Antoni Sanç, de D^a Maria Alçamora i d'altres aportacions.

“Determinaren que el altar de Sent Pere es fes daurar per aver un devot, que és Dn. Agustí Sans, que paga la meitat de lo que costarà y per a pagar la restant quantitat determinaren dits Srs. Canonges que les 25 lliures que donà Dona Maria Alzamora a compte de la prorrata del censal que comprà el capítol se gastassen en daurar dit altar de Sent Pere, y lo que faltàs a compliment de lo que costarà dit altar se podran celebrar alguns aniversaris y de la caritat destos se podrà pagar dit gasto, venint be en asò el clero.”

AHCX. *Determinacions Capitulars de 1652 usque 1673*, ff 392-392 V.

1670. Agost, 14. El Capítol Eclesiàstic va acordar que el daurat del retaule de Sant Pere el pagara tot D. Antoni Sanç, que era el patró de la capella.

“Determinaren que la presidència de cor se mudàs de quinse en quinse dies y que el consert del retaule de St. Pere, en quant a daurar-lo, quedàs tot a la disposició de Dn. Agustí Sans de la Llosa, de qui és dita capella.”

Id, f 390 V.

1701. Octubre, 26. Epitafi de la sepultura de D, Agustí Sanç de la Llosa, en l'església de Sant Joan de La Valetta, Malta, en el que es diu que el va encomanar en vida.

“D. O. M.

Siste Viator ad meditandum supremum diem tehuc invitat Fr.D. Augustinus Sanz de la Llosa, baiulius de Caspe et commendarum de Ascon et Castellottae commendatarius, ultimus de sua familia facilius agnovit viam, in qua a reliquis praeventus fuit continuo sibi ingrediendam propterea terminum. Quem pre oculis voluit vivens sibi signavit in lapide in muneribus pro religione gestis in dignitatibus et premiis ab ea receptis. Hunc terminum collimavit ad hunc pariter omnia confert grande malum quod alias mors esset. Satagens mortis memoria vindicare hinc mortem laetus aspiciens cui assueverat ob dormivit in Dno 26 Xbris anno 1701.”

RETAULE DE SANT JULIÀ I SANTA BASILISA

1629. Maig, 12. Cartes del Capítol Eclesiàstic i el Civil al Dr. Esteve, en Roma, demanant informació sobre la pàtria de les Santes Basilisa i Anastàsia, detalls del seu martiri i concessió de relíquies

Del capítol eclesiàstic

“Carta escrita al Dr. Estevan que está en Roma para que procure la averiguación de que las gloriosísimas vírgenes Basilisa y Anastasia fueron naturales de esta ciudad y, supuesto que assí sea, suplique a Su Santidad nos haga gracia de algunas reliquias de estas santísimas vírgenes.

Como en los siglos pasados esta ciudad fue la metrópoli insigne de la provincia cartaginense, como lo atestiguan las memorias y ruinas de aquella exacta grandeza que obligó a la primitiva iglesia erigir la de esta ciudad en cathedral por ser tan populosa, y donde presidieron las primeras centellas del evangelio. Y así hubo muchos santos prelados, cuya sucesión no la havemos



alcançado por omisión de los autores de aquel tiempo y falta de impresión sólo se collige de los consilios toledanos de algunos obispos nuestros que assistieron a ellos. Argumento cierto de la mucha christiandad que lucía en este lugar, de que también avisa el glorioso San Isidoro en la noticia que dio de que una matrona de esta ciudad llamada Minicea fue la que apoyó a los frayles servitas que por la heregía Arriana venían huidos de África y les fundó aquí convento, que fue el primer monasterio de toda España. Y assí destes hechos espirituales, que tiene la antigüedad sepultados en olvido, se lamenta toda esta iglesia por haver sido plantas criadas en los riegos de sus sacramentos. Y ahora que, por relación del Sr. Canónigo Vicente Albero avemos entendido cómo V.M. (que tal doctamente está versado en varia lición) se a advertido cómo las Santas Mártires Bassilia y Anastasia, que ahí en Roma fueron en tiempos de los apóstoles St. Pablo martirizadas, eran naturales de esta Ciudad y siguieron al apóstol ministrándole, que es nueva grandiosa y de alta estimación, que no se puede ponderar sin prorrumper con el justo dolor de tan gran olvido, en que se menoscaba la memoria de la grandeza de tales santas y la honra de su iglesia y patria. Por lo qual supplicamos a V.M. que con la misma pía afección que se a movido a darnos luz deste soberano aviso nos la haga en súplica en nuestro nombre a Su Santidad nos mande alguna reliquia considerable de entrambas Santas con alguna declaración de su naturaleza, ya que en el martirologio se calla, para que con el justo júbilo toda esta iglesia y ciudad les haga la devida veneración, pues la Ciudad se ofrece a pagar cumplidísimamente todas las expensas. Y a más de que V.M. le corre esta obligación por ser descendiente de esta ciudad, según la buena memoria del Sr. Obispo Estevan, su hermano de V.M., no se dignara de tener acá su abalorio toda esta iglesia con oración particular encomendará a Dios la salud y estado de V.M. en toda buena dirección y asentaremos ésta en el número de los beneficios que recibimos de otros personajes en honra y gloria de Dios Nuestro Señor, que guarde mil años a V.M.

En este cabildo de Xàtiva, mayo 1629.

Del Capítol Civil

“Y la Ciutat escrigué en la matexa sustància la carta següent:

A descuit que nostros pasats han tengut de fer escrits remembrança de les proves esperituals y temporals de esta terra, no s'en pot recordar que no sia ab just dolor de lo molt que resta frustrada sa autoritat gloriosa, perquè hui tenim y per tradició, per cosa molt asentada, que fonch planta de Sant Feliu, hu dels deixebles del apòstol Sant Jaume, argument molt cert que ya en aquell segle es predicava en esta terra lo evangeli. Y sent com era tan populosa y famosa, (puix Estrabó la nomena Urbs, títol únic de ciutat de España, y Cèsar en sos Comentarís la exalta tant), és ben cert que havent-se admés en la primitiva iglésia la predicació del evangeli en ella, que Déu se degué de mostrar llavors admirable en esta ciutat per a autorisar la sagrada doctrina, i així de part dels predicadors com del auditori en tant discurs de temps com se conserva en tantes mudacions de bàrbaros diferents que subjectaven a la miserable España, se pot creure que succehiren strenuos successors fins els temps dels godos, que la nostra església era catedral ab llarga successió de tants prelats sants, que escassament se a conservat la memòria de alguns de ells en lo archiu de la Santa Església de Toledo. De tot lo qual no tenim memòria certa més que aquesta conjectura provable, que la cristandad primitiva de aquest poble degué florir molt y señalar-se en la conversió dels demés espanyols, y mostras clarament per la nova alegria que los Sr Canonge Vicent Albero nos ha donat de part de V.M., com les Santes martres Bassília i Anastàsia, que en temps del apòstol Sant Pau foren martirizadas en esta ciutat, eren naturals d.esta, qu.és avís tan nou per a tota la ciutat, que may lo ha oit y de tan contentament, que si no estigueren segurs del afecte piadós ab

que V.M. s'és mogut a donar-lo, y que ab lo mateyx continuarà el donar-nos llum clara de aquest fet, aguerem despachat ahí ab la deguda demostració a fer estes diligències, y puix a V.M. li'n corre interès, així per ser descendent de esta pàtria com per la glòria de Déu que esta averiguació ha de resultar, li suplicam encaridament interpose sa autoritat y forces en representar de nostra part a Sa Santedat lo gran afecte que tenim de saber ab certea si les martres foren naturals de esta Ciutat, lo discurs de son martiri, y la estima en que tindriem alguna considerable relíquia de cada una de elles. Y en tot lo que convinga, que tot ho pagarà esta ciutat cumplidíssimament i deurem este benefisi a la bona direcció de V.M que Déu per mèrits de les Santes (la causa de les quals se tracta), guarde a VM.

En Xàtiva, maig, 12, 1629.

AHCX. *Gesta Capituli de anno 1570 usque 1628*. ff 374 i 374 V.

CAPÍTOL 7

DOCUMENTS RELACIONATS

CAPELLA DE SANT VICENT FERRER

1713. Abril, 7. Concessió a D. Pedro Belloch Borja de la Capella de Sant Vicent Ferrer, en l'església nova

«Etiam, determinaren que Dn Pedro Belloch Borja se li concedisca apañar y lluir la capella de Sant Vicent Ferrer que està en la obra nova en la que ya té establida la sepultura, y luego que estiga desent y com axia de estar, que es pase el Sant Visent que està en lo altar últim de les arcades velles, y que constutuit en aquelles es beneixca per a poder celebrar missa per que dit Dn. Pedro Belloch ha oferit amortisar la estasió en lo dia del St. en dita capella y en aniversari general.»

AHCX. *Determinacions Capitulars, de 1708 a 1735*, f 33.

1713, Juliol, 8. Que s'arranquen enreixats de dues capelles de l'església vella per a posar-los en la capella de Sant Vicent

Etiam, determinaren que se arrancasen los enreixats de ferro de les capelles de N^a Señora de la Asumpció y S. Matheu pera acomodar-los en la capella de la obra nova que compon Dn. Pedro Belloch per a Sant Visent.

AHCX. *Determinacions Capitulars, de 1708 a 1735*, f 36.

CAPELLA DE LES FEBRES DELS SOLER

1753. Maig, 3. El capítol concedeix la capella del costat de la sacristia al canonge Soler, sota la invocació de la Mare de Déu de les Febres

“En vista de la súplica que hizieron los Sres Sn. Diego Eugenio de La Viña, deán, y Dn. Joseph Buenaventura Soler, canónigo, éste en su nombre propio, pidieron una capilla en la obra nueva para sí y sus herederos, para poder colocar el retablo de N^a Sr^a de las Fiebres y hacer sepultura en ella para el entierro suyo y sus herederos, respecto de ser suya y de los suyos dicho retablo y capilla, construida en la iglesia vieja, como herederos de la familia de los Borja a cuyas

expensas, eo a las del obispo de Tiano, D. Francisco de Borja, se construyó; acordaron se le estableciese la capilla que eligiese con tal de construir sepultura a sus expensas y trasladar dicho retablo; con asistencia del infrafirmado racional eligió la que está colocada al lado de la sacristía de dicha iglesia nueva y ésta de otra capilla por donde se sube a los cuartos de la habitación del subsacrista, que al presente sirven de archivo de dicha iglesia.”

AHCX. *Determinaciones Capitulares que empieza en 4 de mayo de 1748 hasta 1753*, f 237 V-238.

[...]

“Inseguido el acuerdo capitular de día 3 de mayo de este presente año 1753, se estableció la capilla y sepultura a los Sres. Estanislao Soler y D. José Buenaventura Soler, canónigos de la insigne iglesia colegial”. Id f 248

CAPELLA DE LES FEBRES DELS DARDER BORJA, MARQUESOS DE SOTELO

1754. Abril, 19.- Vicenta Darder de Borja demana permís al Capítol Eclesiàstic per traslladar les restes del bisbe de Teano des de l'església vella a la nova capella de les Febres.

“Visto un memorial del Dr. D. Francisco Gramaje, como apoderado de D^a Vicenta Darder de Borja, en que suplica se le permita la translación del Sr. Illm^o Obispo Teano de la Capilla de N^a S^a de las Fiebras, se le concede con tal que la caja en que se supone están dichos huesos no perjudique el estrivo de dicha capilla, en lo que se deve estar al dictado de Fr. Joseph Pina, maestro de obras de esta fábrica, y en lo demás de funeral y colocación de armas, se le dio comision al Sr. Deán para que lo trate con la parte, según la instrucción verbal acordada.”

AHCX. *Determinaciones Capitulares de 1754 a 1755*, ff 31 V i 32.

1774. Setembre, 7.- D. Felipe Amorós Darder Borja, marquès de Sotelo, demana traslladar la làpida del bisbe de Teano, de l'església vella a la capella nova de les Febres.

“Otrosí, aviéndose hecho presente un memorial de Dn Felipe Amorós y Darder Borja, marquès de Sotelo, en el que suplica que, por cuanto D^a Vicenta Darder y Borja, su madre, era patrona de la Capilla de N^a S^a de las Fiebras, y que ésta, en el año mil setecientos cincuenta y tres tenía suplicado al Illtre Cabildo se le concediese trasladar la lápida del cardenal D. Francisco de Borja que existe fixada en la capilla antigua a la nueva; Acordaron condescender a dicha súplica y que se efectúe a expensas del referido Amorós sin que se permita poner otra piedra alguna ni añadir más letras que las que en el día se encuentran figuradas en dicha lápida, encargando al infrascrito Racional señale lugar donde deve colocarse la referida lápida.”

AHCX. *Determinaciones Capitulares de 1770 a 1774*, f 238.

CAPELLA DE LA PURÍSSIMA

1753. Maig, 3. Concedeixen altra capella a D. José Antonio Cebrián Salvador.

“E igualmente acordaron se le concediera otra capilla a Dn. José Antonio Cebrián, en cuyo nombre la pidió el Sr. Deán, con tal que haga retablo y sepultura a sus expensas, como no sea la elegida por el Sr. Soler y la que se a establecido para colocar el Santo Bulto de Jesús.”

AHCX. *Determinaciones Capitulares que empieza en 4 de mayo de 1748 hasta 1753*, f 238

CAPELLA DEL SANT BULT

1753. 26 de juny. Acordaren concedir una capella per al Sant Bult al Sr. Francisco Noguera de Carcaixent.

“Acordaron establecer la capilla primera entrando por la puerta del Mercado a mano izquierda a Francisco Noguera, vecino de Carcaxente, para colocar en ella el Santo Bulto de Jesús en el retablo nuevo que a sus expensas se ha construido, y así mesmo, se le diese el armario donde esta hoy colocado en el templo viejo dicho Santo Bulto, confirmándole la donación de la lámpara de latón que le dio estos años pasados el entonces racional del cabildo, en atención a su devoción, y la lámpara de plata que a hecho para la iluminación de dicho simulacro.

AHCX. *Determinaciones Capitulares que empieza en 4 de mayo de 1748 hasta 1753*, f 267.

CAPÍTOL 8

DOCUMENTS RELACIONATS

CAPELLA DE SANT SEBASTIÀ

1753, 14 de juliol. Concessió als germans Baldoví del Castillo d'una futura capella a construir per a Sant Sebastià.

“Acordaron conceder la capilla del Sr. San Sebastián a los hermanos Dn. Francisco y D. Josef Baldoví, con promesa de establecimiento de la primera capilla hazedera en la construcción de la fábrica, insiguiendo el sitio de la colocación del actual retablo, hecho a expensas de dichos hermanos, u otro de ellos.”

AHCX. *Determinaciones Capitulares que empieza en 4 de mayo de 1748 hasta 1753*, f 270 V.

CAPELLA DEL SENYOR DE LA COLUMNA

1757, 6 de setembre. Concessió a D. Pedro Roca Salvador d'una capella a la part de ponent.

“En virtud del memorial que presentó Dn. Pedro Roca, suplicando se le diese una de las quatro capillas que se están haziendo y, si pudiese ser una de la parte de medio día, determinaron el darle la una de la parte de poniente, por estar las otras concedidas a otros. En fe de las cuales cosas lo firmo.”

“Se le da comisión al Sr. Dn. Juan Ducós, racional de cabildo, para establecer las capillas a hazer las escrituras que corresponda a Dn Pedro Roca y Francisco Noguera de Carcaxente para la capilla del Stº Bulto de Jesús.”

AHCX. *Determinacions Capitulars de 1754 a 1759*, ff 116 i 117.

CAPELLA DE SANT JOAQUIM

1776, 11 de març. El capítol concedeix a Mateo Pueyo una capella del mur sud del cor.

“Hizo presente un memorial puesto por parte de Matheo Pueyo, boticario en esta Ciudad, en que suplicava se le concediese una capilla de las dos a la parte de mediodía que están fabricando en la pared que ha de servir para el coro, y en donde a su costa colocaría una imagen de talla de cinco o seys palmos, dorada y de buena escultura, que representa al Señor San Joaquín con la Virgen de la mano, y para lo que fabricaría su altar poniéndolo con la mayor decencia para que



causase devoción, y también a su costa fabricaría bóveda para su entierro y lo que entendido por los señores, acordaron concederle la súplica y que pueda usar de dicha capilla haciendo la bóveda a su costa y manteniéndola juntamente con el altar, sin perjuicio de los derechos de esta iglesia y cabildo.”

AHCX. *Determinaciones Capitulares de 1775 a 1778*. F 53 V.

CAPELLA DELS ALIAGA

1777. Març, 8. Els germans Tomàs Jacinto Aliaga, regidor, i Lluís Aliaga, canonge racional, demanen la concessió d'una de les noves capelles construïdes, amb dret de sepultura. I el capítol eclesiàstic els concedeix la de l'extrem sud.

“El actual racional del Cabildo de la Insigne Iglesia Colegial de esta Ciudad presentó un memorial en su nombre y en el de su hermano, Dn. Thomás Jacinto Aliaga, regidor de la misma, en que suplicavan al ilustre cabildo el establecimiento de una de las capillas que están inmediatas a concluirse dentro de la Iglesia de dicha colegial y aviendo pedido licencia para salirse a fin que con mayor libertad pudiese el ilustre cabildo determinar lo que juzgase conveniente, se la otorgó y en su vista suplicaron al Sr. Dn. Francisco Baldoví substituyese el oficio de Racional para anotar lo que se acordase. Y visto el memorial y su contenido, Acordaron establecerles a dichos hermanos Dn. Thomás Jacinto y Dn. Luis Aliaga la capilla última a la parte de medio día, con el derecho de abrir sepultura en la misma, con la condición de que tenga de colocar la urna del señor San Félix y mantener el altar con la correspondiente desencia. Y en este estado se dio recado al dicho señor Aliaga para que se restituyese a esta Aula capitular.

AHCX. *Determinaciones Capitulares desde mayo de 1775 hasta noviembre de 1778*. ff 108-108 V.

1777. Juny, 14. D. Francisco Agulló, regidor comissari d'obres, comunica a l'Ajuntament que cal enderrocar el mur que tanca la Seu per la part de ponent, per afegir a l'obra les dues capelles ja acabades.

“El Sr. D. Francisco Agulló, comisario de obras y como tal administrador de la Administración de la Fábrica de la Obra de la Virgen, haze presente que dicha fábrica se halla ya en estado de deverse derribar el paredón que cerraba la obra hecha y donde estaba colocado el órgano para hazer la agregación de las dos capillas últimamente concluidas y colocar el coro en su lugar, a cuyo efecto por parte de la administración se ha pasado el oficio correspondiente al Cabildo Eclesiástico que, en su virtud, se ha trasladado par hacer los oficios divinos a la Capilla del Papa eo de la comunión, y tránsito interinamente hecho para la comunicación de la Iglesia con dicha capilla. En cuya inteligencia quedó el Ayuntamiento”.

AMX. *Libro de Actas Capitulares de 1777*, f 73

1777. Agost, 1. D. Francisco Agulló comunica que ja s'han afegit les capelles, i que el dia 5 podrà celebrar-se missa en l'altar major.

“En dicha ciudad al primero día del mes de agosto de dicho año, estando el Sr. Alcalde mayor y los Srs Dn. Josef Sanchis, D, Francisco Agulló y Dn. Vicente Pelegero, regidores, en el Aula Capitular de la Colegial de la misma, después de haver salido de la función del Sr. San Feliu, hizo presente dicho Sr. Dn. Francisco que con la mucha devoción del pueblo que había contribuido en la fábrica de la obra de la Seo, se había podido ésta adelantar, de suerte que para

el día de la Virgen se bolvería a oficiar en el Altar Mayor, colocado ya el coro en su lugar. Con cuyo motivo, si parecía a la Ciudad, se cantase un Te Deum la víspera el entrar en el coro. Se podía pasar el oficio correspondiente al Cabildo por un recibo del comisario de fiestas al racional, previniendo que sería conveniente entrar a las quatro, lo menos, en el coro, por si algo faltase que componer. Y acordó se hiciese como se propuso y para que conste de orden de dichos señores lo pongo en diligencia. Jazintho Gascó.”

AMX. *Libro de Actas Capitulares de 1777*, f 109 V.

CAPÍTOL 9

DOCUMENTS RELACIONATS

1753. Sense data. Carta de Mateo Pueyo al capítol eclesiàstic oferint una imatge de Sant Joaquim per a ocupar la fornícula de l'antic altar major, que ha quedat buida al traslladar la Mare de Déu al nou altar.

“Matheo Pueyo, maestro boticario, vecino de esta ciudad, con la mayor veneración suplicante dice: que considerando que en la yglesia colegial no avía altar dedicado al Sr. Sn Joaquín; deseoso de exaltarle en trono correspondiente a tan singular simulacro, ha procurado por los medios de la devoción disponer y fabricar uno de mazonería, con los realzes y adornos correspondientes devidos a tan soberana ymagen, para en caso de la traslación de Nuestra Señora de tantos años deseada, se colocase en el altar que fuese más del agrado de V. S. Y teniendo entendido que por aora en el nicho del altar de N^a Patrona la Virgen de la Seo, que se ha reducido y puesto en el crucero, no puede por la cortedad del tiempo disponer ymagen que le ocupase; estando la del Sr. San Joaquín pronta y dispuesta de parte de la devoción a darles a dársela a V.S. para ponerla en dicho nicho por aora, y después donde a V.S. mejor pareciere.

Suplica con el mayor rendimiento tener a bien admitir la presentación de dicho simulacro, esperando le mande colocar por aora en dicho altar, en tanto dispone otro a su satisfacción y después en que estimare conveniente a tan singular y milagroso santo, estando pronto el suplicante de parte de la devoción a satisfacer qualquier gasto que se ocasionare o ubiere ocasionado en la formación de algún lienzo que para adorno de dicho altar se huviere hecho. Que assí lo confía el suplicante de la christiana devoción de V.S. Matheo Pueyo”

Muy Illustres Sres. Matheo Pueyo, maestro boticario, vecino de esta ciudad, suplicante.”

AMX. Lg 630/51.

1777. Març, 18. D. Luís Aliaga, Racional del capítol, demana li siga concedit l'altar de Sant Feliu del creuer, que ha de desmuntar-se per les obres de la porta de migdia.

“El mismo racional hizo presente que con el supuesto de que el altar de San Feliu estava inmediato a quitarse del sitio que ocupa en el día, con motivo de la puerta que mira al medio día, según relación del maestro de obra, suplicava el permiso de poder usar de dicho retablo y colocándolo en la capilla que el ilustre cabildo le tenía establecida a sí y a su hermano por acuerdo del día ocho del presente, a cuya petición acordaron concederle dicho retablo de San Feliu para colocarlo en la capilla establecida”.

AHCX. *Determinaciones Capitulares desde mayo de 1775 hasta noviembre de 1778*, ff 112V-113

1814. Juliol, 23. A proposta de la Junta de Fàbrica, l'Ajuntament va acordar que en l'antic altar major, el baldaquí barroc, es col·locara la imatge de Sant Feliu.

“A propuesta verbal de la Junta de Fàbrica se acordó que en el antiguo altar de la Virgen de la Seo en que había estado hasta pocos días el Smº Cristo del Carmen, trasladado a su convento, se colocase la imagen y cuerpo de San Feliu, patrón de esta ciudad, que lo estava en el altar al pie de la iglesia, y en éste último, el Cristo que estava en la sacristía de la Capilla de la Comunión”.

AMX. *Libro Capitular de la Ciudad de San Phelipe. Año 1814, f 89.*

1814. Juliol, 30. El Capítol Civil va nomenar a dos regidors per a que junt als designats per l'Eclesiàstic i la Junta de Fàbrica, confirmassen si el Sant Feliu que s'havia acordat traslladar a l'antic altar de la Mare de Déu era el verdader patró de Xàtiva.

“Dada cuenta de un oficio del Ilustre Cabildo Eclesiástico de esta Ciudad de veintinueve de este mes, manifestando dudas sobre si el San Feliu que se veneraba en la Colegial y se había acordado trasladar al antiguo altar de la Virgen de la Seo, era el verdadero patrón de la ciudad, proponía el medio para el mejor acierto que al Ayuntamiento diputase dos de sus individuos para que en unión de los nombrados por el mismo Cabildo y de otros dos de la Junta de Fàbrica, tomasen noticias, tratasen y resolviesen sobre el particular. En méritos de conferencia, se acordó comisionar a los Sres. Dn. Joaquín Davó y D. Pedro Alcántara Cebrián.”

AMX. *Libro Capitular de la Ciudad de San Phelipe. Año 1814, f 90.*

1820. Juliol, 28. Carta d'Antonio Manuel Gordó als Capítols Civil i Eclesiàstic i a la Junta de Fàbrica comunicant que volia regalar una imatge de Sant Feliu.

“Deseando tener en mi poder una magnífica imagen de San Félix mártir, diácono, patrono de esta Ciudad, me he mandado fabricar una de ocho palmos de magnífica escultura, y como la Yglesia no tenga para colocar en el altar el día del santo y siendo proporcionada para el del Santísimo Christo, si V.S. gusta se coloque, la regalo a la Yglesia.

Espero que V.S. disponga según sea de su agrado y para que más se pueda colocar, en atención a que no hay imagen que iluminar el día del santo, este mismo oficio lo dirijo también al Ilustre cabildo eclesiástico e Ilustre Fàbrica.

Dios Nuestro Señor guarde a V.S. muchos años. Xàtiva, y julio 28 de 1820. Antonio Manuel Gordó.

Al M.I. Ayuntamiento Constitucional de Xàtiva.”

AHCX. Sense catalogar

CAPÍTOL 10

CITA BIBLIOGRÀFICA RELACIONADA

Más tarde el Cabildo previno a los patronos de las numerosas capillas de la Colegial que las tuviesen decentes para la conclusión de la mayor y traslado de la imagen titular. Y con este motivo tomamos los siguientes datos de una lista manuscrita del Archivo: Del altar de las Santas era patrono el barón de Sacrolirio. Del de la Purísima Concepción, D. Pedro Alcántara Cebrián y el señor territorial de Genovés. Altar de la Asunción, D. José Llinás. Del de San Vicente Ferrer, D. Pedro Benlloch. De S Julián, D. Matías Soler. Santa Teresa, D. Baltasar Mompó. San Roque,

D. José Llácer. Divina Pastora, J. Bta. Disdier. Las Almas, Aliaga. Virgen de los Dolores, D. José Micó. San Sebastián, los Baldoví. San Félix, los Llaudes. San Felipe de Neri, D. Gregorio Vila. Ntra. Sra. del Patrocinio, Canónigo Aliaga. Señor de la Columna, D. Pedro Roca. Virgen del Pilar, Dr. Mogica. San Joaquín, Antonio Matheo Pueyo. San José, Manuel Jordán. Virgen de los Desamparados, D. Pedro Bolaño. San Francisco Javier, Dr. Tolosa. San Bruno, los Bruns. Ntra. Sra. de la Armada, el Marqués de Sotelo. Natividad de San Juan Bta, D. Miguel Conejero. Ntra. Sra. del Pópulo, D. Agustín Aliaga. Ntra. Sra. de las Fiebres, la familia Borja. San Pedro, el marqués de Benimegís. Sto. Bulto de Jesús, D. Francisco Noguera. etc. etc.

Sarthou, Carlos. *Datos*. Apèndix III, p. 37

CAPÍTOL 12

DOCUMENTS RELACIONATS

Matrícula i Expedient Acadèmic de Francisco Garcés Martínez
Anys 1913-1919. Arxiu de l'Escola d'Art i Superior de Disseny de València
“*Libro de Matrículas desde el curso 1913-1914 hasta el curso 1921 a 1922*”
Sense foliar

“Curso 1913-1914

Nº Matrícula	Nombre	Profesión	Asignatura
515	D. Francisco Garcés Martínez	Tallista	Dibujo artístico y elementos de Historia del Arte

Curso 1914-1915

Nº Matrícula	Nombre	Profesión	Asignatura
91	D. Francisco Garcés Martínez	Tallista	Dibujo artístico y elementos de Historia del Arte

Curso 1915-1916

Nº Matrícula	Nombre	Profesión	Asignatura
55	D. Francisco Garcés Martínez	Tallista	Modelado y vaciado

Curso 1916-1917

Nº Matrícula	Nombre	Profesión	Asignatura
19	D. Francisco Garcés Martínez	Tallista	Modelado y vaciado

Curso 1917-1918

Nº Matrícula	Nombre	Profesión	Asignatura
22	D. Francisco Garcés Martínez	Tallista	Modelado y vaciado

Curso 1918-1919

Nº Matrícula	Nombre	Profesión	Asignatura
337	D. Francisco Garcés Martínez	Tallista	Composición decorativa-escultura

Llibre: *Escuela de Artes y Oficios. Exámenes de los años 1910 a 1915*. Sense foliar

Curso de 1913 – 1914

“Lista de los alumnos matriculados y examinados en el presente curso en la asignatura de Dibujo Artístico, cuyo catedrático es D. Salvador Abril”.

Crupo primero

Garcés Martínez, Francisco. Apto

[..]

20 de mayo de 1914

Curso de 1914 – 1915

“Asignatura Dibujo Artístico y elementos de Historia del Arte, cuyo catedrático es D. Eduardo Soler y López”

[..]

Segundo Grupo

Garcés Martínez, Francisco. Apto

Curso de 1915 – 1916

“Asignatura de Modelado, vaciado y composición decorativa (escultura). Cuyo catedrático es D. César López Vanderlaeken”.

Grupo primero

Garcés Martínez, Francisco. Sobresaliente.

[..]

22 de mayo de 1916

[..]

“Lista de los alumnos que habiendo obtenido la nota de sobresaliente en los exámenes del presente curso en la asignatura de modelado y vaciado y composición decorativa (escultura), desean optar al premio ordinario de la misma.”

Grupo primero

D. Francisco Garcés Martínez

[...]

“Reunido el tribunal el día veintitrés de mayo, compuesto por los señores D. Salvador Abril, como presidente, D. César López, como vocal, y el que suscribe como secretario, a las seis y media de la tarde, se procedió a sortear los ejercicios que habían de tener la oposición.”

“Para el primer grupo había de hacer un estilo “gótico”.

“Para el segundo. Estilo del renacimiento”

“Y para composición decorativa, capitel, dejando al opositor el estilo que había de tener”.

“Reunido el tribunal, el día treinta y uno del mismo mes, acordó adjudicar los premios en la forma siguiente:

Primer Grupo (Modelado y vaciado)

D. Francisco Garcés Martínez. Premio”

[..]

Valencia, 31 de mayo 1916

Curso de 1916 – 1917

“Asignatura de Modelado, vaciado y composición decorativa (escultura). Cuyo catedrático es D. César López Vanderlaeken

[...]

Grupo segundo

Garcés Martínez, Francisco. Apto

Gimeno Faus, Rafael. Apto

Navarro Remí, Vicente. Apto

Montesinos Reina, Manuel. Apto

Navarro Alonso, Miguel. Apto

Català Peyró, Vicente. Apto

[...]

“Alumnos que pueden formar parte de los ejercicios de oposición a los premios ordinarios.”

[...]

Grupo segundo

Garcés Martínez

Gimeno Faus, Rafael

Navarro Remí, Vicente

Montesinos Reina, Manuel

Navarro Alonso, Miguel

Català Peyró, Vicente

[...]

Valencia a 21 de mayo de 1917

[...]

“Lista de los alumnos que habiendo obtenido la nota de apto en los exámenes del presente curso en la asignatura de modelado y vaciado y composición decorativa (escultura), desean optar al premio ordinario de la misma”.

[...]

Grupo segundo

Vicente Navarro Peyró

Manuel Montesinos Reina

Francisco Garcés Martínez

Rafael Gimeno Faus

[...]

“Reunido el tribunal el día 23 de este mes a las seis y media de la tarde, compuesto por D. César López, presidente, D. Juan Peyró, vocal, y el que suscribe de secretario del tribunal [...]

[...]

Segundo grupo

Francisco Garcés Martínez, Premio

Vicente Navarro. 1er accésit

Manuel Montesinos. 2º accésit.

Curso de 1917 – 1918

“Asignatura de Modelado, vaciado y composición decorativa (escultura). Cuyo catedrático es D. César López Vanderlaeken”.

Tercer Grupo

Navarro Remí, Vicente. Apto

Gimeno Faus, Rafael. Apto

Garcés Martínez, Francisco. Apto

Montesinos Reina, Manuel. Apto.

[..]

“Lista de los alumnos que habiendo obtenido la nota de apto en los exámenes del presente curso en la asignatura de Modelado y vaciado y composición decorativa (escultura), desean optar al premio ordinario de la misma”.

[..]

Tercer Grupo

Navarro Remí, Vicente

Gimeno Faus, Rafael

Garcés Martínez, Francisco

Montesinos Reina, Manuel

[..]

Reunido el tribunal... etc. [..]

Tercer Grupo

D. Francisco Garcés Martínez. Premio

D. Manuel Montesinos Reina, 1er accésit

D. Vicente Navarro Remí. 2º accésit

Valencia, 31 de mayo de 1918

Curso de 1918 – 1919

“Asignatura de Modelado, vaciado y composición decorativa (escultura). Cuyo catedrático es D. César López Vanderlaeken”

[..]

Composición decorativa

Navarro Remí, Vicente. Apto

Gimeno Faus, Rafael. Apto

Garcés Martínez. Apto

Montesinos Reina, Manuel. Apto

[..]

“Lista de los alumnos que habiendo obtenido la nota de apto en los exámenes del presente curso en la asignatura de Modelado y vaciado y composición decorativa (escultura), desean optar al premio ordinario de la misma”.

Navarro Remí, Vicente

Gimeno Faus, Rafael

Garcés Martínez

Montesinos Reina, Manuel

[...]

“Reunido el tribunal... etc.

Premio a D. Vicente Navarro Remí

Valencia, 20 de junio de 1919

[...]

LLIBRE DE LA VERITAT DEL TALLISTA FRANCISCO GARCÉS

Museu de BBAA de València, s/s.

Títol de la portada: *Libreta de cuentas del tallista Francisco Garcés Martínez*

Número de pàgines, 93. No totes escrites

Comença en 1959

*Anotacions corresponents a retaules fets per a la Seu de Xàtiva. Còpia en el Museo de l'Almodí.
18/89:*

Retaule del Jesuset Natzarè

1962. “Señorita D^a Francisca de Diego Grajera. Játiva

Por un retabito para la colegiata, dedicado al Niño Jesús Nazareno, hecho con madera fina de Guinea y la talla en pino patinado y pulimentado, 26.000 ptas. Por un ara, 80. Total, 26.080. 2 de abril de 1962”

Retaule de la Milagrosa

1962-63. “Reverenda Madre Superiora del Hospital de Játiva. Valencia.

Retablo para la Virgen Milagrosa, para colocarse en la Colegiata, hecho de madera de pino y pintado de color madera vieja y la talla en pino natural. El relieve de arriba pintado sobre el pino. La colocación de cuenta de la Superiora.

Importa el trabajo, 68.000 ptas.

Julio, 17, 1962. Recibo a cuenta, 20.000

Noviembre, 16, 1962. Recibo a cuenta, 20.000

Diciembre, 27, 1962. Recibo a cuenta, 20.000

Marzo, 11, 1963. Recibo a cuenta, 10.000

Mayo, 6, 1963. Recibo a cuenta, 8.000”

Retaule de Sant Antoni

1963. “Rvd^o D. Juan Payá (sic per Vayà), abad de la Colegiata de Játiva.

Capilla de San Antonio.

Decorar el retablo hecho de pino, en dos tonalidades de color en madera y la talla encerada y patinada. Todo el grueso de la carpintería pulimentado con tapaporo. Jornales, viajes y hospedaje a mi cargo y el transporte por cuenta del cliente.

Importa el trabajo 12.500

Mayo, 14, 1963

Baldaqú del Natzarè. (baldaqú de 1750)

1963. Colegiata de Játiva. Reconstrucción del retablo del Nazareno, destruido por un accidente el día 5 del 12 de 1962.

Por la reconstrucción de carpintería y talla, 86.000 ptas.

Noviembre, 14, 1963. Recibo a cuenta, 70.000

Diciembre, 13, 1963. Liquidado en 10.000”

Tornaveu del púlpit del costat de l'evangeli

1964. “Señor Don Joaquín Climent. Játiva.

Por la construcción del tornavoz en carpintería y talla para la colegiata, igual al antiguo, colocado en la derecha del templo, importa, según presupuesto en su tiempo, 15.000 pesetas. Febrero de 1964. Día 12.

CONTRACTE ENTRE D^a MARIA TOMÀS, D. JUAN VAYÀ I EL TALLISTA GARCÉS PER RECONSTRUIR EL BALDAQUÍ

1960. Esborrany mecanografiat, sense data, del contracte subscrit entre D^a Maria Tomás Sellés, D. Juan Vayà, abat de la col·legiata i D. Francisco Garcés, retablista, per a reconstruir el retaule del Natzaré.

(En la Llibreta de Garcés no hi ha referència a la reconstrucció del baldaqú, encara que sí a la reparació que va fer després de l'accident. Còpia al Museu de l'Almodí. Sig. 17/09).

“En la Ciudad de Játiva, a

Comparecen

“D^a María Tomás Sellés, viuda, mayor de edad, sus labores, vecina de esta Ciudad, con domicilio en la Avenida de José Antonio número 3.

El Muy Ilustre Señor Abad de la Colegiata, D. Juan Vayà Bonet, domiciliado en la calle de Sanchis de esta Ciudad.

Y Don F. Garcés Martínez, mayor de edad, casado, vecino de Valencia y domiciliado en la calle de Caballeros número 30.

Tienen todos la capacidad legal necesaria para este otorgamiento, y en su consecuencia,

Exponen

1º.- Que D^a Maria Tomás Sellés, llevada de su devoción a la imagen de Jesús Nazareno, tiene el propósito de levantar a sus expensas el primitivo altar que antes de la Guerra existía en la Iglesia Colegial para dicha imagen, y que fue destruido en los sucesos acaecidos en el año 1936.

2ª.- Que a este efecto se iniciaron las oportunas conversaciones con el artista Sr. Garcés Martínez, para la construcción del mismo, idéntico al primitivo del que quedan fieles reproducciones fotográficas, que han llegado a una completa inteligencia sobre el particular.

3º.- Que una vez de acuerdo D^a María Tomás Sellés y D. F. Garcés Martínez, se ha puesto a la consideración del Sr. Abad el proyecto de que se trata, el que lo ha encontrado conforme y de su agrado.

4º.- Que a la vista de lo expuesto se formula el presente contrato para regular los respectivos derechos y obligaciones de D^a María Tomás y el Sr. Garcés, de conformidad con las siguientes

Estipulaciones:

a).- Que D. F. Garcés Martínez se compromete y obliga a construir el altar para la imagen de Jesús Nazareno en la Iglesia Colegial de Játiva, y en el emplazamiento que actualmente tiene (?) el que será idéntico al que existía antes de mil novecientos treinta y seis. Cuya copia fotográfica se firman por triplicado por los comparecientes, y además queda en poder del Sr. Abad la fotografía tomada directamente del original, suscrita también por D^a María Tomás Sellés y D. F. Garcés.

b).- D. F. Garcés Martínez, para la ejecución de dicha obra pondrá no solamente sus trabajos y sus aptitudes artísticas, sino el material.

c).- Sin perjuicio de lo expuesto, se le entrega en este acto y se hace cargo de ello el constructor, de las columnas y molduras, que fueron salvadas del primitivo altar, para invertirlas en la obra.

d).- El precio total de la obra se fija en Doscientas cuarenta mil pesetas. (Forma de pago a estudiar; parecería lo más lógico entregar precio a medida de terminación de piezas entregadas y puestas en la Colegiata o lugar designado de mutuo acuerdo, dejando el resto para la terminación del montaje y recepción a satisfacción de D^a María)

e).- Para la debida claridad de este contrato y toda vez que en las fotografías que identifican la cosa a realizar, aparecen muchos más elementos ajenos a la obligación contraída por el Sr. Garcés, se deja bien sentado que éste solamente ha de construir en forma idéntica al modelo que suscribe, las columnas, capiteles, adornos, talla, figuras, remates, etc. Pero no el zócalo o soporte de obra del altar. (O también: se excluye de la fotografía el zócalo o soporte de obra que no entra en el contrato).

f).- El andamiaje que se ha de colocar para la ejecución de la obra, la madera la presta el Sr. Abad de la que existe en la Iglesia Colegial; si bien la mano de obra para montar dicho andamiaje la satisfaría el Sr. Garcés.

g).- La madera que se utilizará será de primera clase y la denominada de Finlandia.

h).- No obstante lo dispuesto en la cláusula que antecede, y dada la circunstancia de que se le entrega al Sr. Garcés las columnas que se salvaron de la destrucción, le dará a la de Finlandia un baño para (...) do para el altar una capa de encerado.

i).- D^a María Tomás autoriza a la Comisión Artística de la Hermandad de Portadores de Jesús Nazareno, la facultad de inspeccionar las obras a medida que se vaya realizando; lo que acepta el Sr. Garcés.

j).- La obra quedará terminada y entregada en esta Ciudad, en el plazo de ocho meses contados a partir de la fecha de este otorgamiento.

k).- En la hornacina del altar quedarán colocados cristales. Y para evitar los inconvenientes que existen para bajar la imagen del altar y colocarla nuevamente, cuando hay que procesionarla o sacarla de la hornacina por cualquier solemnidad, el Sr. Garcés construirá el correspondiente hueco en el zócalo, con el fin de que para los menesteres indicados, queden fijadas las dificultades en subir y bajar la imagen. (Perfílese consultando con Garcés).

l).- El lugar del cumplimiento del contrato es esta Ciudad, en la que se pagará el precio en la forma estipulada, y se instalará el altar a construir.”

ALTRES

RETAULE DE LA MARE DE DÉU DELS DESEMPARATS

1933. Febrer, 14. Contracte entre D. Haroldo Montenegro i el tallista José Rabasa per fer el retaule de la Mare de Déu dels Desamparats.

“Contrato para la construcción de un altar y su decorado, cuyas condiciones aceptan D. Haroldo Montenegro y D. José Rabasa Pérez, ambos vecinos de esta ciudad de Játiva”.

1º. El Sr. Rabasa se compromete a construir, de acuerdo con el boceto aceptado por D. Haroldo Montenegro y del que se acompaña una copia, un altar y frontal para la mesa, de estilo barroco fino (Subrallat a l'original) para colocarlo en la capilla existente en la Colegiata de esa Ciudad, al lado derecho del altar de Jesús Nazareno.

2º. El frontal y el altar se construirán en madera de Flandes, seco, teniendo las escuadrías necesarias y características en la construcción para asegurar su solidez. Los adornos serán tallados a mano, de acuerdo con el estilo indicado.

3º. La decoración será a base de todo dorado con oro fino de 22 a 23 kilates. El procedimiento que se empleará será el llamado al agua, por ser el único que permite dejar la obra para que su duración sea eterna.

En el preparado, se colocarán en las juntas de los tableros tiras de tela pegadas para evitar en lo posible el que se abran.

Las molduras y adornos que convengan irán dorados brillo y lo demás mate para que forme bello conjunto.

Los adornos que el Sr. Rabasa crea convenientes, después de dorados, irán estofados o policromados a fin de darle mayor riqueza.

Los planos del altar que por sus dimensiones lo requieran, llevarán adornos grabados y sus fondos sinclados a golpe de sincl.

En el frontal todos los adornos y molduras y columnitas irán dorados a igual que los del altar y los fondos irán a imitación a mármoles, con lo que se logrará mayor resistencia a los golpes y al polvo y además con el contraste se le dará mayor riqueza.

4º. El interior de la pequeña ornacina donde ha de ir colocada la Virgen, irá decorada en cuanto a los colores, lo más parecido posible a la de la Virgen de los Desamparados de Valencia, pero sin ángeles ni demás adornos.

5º. El Sr. Rabasa se compromete a terminar y dejar colocado en su sitio el citado altar para el día 14 de mayo de 1933.

También se encarga el Sr. Rabasa de desmontar el altar existente y colocarlo en la capilla que en la actualidad está el altar de la Virgen de los Desamparados o en otro lugar que se le indique, siempre que no tenga que hacerse trabajos de albañilería.

6º. La instalación eléctrica y (taxat en l'original) corren a cargo del Dr. Montenegro, pero el Sr. Rabasa dirigirá la forma de hacer la instalación para que tenga buen efecto artístico.

7º el Sr. Montenegro se compromete a pagar al Sr. Rabasa por todos los trabajos anotados, la cantidad de tres mil pesetas al día siguiente de la terminación y colocación del altar; no pudiendo exigir el Sr. Rabasa cantidad alguna que sobre pase la expresada anteriormente.

Si el Sr. Rabasa necesitara alguna cantidad a cuenta, el Sr. Montenegro se la entregaría, no pudiendo exceder estas entregas de la mitad del valor total de la obra.

Játiva, 14 de febrero 1933. J. Rabasa. Haroldo Montenegro.”

Document original en l'arxiu familiar de la família Montenegro.

1933. Maig, 3. Rebut per 1500 ptes a compte del retaule

«Recibí de D. Haroldo Montenegro la cantidad de mil quinientas pesetas a cuenta de tres mil pestetas importe total de un altar construido y decorado, hecho para dicho señor.

Játiva tres de mayo de mil novecientos treinta y tres. “ J. Rabasa.”

Document original en l'arxiu familiar de la família Montenegro.

1933. Maig, 19 de maig. Rebut per les 1500 pessetes restants

«He recibido de D. Haroldo Montenegro la cantidad de mil quinientas pesetas como saldo de cuenta por los trabajos realizados en el altar para la Santísima Virgen de los Desamparados que nos encargó el citado señor.

Játiva 19 de mayo 1933. J Rabasa.”

Document original en l'arxiu familiar de la família Montenegro.

II. CATÀLEG

Mariano González Baldoví



1. IMATGE MENUDA DE LA MARE DE DÉU DE LA SEU

Anònim

C 1660

Talla en fusta, encarnada, policromada i daurada

Total amb peanya: 84 x 30x 25 cm. Talla; 24 x 25 x 22 cm

Museu de l'Almodí

Exposicions

“Imatge restaurada de la Mare de Déu de la Seu”. Museu de l'Almodí, 8 d'agost, 30 de setembre de 2003

A primers de 2003, l'Ajuntament va adquirir per al museu en una casa de subhastes de Madrid aquesta deliciosa talla en fusta de la imatge de la patrona de la Ciutat. Tot i que en aquell moment férem indagacions sobre la procedència de l'obra d'art, només ens digueren que venia d'una col·lecció privada de la província d'Alacant.

Sens dubte està tallada en la segona meitat del segle XVII, com palesa el fet que reproduïxca el nou aspecte adquirit per la imatge original gòtica després de la manipulació a la que va ser sotmesa en 1654 per l'escultor Antoni Tomàs, a petició del capítol eclesialístic, per a adaptar-la al gust del moment. Trobem ja en ella el cabell tallat imitant el natural, sense el mantell que cobria el cap a les imatges antigues, i trobem també la policromia, el daurat i l'estofat. Altre detall singular és la peanya de perfil de tor deformat invers, amb costelles en relleu i urpes de lleó, forma i ornament naturalista que feien servir en les urnes sepulcral a partir de primers del XVII. Les corones d'argent són modestes, però originals; no així el lliri que va ser substituït al segle XIX.

L'anònim escultor no era molt destre, com és de veure en la relació entre l'alçada i l'ample de la figura, i en l'escassa qualitat de les mans. Amb tot, el resultat té elegància i solemnitat, i sens dubte als coetanis els produiria una gran emoció religiosa. Les conjectures referents a qui la va fer i per encàrrec de qui serien totes gratuïtes, encara que, vista la faïçó, ens inclinàrem per un artista local, potser el mateix Antoni Tomàs o seu fill Francisco Tomàs, perquè són els únics escultors que hi havia a Xàtiva en la segona part del XVII.

Senyalarem, finalment, que, com comentem en altre lloc del present catàleg, la carnació dels rostres i mans és blanca, mentre que la de la imatge original és la pròpia de les marededéus dites *negres*. Potser el canvi o llicència es degué a l'afany per apropar al poble el simulacre de la patrona venerada. Perduda la imatge titular de l'altar major de la Col·legiata i la d'argent feta en l'any 1600, aquesta talla és la representació més antiga coneguda de la Mare de Déu de la Seu.



2, 3, 4 i 5. LES QUATRE PETXINES DE LA CÚPULA DE LA SEU

José Vergara

1744

Oli sobre tela

Format triangular de 70 x 70 x 70 cm

Dipòsit de la Fundació Bancaixa al Museu de l'Almodí

Bibliografia

GUÍA 2001 ANTICUARIOS, ALMONEDISTAS, LIBREROS DE ANTIGUO Y RESTAURADORES. (portada). Madrid, 2001.

DE LA MANO, José Manuel. "Gestación, función y destino del boceto en Goya y sus contemporáneos". Catàleg de l'exposició *Goya y Maella en Valencia. Del boceto al cuadro de altar*. València, 2002, pp 43-44.

CATALÀ GORGUES, Miguel Ángel. *El pintor académico José Vergara. (Valencia, 1726-1799)*. València, 2004, P 97-101

GIMILIO SANZ, David. "Heroínas bíblicas". Catàleg de l'exposició, *José Vergara (1726-1799). Del tardobarroco al clasicismo dieciochesco*. València, 2005. Pp 120.

ESPINÓS DÍAZ, Adela. "Pechinas de la Colegiata de Xàtiva. Dibujos y bocetos." Catàleg de l'exposició *Lux Mundi. Xàtiva*. València, 2007. Pp 704-710.

Exposicions

José Vergara (1726-1799). Del tardobarroco al clasicismo dieciochesco. València. Museu de Belles Arts, març-maig 2005.

Lux Mundi. Xàtiva. Col·legiata. Abril 2007 gener de 2008

En 1596, els jurats de Xàtiva acor-daren construir un nou temple col·legial, les obres del qual es van prolongar uns quants se-gles. En 1744 ja ultrapassaven el creuer i, com l'espai disponible superava al de l'església ve-lla, van considerar arribat el moment de pre-parar el trasllat del culte, la qual cosa encara tardaria onze anys més. És en aquest context en el que encomanaren al jove Josep Vergara

l'ornamentació de les petxines de la cúpula. Els llibres d'Actes dels Capítols Civil i els de l'Eclesiàstic no van recollir cap al·lusió ni a l'encomanda ni als honoraris de l'artista,¹ de manera que la iniciativa hagué de partir, be de la Junta de Fàbrica, els llibres de la qual s'han perdut, o be d'algun particular, amb la qual cosa, de moment, no tenim cap rastre docu-mental, excepte els coneguts testimonis que

¹ L'única referència a la fàbrica de la Seu de l'any 1744 que hem trobat a l'Arxiu de la Seu parla de la conveniència de continuar les obres: "Etiam, determinaron se permita la disposición de los electos de la fábrica de la iglesia por ser conveniente el adelantamiento de ella." AHCX. *Libro de Determinaciones Capitulares*. 10 de nov 1744 f 189 V.

ens van deixar escrits Orellana i Ceán Bermúdez, citats per tots els investigadors que han estudiat l'obra de Vergara.²

Com que la Seu de Xàtiva està dedicada a la Mare de Déu, els assumptes triats per a les quatre petxines feien referència a les *Dones fortes o heroïnes de l'Antic Testament*.

Vergara va fer uns dibuixos preparatoris dels quals es conserven tres en les col·leccions de la *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*, i, a partir d'ells, va pintar quatre esbossos a l'oli, prou acabats, que no només tenien la finalitat d'obtenir l'aprovació del client, sinó també la de servir de model per al posterior trasllat, mitjançant quadrícules, a l'espai definitiu. Tenen forma de triangles equilàters invertits, a una escala aproximada de l'1/100, amb els laterals escotats en corba per tal d'adaptar-se al fragment d'esfera de l'espai real. Cadascun du a l'angle inferior una tarja ovalada amb les vores en forma de rocalla incipient, i amb inscripcions llatines al·lusives als personatges i escenes que representen.

Són aquests quatre esbossos a l'oli, dels que no es tenia notícia, els que en l'any 2001 aparegueren en un antiquari de Madrid, que els va oferir a l'Ajuntament de València, el qual declinà adquirir-los, i tampoc les va adquirir la Generalitat Valenciana per al Museu de Belles Arts, així que, davant la possibilitat que tingueren relació amb Xàtiva, segons degueren informar-li, la qual cosa no era més que una hipòtesi plausible perquè no hi havia cap document que ho confirmara, les van oferir al Museu de l'Almodí.

Per la nostra banda, degut a que la titularitat del museu és municipal, mai hauríem proposat i perseguit la seua adquisició de no tenir l'absoluta certesa que foren d'ací, per la qual cosa havíem de poder-ho provar de forma irrefutable. En principi només coneixíem les referències de Orellana i Ceán Bermúdez, i la publicada per Elías Tormo en la guia *Levante*,³ perquè, malgrat que fos conegut que els assumptes de les quatre petxines tractaven de les heroïnes de l'Antic Testament, en cap lloc es descrivien, així que els dibuixos conservats en l'Acadèmia de València i els esbossos en venda podrien pertànyer a altres petxines de localització desconeguda o fins i tot a algunes mai pintades.

La prova concloent ens la va donar una fotografia dels anys vint del presbiteri i part del creuer de la Seu, presa tan cap arrere que va eixir en la part superior l'àngel de la petxina situada a la part sud-est, en la postura exacta a la de l'esbós de l'escena de Judith, amb la cartel·la i el rètol *Tu honorificencia populi nostri*. La imatge gràfica esdevenia així la citada prova irrefutable que els esbossos oferits corresponien a les petxines de la Seu de Xàtiva, i en dita evidència ens basàrem per proposar la compra, que va fer, finalment Bancaixa, atès que l'Ajuntament de Xàtiva no podia disposar d'una quantitat tan elevada.

La fotografia va ser publicada per Sarthou almenys en dues ocasions,⁴ però és evident que no era coneguda pels investigadors, per la qual cosa la identificació que havien fet dels esbossos amb les pintures dels carcanyols de la cúpula de la Seu no podia ser concloent perquè es basava en textos que referien els

² Com és sabut, l'obra d'Orellana, escrita a finals del segle XVIII, no es va editar fins 1930. Nosaltres hem consultat la segona edició de 1967, i allí diu: "En la Colegial de Xàtiva, a los 18 años de su edad, pintó al fresco los cuatro carcañoles y se le dieron 200 libras, cuya cantidad, luego que bolvió a su casa, púsola en poder de sus padres". ORELLANA, M.A. *Biografía pictórica valentina*. València, 1967, p 426.

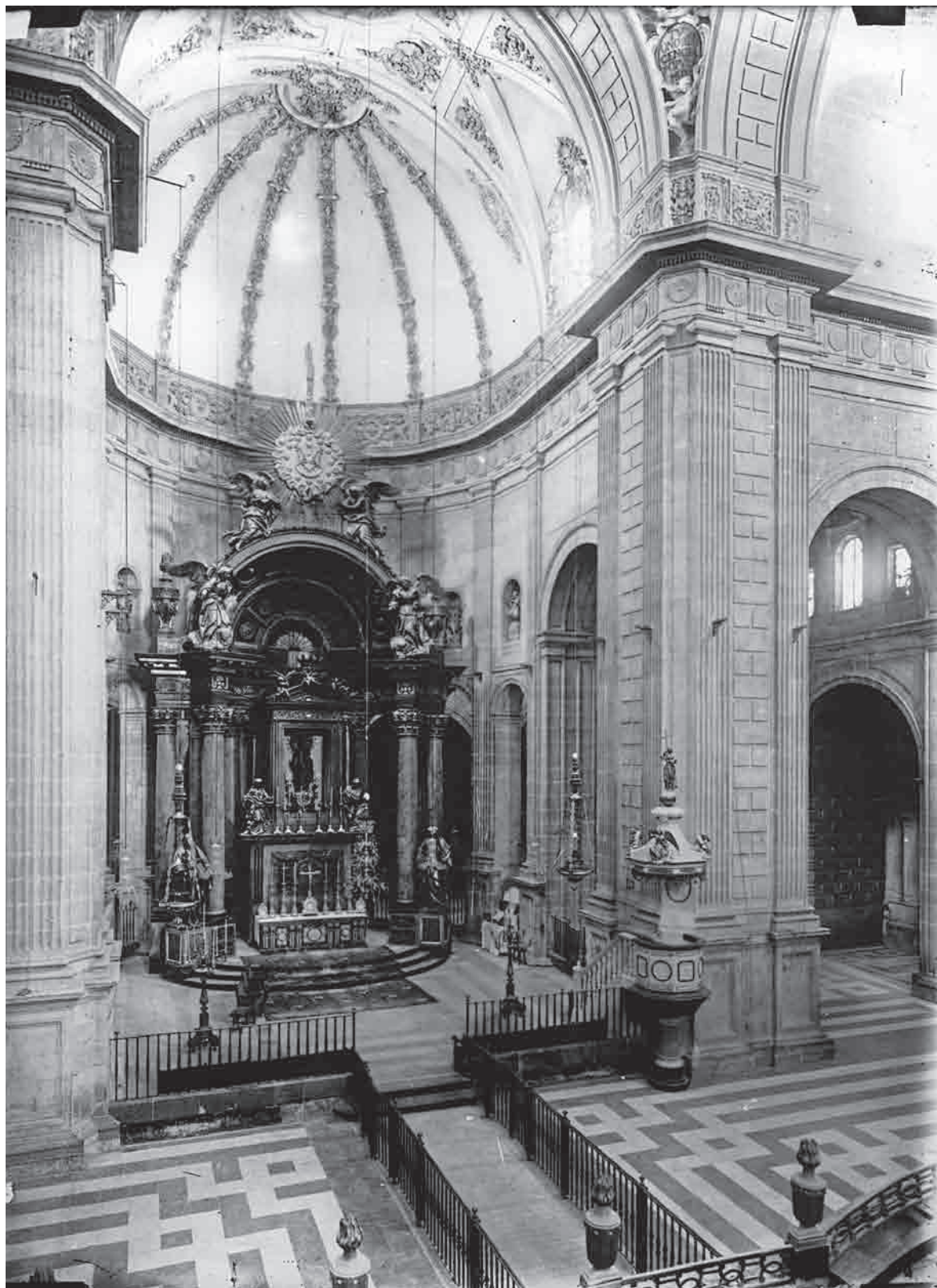
Pel que fa a la notícia recollida per Agustín Ceán Bermúdez en el seu *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*. Madrid, 1800 el text és: "S. Felipe. Colegiata. Las famosas heroínas de la historia sagrada al fresco en las pechinas, que pintó a los diez y nueve años de edad." P 196.

³ "Es el interior [de la Seu] de grandioso aspecto, efecto que se duplica por la diversidad de proporciones (la pequeñez de las capillitas del crucero, por ejemplo). Las pinturas de las pechinas de la bóveda [sic] (heroínas bíblicas) son frescos juveniles (de edad de diez y nueve años) de José Vergara." TORMO, Elías, *Levante*. Madrid, 1923, p 210.

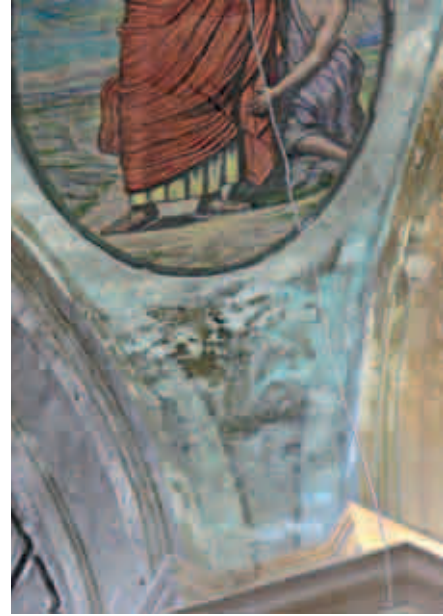
⁴ SARTHOU, Carlos. *Datos para la Historia de Játiva. Volum III*. Xàtiva, 1935, p 61. I el fulllet *Salvemos el Arte*. Xàtiva, 1939. Contraportada



MARBRE, BRONZE I OR ALTARS DE LA SEU DE XÀTIVA



Presbiteri i Altar de la Seu. Fotografia anònima feta cap a 1895, en la que es veu la part inferior de la petxina de Judith. Museu de l'Almodí



Detall de l'esbós de la petxina de Judith. 1744 (a la esquerra). El mateix detall en una fotografia de cap a 1900 (al centre). Resultat de les cales realitzades en la petxina en 2007 per la Fundació "La Llum de les Imatges" (a la dreta)

assumptes, però no la composició i descripció de les escenes. D'altra banda, és estrany que els autors aventuraren que la desaparició de les quatre pintures originals podria deure's a la caiguda de la cúpula de la Seu en 1885, que les hauria destruïdes. Tal eventualitat és físicament impossible perquè la cúpula és un cos arquitectònic que descansa sobre una base redona, mentre que els carcanyols fugen cap a fora de la vertical del cercle de la mitja taronja, per la qual cosa és inversemblant que cap solsidea d'enderrocs els afectara.⁵ Per això, Elías Tormo va poder veure les escenes bíbliques de les petxines en 1923, i per això un

fragment d'una d'elles va eixir per casualitat en una fotografia.

No obstant això, no existeixen ara, pel que cal esbrinar com i quan van desaparèixer. L'incendi de la Seu el 27 de juliol de 1936 es va concentrar, segons testimoni de Sarthou, en la sagristia i en l'espai del cor i l'orgue, situats en el quart arc de la nau central, la part superior de les pilastres i l'intradós del qual recordem haver-los vist amb zones brutes de fum als anys cinquanta del passat segle. Però no va afectar als matxons de la cúpula en el creuer, els quals es veuen perfectes en una fotografia de 1937 d'un míting celebrat en la col·legiata,

⁵ Sarthou va transcriure un manuscrit que en 1935 conservava el canonge Cirugeda en el que s'enumeraven les zones que van patir desperfectes per la caiguda de la cúpula: "El 24 de abril, a mediodía se hundió con estrépito causando una nube de polvo que invadió el templo y se elevó por el orificio que dejó en la techumbre la hundida media naranja con su linterna, quedando las lámparas y arañas oscilando en sus cuerdas de suspensión. Quedó destrozado el púlpito que era aun de la iglesia antigua, así como la verja del presbiterio, banco del Ayuntamiento, embaldosado de mármol, etc. Para desescombrar, arreglar los tejados y demás gastos urgentes, ayudaron el ayuntamiento, junta de fábrica y limosnas de los fieles feligreses."

[...]

"Después de desescombrar y limpiar la Seo, se trasladó a ella el culto, arreglados los desperfectos de la catástrofe y cubrir con un toldo de lona el orificio de la cúpula para evitar la entrada del sol y de las lluvias". SARTHOU, Carlos. *Datos para la Historia de Játiva*. Xàtiva, 1935. Volum I, p 267.

Com es veu, no es citen per a res les petxines, i no s'hauria pogut tancar l'orifici amb una simple lona, d'haver afectat la catàstrofe una zona tan baixa i allunyada de la vertical. Per consultar-se també la Carpeta de Xàtiva de, *Fons Almela i Vives* de la Biblioteca Valenciana, l'existència del qual coneixem gràcies al professor Pons Alòs, on es conserva un retall de diari del 22 de novembre de 1887, amb una notícia titulada *La Iglesia mayor de Játiva y su nueva cúpula*, que descriu amb molt de detall quines van ser les obres de reconstrucció de la cúpula, sense que es nomenen les petxines.



MARBRE, BRONZE I OR ALTARS DE LA SEU DE XÀTIVA



Caiguda de la cúpula de la Seu en 1886. Fotografia de J. Simarro. Museu de l'Almodí



*Congrés Eucarístic de 1948. Ni els arcs del cor, a dreta i esquerra, ni els matxons de la cúpula, al fons, es veuen fumats.
Fotografia: Sarthou. Museu de l'Almodí*

malgrat la mala qualitat de la imatge i de la impressió,⁶ i, a dir veritat, tampoc es va fumar en excés la zona del cor, com es veu en altra fotografia del Congrés Eucarístic de 1948, en la que encara no s'havien eliminat els arcs laterals trencats de l'antic cor. Amb açò volem dir que de cap manera el foc va arribar a l'altura de les petxines, ni tampoc van haver fogueres de certa volada en les immediacions. El que creiem que va ocórrer va ser que el fum de l'incendi es va escampar per l'interior del temple i va afectar amb més intensitat la part més elevada, on estaven les pintures, que van quedar ennegrides però no es van destruir. Així és dedueix del comentari fet per

Sarthou en un article sobre els monuments nacionals de Xàtiva publicat en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones de 1951*, quan al parlar del creuer de la Col·legiata, diu: “En cuyo centro se eleva la cúpula con su linterna a gran altura, sobre pechinas pintadas por José Vergara, hoy ya estropeadas por el incendio.”⁷

El setmanari de la ciutat, “Játiva”, publicava el 15 d'agost de 1954 la notícia que el Sr. Abat de la Seu, D. Juan Vayà, havia “limpiado todas las bóvedas y pilastras de la gran iglesia” i anava a procedir a “limpiar la cúpula y los frescos angulares.”⁸

⁶ SARTOU, Carlos. *Datos*. Volum 4. Apèndix III, p 27. I en un fullet de millor qualitat d'impressió *El Martirio del arte cristiano en 1936*. València, 1939, p 11.

⁷ SARTHOU, Carlos. “Los Monumentos Nacionales de Játiva.” *Boletín de la Sociedad Española de excursiones. Tomo LV. Año 1951*. Hi ha una segona edició en un fullet editat en València en 1981 de 1981, titulat *Las piedras seculares de Játiva y Heráldica setabense. Los Monumentos Nacionales de Játiva.*, que és la que hem consultat. La cita ve en la p 46 de la segona edició.

⁸ El text és molt interessant i a més l'únic testimoni escrit que hem trobat d'alguns dels treballs de la reparació dels danys produïts durant la guerra. “La esbelta y rica en obras de arte Colegiata de Játiva fue quemada por los marxistas el 27 de julio del año 1936 y, por efecto del



Dibuix d'Esther i Asuer, José Vergara. Museu de Belles Arts de València

Teníem el convenciment que en aquella intervenció no havien picat el morter de calç dels enormes frescos, uns 25 m² aproximadament cadascun, perquè era un treball car, i potser innecessari, que anava en contra de l'economia de despeses que guia qualsevol obra, i per tant que s'havien limitat a emblanquinar per deixar netes les voltes de

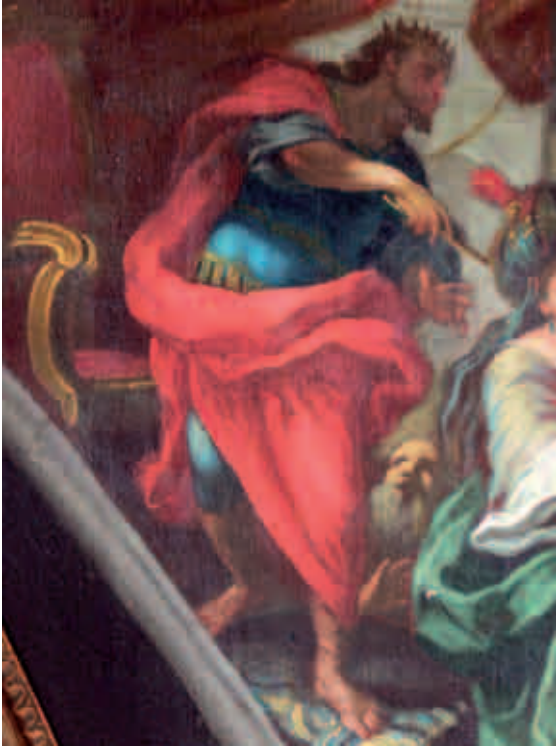
les naus i les petxines. No obstant això, les cales fetes en 2007 als carcanyols durant els treballs de la neteja integral de la Seu, com a preparació de la mostra *Lux Mundi*, segons informació que m'ha facilitat D. Rafael Tarín, un dels especialistes que les van fer, revelaren que la superfície de les petxines havia estat repicada fins eliminar la capa de la

fuego que duró varios días, quedó tan destrozada y en gran parte con pérdidas irreparables que [...] todavía pasarán años sin que pueda presentarse a la mirada de los visitantes con las riquezas artísticas de antaño.

Fue la gran sacristía, cuya techumbre desmoronó el fuego, lo que primeramente levantamos; después de ella, el crucero de la izquierda cuyas bóvedas amenazaban ruina; limpiamos todas las bóvedas y pilastras de la gran iglesia, quedando actualmente y únicamente por limpiar la cúpula y los frescos angulares, reconstrucción de [...] retablos del altar del Sacramento, beato Jacinto, San Félix; baptisterio con su claraboya policromada etc. etc.

Actualmente se están reconstruyendo los dos arcos del órgano, las fachaditas de la sacristía y aguamanil, colocando el pavimento total de la iglesia, en mármol [...] todo ello a cargo de Regiones Devastadas [...]

[...] Se están igualmente construyendo las cuatro artísticas imágenes que adornaban los lados de la mesa y nicho del altar mayor.... " Fulla solta del periòdic de la carpeta de Xàtiva, en *el Fons Almela i Vives* de la Biblioteca Valenciana.



El rei Asuer. Detall de la petxina de José Vergara. Inspirat en el dibuix d'Esther i Asuer del Museu de BBAA de València. Museu de l'Almodí



Detall de la "Alegoría de la Prosperidad del Reina de València" de José Vergara. Inspirat en el dibuix d'Esther i Asuer del Museu de BBAA de València. Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid

pintura original i l'entòncaco. La conclusió és que les pintures fumades de Vergara van ser destruïdes després de 1954, dins els treballs de restauració del temple, paradoxalment, duta a cap per l'organisme estatal *Regiones Devastadas*.

José Manuel de la Mano⁹ creu que la raó per la qual els esbossos de Xàtiva estan tan acabats es deuria a l'exigència de les clàusules contractuals dels comitents, dins encara de l'esperit imperant al segle anterior, per tant haurien fet el paper de model al qual seguir fidelment, i no el de pas intermedi entre el dibuix i l'obra definitiva, i afirma que molt sovint, en acabar l'encàrrec, els esbossos quedaven en poder del client, cosa que, sospitem, és el que va passar amb els de Xàtiva. Però els intents que vàrem fer de seguir la

pista per trobar el propietari que els va traure al mercat no van tenir cap èxit.

En l'època de la realització de les pintures, Vergara era un jove amb gran interès per dependre dels mestres que admirava, en especial de la pintura del napolità Carlo Maratta, com va observar l'investigador David Gimilio en la figura de Míriam,¹⁰ però sobre tot de l'obra més tardana de Paolo de Matheis, que va exercir una influència molt marcada en el valencià, cosa que ja va advertir Orellana: "*Sus obras tienen también mucha afinidad con las de Pablo Matei, así por la composición, como por la diafanidad y frescura del colorido.*"¹¹ Pérez Sánchez va anar més enllà i va suggerir la possibilitat que Vergara coneguera la sèrie de dotze quadres que Matheis va pintar per a la casa de Doña Teresa

⁹ Op. Cit. Pp. 52

¹⁰ Op. Cit. P 85

¹¹ ORELLANA, Marcos Antonio de. *Biografía pictórica valentina*. València, 1967. P 425.

Bertiz en Huete (Cuenca).¹² Creiem que és quasi segur que Vergara va prendre apunts veient en persona les obres, puix la figura d'una dona d'esquena amb un cànter de la petxina de David i Abigail és la mateixa que la del quadre de Salomó i la Reina de Saba, procedent de dita col·lecció de Huete, actualment en el Prado, mentre que la figura del rei Salomó caldria posar-la relació amb la d'Asuer de la petxina de Xàtiva i la del dibuix d'Esther i Asuer del Museu de Belles Arts de València. La figura d'Esther d'aquest darrer dibuix, Vergara la va traslladar, en la mateixa postura, al quadre *Alegoria de la Prosperidad del Reino de València*, que es conserva en la *Academia de Bellas Artes* de Valladolid.



Detall d'una figura amb cànter del quadre "Salomó i la Reina de Saba" de Paolo de Matheis, procedent de la Col·lecció Huete. Museo del Prado, Madrid

2 DAVID Y ABIGAIL

D'aquest assumpte es conserven en l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles dos dibuixos preparatoris distints. L'esbós definitiu del Museu de l'Almodí, que no s'ajusta amb fidelitat a cap d'ells, representa a Abigail voltada de servents que porten nombrosos presents, mentre que a la part dreta apareix el rei David amb un seguici de soldats. El text

de la cartella diu BEN[E]D[ICTUM] ELOQ[U]IUM TUUM, pres del Capítol 25 del Llibre de Samuel: "Et ait David ad Abigail benedictus Dominus Deus Israhel qui misit te hodie in occursum meum et benedictum eloquium tuum." (Aleshores David va dir a Abigail: "¡Beneït siga el Senyor, el Déu d'Israel, que hui t'envia a mi! ¡Beneït siga el seu encert!")



Dibuixos preparatoris per a la petxina de David i Abigail. José Vergara. Museu de Belles Arts, València

¹² PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. "Últimas adquisiciones 82-95". *Boletín del Museo del Prado*. Pp 68-69



David i Abigail. Museu de l'Almodí

3 ESTHER DAVANT EL REI ASUER

L'esbós a l'oli per a la petxina de la cúpula de la Seu de Xàtiva mostra l'escena de la reina Esther defallida, atesa per servidores, i el rei, a l'esquerra, que acudeix a socórrer-la. El fons és una grisalla arquitectònica d'inspiració manierista.

L'Acadèmia de Sant Carles conserva un dibuix del mateix assumpte en el que la figura d'Asuer sembla treta del Salomó del quadre del Prado, i posteriorment plasmada a l'oli en l'Asuer de la petxina de Xàtiva. És d'aquest darrer dibuix, del que Vergara va emprar el

personatge d'Esther al quadre *Alegoría de la Prosperidad del Reino de València*, que citàvem més amunt. Sembla lògic pensar que va haver un dibuix preparatori per a l'esbós de la petxina de la Seu de Xàtiva, que no ens ha arribat.

La inscripció de la cartella pertany al Llibre d'Esther, i diu: NON PRO TE SED PRO OMNIBUS, però la frase sencera és: *“Non enim pro te, sed pro omnibus haec lex constituta est”*. (La llei s'ha promulgat per a tots, però no per a tu), en al·lusió a l'excepcionalitat d'Esther, com a espill de Maria.



David i Abigail. Museu de l'Almodi

4 MÍRIAM, GERMANA DE MOISÈS I D'AARÓ

Al mig de la composició, Míriam dansa al so d'un instrument semblant a una pandereta. Al seu voltant, grups de dones i xiquets, uns dansant, i altres com espectadors. El fons és un paisatge marí.

Aquest esbós és el que més fidelment va seguir el dibuix preparatori conservat a l'Acadèmia de Sant Carles.

En aquest cas, la inscripció de la tarja que sosté l'àngel està treta del capítol 15 de l'Èxode, *CANTEMUS DOMINO*, i fa referència a la celebració del poble d'Israel després d'haver creuat a peu eixut el Mar Roig, i mort ofegats els egipcis que el perseguïen. Una de

les versions més interessants d'aquest passatge bíblic és la de la traducció feta del provençal en 1451 per Guillem Serra:

*Com los fills de Israel exiren de la mar roja, Na Maria, germana de Aaron, ab moltes altres dones, ab lurs tamborets e ab lurs esturments, comensaren a cantar e dixeren cantant e profetant un cant qui comensa axí: Cantem a nostro Senyor com gloriosament és glorificat, quel cauall el caualler ell ha gitat en la mar.*¹³

L'escena de la petxina, amb Míriam i altres personatges tocant i dansant, sobre el fons de la mar, és una plasmació fidel del càntic dels fills d'Israel.



Dibuixos preparatoris per a la petxina de Míriam, germana de Moisés i Aaró. José Vergara. Museu de Belles Arts, València

¹³ Traducció editada per Miquel Victorià Amer en *Revista Balear*. Tom II, 1874, p 206



Miriam, germanad e Moixés i Aaró. Museu de l'Almodí

5 JUDITH AMB EL CAP D' HOLOFERNES

D'aquest tema no s'ha conservat el dibuix preparatori. Com en l'anterior, la figura femenina protagonista centra l'acció, brandant l'espasa amb la dreta i mostrant el cap d'Holofernes en l'altra mà. La complexa composició s'equilibra amb grups de personatges a una i altra banda, així com amb una arquitectura, compensada a l'altra part amb un arbre.

Com és lògic, el text de la tarja pertany al Llibre de Judith, TŪ HONORIFICENCIA POPULI

NOSTRI, i complet: "*Tu gloria Jerusalem, tu laetitia Israel, tu honorificentia populi nostri*" (Tu eres la glòria de Jerusalem, l'alegria d'Israel, la honra del nostre poble), i la frase va passar a formar part del conegut càntic del segle XIV, *Tota Pulchra es Maria.*"

L'escena de Judith era la plasmada en la petxina sud-est de la cúpula de la Seu, i l'àngel que hi ha a la part inferior és el que apareix en la fotografia publicada per Sarthou en dues ocasions.



Judith amb el cap d'Holofernes. Museu de l'Almodi

6. ALTAR MAJOR DE LA SEU DURANT ELS TERRATRÈMOLS DE 1748

Anònim

1749

Oli sobre tela

246 x 226 cm

Museu de l'Almodí

Bibliografia

GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano. "Altar mayor de la colegiata durante los terremotos de 1748", Catàleg de l'exposició *El barroco en la pintura*. Còrdova, 2004, p 40.

Exposicions

Arte cristiano retrospectivo. Círculo Setabense de Xàtiva. 1923

El barroco en la pintura. Còrdova, del 2 desembre 2004 al 16 de gener de 2005. Sevilla, 26 de gener a 28 de febrer de 2005

En Xàtiva hi havia una tradició que ve de l'edat mitja d'esposar en l'altar major de la Seu les imatges de gran devoció popular en situacions de calamitat pública, com les epidèmies de pesta, les plagues de llagosta o, com en el cas que ens ocupa, els terratrèmols que va patir la ciutat entre el 23 de març i el 2 d'abril de 1748 que van destruir el castell de Montesa i causar danys considerables en el de Xàtiva, així com en els edificis públics i privats i en convents, parròquies i ermites.

El quadre representa com es va adornar l'altar major i quines imatges es van posar sobre la taula de l'altar durant els terratrèmols. Sarthou va transcriure la crònica deixada en *Libro de Determinaciones Capitulares* de la Seu, del qual triem un fragment:

"El Cabildo acordó dejar expuesto noche y día el Sacramento haciéndole vela como en

*jueves Santo y hacer rogativas con asistencia de la Ciudad. Después de vísperas se convocó a las comunidades religiosas, bajándose a la Seo el S. José de la ermita, asistiendo al acto ambos cabildos, dejando la imagen a un lado del Sacramento y al otro se bajó la Virgen del nicho. Se sucedieron los actos religiosos esos días por ser incesantes, aunque leves, los temblores de tierra, El lunes 25 marzo, comunidades, cleros y cabildos con las antedichas imágenes de la Virgen del nicho y San José de la ermita fueron al Carmen a traer al Cristo en procesión de rogativas."*¹⁴

La qualitat pictòrica és discreta en el dibuix i en la gamma cromàtica, i el joc d'ombres i llums poc elaborat, el que fa molt plana l'escena. No hi ha cap estudi, ni seria fàcil de fer, dels pintors xativencs del XVIII i la seua producció. Només coneixem obres

¹⁴ SARTHOU, Carlos. *Datos para la Historia de Játiva*. Xàtiva 1935. Volum 4 Apèndix C. Efemérides, p 75.



MARBRE, BRONZE I OR ALTARS DE LA SEU DE XÀTIVA



*Imatges de Sant Pere i Sant Feliu, segle XVII. Representades en el quadre dels Terratrèmols. Desaparegudes
Fotografies: Institut Amatller d'Art Hispànic - Arxiu Mas. Barcelona*

segures de Josep Amorós, els retrats de Felip V, Luisa Gabriela de Saboya i Luis I encomanats pels regidors en 1719. Hi ha altres obres que per la tècnica i certs detalls se li poden atribuir amb seguretat, com la Mare de Déu de Montesa protegint la vila, actualment al presbiteri de l'església parroquial de dit municipi, i alguna obra menor en el Museu de l'Almodí. L'obra *Altar major de la Seu durant els terratrèmols de 1748* té una paleta més viva que la d'Amorós, però alguns trets,

com ara la manera de representar l'argent de l'ostensori i la corona del Sant Patriarca, amb nerviosos tocs de blanc sobre una base grisa, semblen apresos de la tècnica emprada per Amorós en els galons i alamars dels vestits i casaques reials. Dos fills de Josep Amorós, Josep II i Vicente, van ser també pintors, tot i que en els documents apareix més el primer que el segon, i estaven actius a mitjans del XVIII, però a la Xàtiva del moment hi havia altres pintors, com ara Antonio Matalí, Carlos

Roca i Salvador Valero, de manera que, tot i que pensem com a probable que fora de la mà de Josep Amorós II, en l'estat actual dels estudis, qualsevol afirmació categòrica, com ja exposàrem el catàleg de l'exposició de Còrdova i Sevilla, seria aventurada.

Estilísticament, el quadre s'emmarca dins l'estètica del barroc, com barrocs són els elements representats, que, per haver desaparegut tots, fan de l'obra un insubstituïble document històric. En primer lloc veiem, el retaule o altar, que correspon al tallat en 1652 per Antoni Tomàs, del qual s'entreveuen tres columnes de fust helicoidal a cada banda, amb imoscap ornamentat amb cartel·les amb l'escut de Xàtiva, perquè va ser pagat pel municipi. De fons, una rica tela de seda a franges grogues i roges, molt semblant a la del Saló de Corts del Palau de la Generalitat. Centra la composició el Santíssim exposat en la custòdia de la Minerva que va fer l'argenter de València Josep Eva en 1646.

La imatge de la Mare de Déu de la Seu, patrona de la ciutat, a l'esquerra de l'espectador, amb l'aspecte que va quedar després de la restauració i l'adaptació de la túnica i mantell, dels cabells i de la policromia al gust de mitjans del XVII. Fins ara cap autor, que sapiguem, ha comentat un detall força curiós en la presentació d'aquesta imatge. Si no s'hagueren conservat litografies i fotografies de finals del XIX i primers del XX, tindríem una informació falsa de la realitat. Cap gravat ni obra pictòrica dels segles XVII i XVIII la representa amb les faccions arcaïques i el color renegrit de la pell de la talla medieval, sinó amb la pell blanca i la cara d'una escultura realista barroca.

A l'altra banda està Sant Josep, també de talla i corona barroques. I entre les imatges principals, els denominats "Sants de Plata", les quatre excepcionals escultures d'argent que hi havia a la Seu. D'esquerra a dreta: Sant Blai, propietat de la Ciutat, Sant Pere, comanda del capítol eclesiàstic, Sant Feliu, donació del canonge sacrista Honorat Guixart i Sant Tomàs de Villanueva, donat pel canonge Nicolini. Feien 90 cm d'alçada, així que les dimensions en les que estan representades en la pintura, en relació a la imatge de la Mare de Déu que feia uns dos metres sense la corona, no es corresponen amb la realitat. Totes van desaparèixer en diferents guerres.

El gran format de la pintura, poc aconsellable per a una casa particular, sembla indicar que va ser un encàrrec fet per una institució pública, per a un edifici públic, quasi amb tota probabilitat l'Ajuntament, el qual 1749 va acordar celebrar una funció religiosa en acció de gràcies a la Mare de Déu per no haver hagut víctimes. En 1895, quan la Corporació va traslladar la seu des de la Casa de la Ciutat situada a l'inici de la Corretgeria al desamortitzat convent de Sant Agustí, degué endur-se el quadre, i es va col·locar-lo als peus del Saló de Sessions, on va romandre fins 1982 en que va passar al museu, per impossibilitat física de penjar-lo en la nova Casa de la Ciutat de l'Albereda. En despenjar-lo per fer el trasllat, es va veure que els llistons verticals del bastidor havien estat tallats per la meitat, al segle XIX, i així poder tancar la quadre com un llibre per entrar-lo al saló, ja que era major que la porta.

7. FRONTAL D'UN OSTENSORI

Anònim

1670-1700

Ras de seda brodada amb fils de seda blancs i de colors, i fils d'or i d'argent, amb cabussons de vidre acolorit. Tot el conjunt va folrat d'arpillera per la part posterior.

83 x 50'2 cm

Museu de l'Almodí

Exposicions

El rei a Dénia. Desembre de 2004 a febrer de 2005

Teixit de ras de seda blanca de forma rectangular, rematada en tres de les vores. Va completament brodada, primerament amb una sanefa de fulles en S, i palmetes obertes alternant les de colors rosa i les blaves, i amb tiges amb floretes figurades que s'acomoden per rodar els cantons inferiors. En el dibuix principal mana la simetria, com em tota la peça, i deriva de les ornamentacions italianes *a candelieri* pel que fa al concepte, però ací les formes s'ha enriquit amb roleus tangents i secants que puguen i baixen per la composició: fulles, flors, tiges dissenyades amb gran virtuosisme i excel·lentment brodades. A mitja alçada hi ha dues aus enfrontades com trobem en els plafons ceràmics del XVII i encara en el XVIII.

Per les dimensions, així com per la sanefa que roda i la posició de les aus, pensem que és un brodat per veure en vertical, però el fet que la vora superior no estiga rematada indica que en dita zona hi havia un encontre amb altra peça que ho feia innecessari, i el folre de tela de sac apunta a que es va fer per estar sobreposada, com entapissant un material més dur.

Té un gran paregut amb l'ostensori de teixit representat en el quadre de l'Altar

Mayor de la Seo durante los terremotos de 1748. Podria argumentar-se que en el brodat no hi ha cap motiu eucarístic, com ara raïm o espigues, però tampoc els hi ha en el del quadre, de l'ús del qual no es pot dubtar.

Va ingressar en el museu en 1991 formant part del llegat deixat per D^a Lidia Sarthou. La procedència és desconeguda.



Detall de l'ostensori de l'Altar Major de la Seu durant els terratrèmols de 1748. Museu de l'Almodí



8 i 9. IMATGE DE LA MARE DE DÉU DE LA SEU EN EL CAMBRIL

PLANXA

Francisco Burguete

1730-1750

coure burinat

123 x 97 mm

Museu de l'Almodí

GRAVAT

Manuel Boix

Estampació de 1982

burí sobre paper

598 x 390 mm

Museu de l'Almodí

De la dotzena de planxes que conserva el Museu de l'Almodí relacionades amb la Mare de Déu de la Seu hem triat dos ben diferents per exemplificar que, durant un segle, els gravats devots de la imatge van ser molt semblants; semblança que no era una reiteració sinó deguda a que volien representar la realitat.

El retaule de 1654 d'estil barroc classicista tallat per Antoni Tomàs tenia una fornícula de mig punt amb la vora adornada de capolls tallats en relleu, i una flor de tres pètals que omplia els carcanyols a una i altra banda. Les cortines que apareixen retirades o recollides no són un recurs del gravador, ni una conseqüència de *l'horror vacui* tan freqüents al barroc, sinó que, en efecte, la imatge estava protegida per un cristall i oculta a la vista dels fidels per unes cortines que tenien la missió de mantenir cert misteri i distància entre el fidel i el simulacre celestial i es van

convertir en un element més de la iconografia de la patrona.

Durant els segles XVII i XVIII, hi havia establert un protocol sobre com i quan havia de descobrir-se la imatge de la Mare de Déu. La primera notícia que hem recollit sobre dites cortines és de 1655, quan els canonges rebieren 400 sous de l'herència del canonge Ferran per fer-ne unes per a l'altar major. Onze anys després, ne feren unes altres per a ús diari, i en 1685 unes terceres de domàs verd.

Paral·lelament, a partir de 1674, es preocuparen de tancar l'embocadura de la fornícula amb una vidriera, la qual cosa devia ser molt costosa en l'època perquè el pagament va haver de fer-se amb 80 lliures d'un censal, un donatiu del governador de la mitra, i la venda d'unes quantes joies de la Mare de Déu.

Són dites cortines les representades en retaules ceràmics i gravats, com aquest de Burguete.



10 i 11. IMATGE DE LA MARE DE DÉU DE LA SEU ENTRE ÀNGELS EN EL CAMBRIL

PLANXA

Anònim

1730-1750

coure burinat

233 x 173 mm

Museu de l'Almodí

GRAVAT

burí i aiguafort sobre
paper

257 x 191 mm

Museu de l'Almodí

És una de les planxes donades per Pérez Contel al Museu. Al peu du una inscripció que diu: "*Imagen de N.S. de la Seo de Xàtiva, ahora S. Felipe. El Ilmo. Sr. Obispo de Albaracín concede 40 días de Indulgencia a quien rezare una Ave María delante de esta Santa Imagen.*" No va signada per cap autor i, a la vista de com es troba de desgastada la planxa, es feren moltíssimes estampacions per als devots.

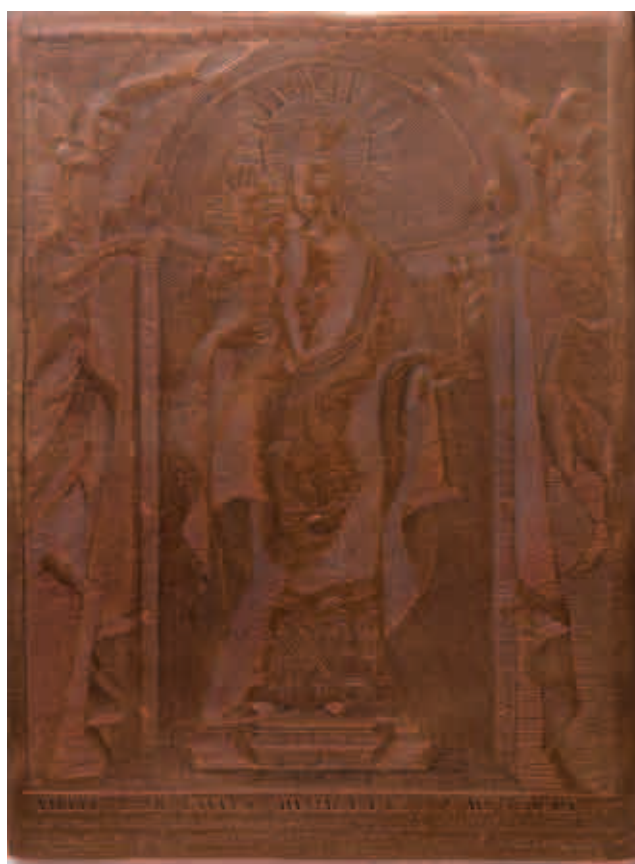
Com en molts dels altres gravats de la Mare de Déu del segle XVIII, la imatge està a la seua fornícula que dos àngels descobreixen recollint les cortines. En l'estudi de la planxa i gravat original de Burguete, que es publica en aquest mateix catàleg, tractem de la col·locació d'una vidriera que tancava el nínxol, així com d'unes cortines, tot el qual és conseqüència de la fabricació d'un nou altar a mitjans de segle, puix l'anterior, un retaule gòtic, per la seua estructura, no permetia cap tramoia, tan estimada per la gent del barroc.

El nou retaule, per fi, donava peu a implantar noves pautes litúrgiques, com ara un protocol sobre quan havia de descobrir-se la imatge de la Mare de Déu, les recialles del qual encara les hem conegudes fins a primers del anys setanta del segle passat, en que el bocaport del cambril l'enrotllaven a la part superior, com un estor, i en acabar la missa tornaven a baixar-lo.

Hem trobat una referència de quan en 1739 es van recomençar les obres de la Seu, solemnitat per a la que es va determinar que "*es fassen lumenàries tocant les campanes y llevant la vidriera de la Mare de Déu*". És a dir, la descoberta es feia en ocasions senyalades, com ara durant els terratrèmols de 1748: "*En nuestra Colegiata se abrió el cristal de la Virgen de la Seo y se expuso el Sacramento; y se llenó de devotos el templo*", segons notícia que va publicar Sarthou, presa dels Llibres de Determinacions Capitulars de la Seu, els mateixos d'on hem tret les altres referències.



MARBRE, BRONZE I OR CATÀLEG



12. RETRAT DEL CANONGE D. FRANCISCO BALDOVÍ DEL CASTILLO

Anònim

1785

Oli sobre tela

63'3 X 91.4 cm

Col·lecció particular, Xàtiva

Francisco Baldoví del Castillo va nèixer en 1724, potser en Sueca, però a hores d'ara no podem afirmar res respecte el lloc, perquè degut a la professió de son pare, que era doctor en drets, la família va residir en Salamanca, València i Alzira fins establir-se en Xàtiva el 1745.

Tenim molt poca informació sobre el retratat: que era doctor en drets i canonge de la Seu de Xàtiva, germà del regidor D. José Baldoví, amb el qui conjuntament va demanar la concessió d'una capella de patronat en la Seu nova, per substituir la que ja tenien en la vella. En el retrat se'l representa, com calia esperar, revestit amb

hàbits corals de canonge, el birret, i un llibre en la mà, objecte que indica que era home de lletres, de mitjana edat, complexió corpulenta, amb perruca negra, roquet i muceta. El fons del quadre és pastós i neutre, sobre el que destaca l'escut familiar i la inscripció que ens informa que va morir en 1785, el que ens fa pensar que el retrat està pintat quan ja havia mort. El seu canonicat va coincidir en part amb el deganat de Laviña, cunyat del seu germà, i amb el de D. Félix Mollà. La qualitat de la pintura és prou fluixa, de manera que l'interès rau més en el personatge que en el com està plasmat.



13. MODEL DE L'ALTAR MAJOR DE LA SEU

Anònim

C 1778

Fusta, cartó i estuc modelat i pintat

75 x 54 x 39 cm

Museu de l'Almodí

Bibliografia

- BÉRCHEZ, Joaquín. *Tolsá, Gimeno, Fabregat*. València, 1989, p. 38
- GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano. *Museos de Xàtiva*. València 1992, pp 148-149
- CATALÁN MARTÍ, José Ignacio. "Modelo del altar mayor de la colegiata de Xàtiva". *Catálogo de la exposición La Luz de las Imágenes*. València 1999, p. 224
- MIRA PIQUERES, José Rafael. "Modelo del altar mayor de la Colegiata de Xàtiva". *Catálogo de la exposición Lux Mundi de Xàtiva*. València, 2007, pp 880-883.

Exposicions

Tolsá, Gimeno, Fabregat. Trayectoria artística en España. Siglo XVIII. Museo Nacional de Arte de México. Mèxic DF. Octubre - desembre 1989

Tolsá, Gimeno, Fabregat. Trayectoria artística en España. Delegació de la Conselleria de Cultura en Alacant. Març 1990.

La luz de las Imágenes. Catedral de València. Febrer-agost 1999

La luz de las Imágenes. Lux Mundi. Col·legiata de Xàtiva. Abril 2007- gener 2008.

És una maqueta o *modellino* de l'altar major de la Seu, que l'Ajuntament de Xàtiva va adquirir a un antiquari en 1988, feta de fusta i cartó, estucada i pintada imitant marbres i bronzes. Ens ha arribat incompleta, sense el cambril de la Mare de Déu ni les escultures de Sant Joaquim i Santa Anna, ni les dels arcàngels de la part superior. Els elements ornamentals estan simplificats, i varien les dues columnes més laterals, que en l'altar real són pilars, així com les bases de les columnes, que en la maqueta es van fer daurades, com els capitells.

En ocasions, els projectistes d'edificis o construccions feien models tridimensionals a escala per tal que els clients tingueren una imatge més real, com per exemple es va fer amb la Seu, de la que es té notícia que en 1596 hi havia una maqueta de fusta. Aquest sembla ser el cas del *modellino* de l'altar, tan detallat que fins i tot li van col·locar els llums de cristalls amb ciris, el que interpretem com una voluntat de versemblança.

Tant l'estil com la manera de treballar i l'acabat ens semblen de l'època, és a dir, del trànsit del XVIII al XIX, però no podríem



afirmar si el va fer Guisart, l'autor del projecte original per a D^a Victòria Albero, que el va encomanar, la qual cosa seria congruent amb la seua professió d'escultor i ornamentista. Tanmateix, el model de cartó i estuc que ens ha arribat és d'un ortodox ordre recte en els plints i els capitells, sense cap traça de l'arquitectura obliqua de l'original de Guisart, justament el *defecte* que va corregir Ventura Rodríguez quan va haver d'informar i aprovar el projecte, la qual cosa indicaria que el model tridimensional es va fer amb posterioritat. Potser perquè s'apreciara el resultat després de les correccions? El ben cert és que tindria poc sentit fer un model en 1805, quan es van reprendre les obres del retaule, parades més de vint-i-cinc anys a causa del plet per l'herència de la comitent, perquè la mecenes ja havia mort, i perquè al front de les obres estava

un arquitecte, Vicente Cuenca, atès que els arquitectes no solien fer maquetes.

Queda, doncs, en l'aire, el saber qui ve encomanar la maqueta i el camí que va seguir fins arribar al museu. L'obra va romandre en mans privades, molt probablement dels descendents d'alguna de les persones que varen intervenir en el procés de construcció i, per les notícies que hem pogut recollir, a primers de 1988 es va vendre a un antiquari de València, que al poc el revengué a un altre de Tarragona, de qui el va adquirir l'Administració. Amb la finalitat de esbrinar l'origen i el darrer propietari privat a l'hora de redactar el present estudi vaig acudir al comerciant de Tarragona, i ell em va dur fins el de València, però aquest, que recordava la peça perfectament, no recordava a qui l'havia adquirida, potser en un lot de diversos objectes.

14. RETRAT DEL CARDENAL D. FRANCISCO CEBRIÁN

Salvador Vilar

1816

Oli sobre tela

139 x 102 cm

Museu de l'Almodí

Francisco Cebrián Valda va nàixer e 1734 en l'actual carrer de Sant Jacint Castañeda de Xàtiva, fill d'una estirp que des dels estadis més desfavorits de la societat va pujar al cim gràcies a una ambició que no coneixia límits. Per part paterna descendia dels més importants llinatges de la ciutat: els Crespí, Malferit, Ferrer, Borja, Sanç i Ripoll, entre altres, i per la materna, dels marquesos de Busianos, els Valda Pardo de la Casta.

Després d'estudiar les primeres lletres en Xàtiva, es va doctorar en 1755, passant a impartir classes en la Universitat de València, de la que va arribar a ser rector, sense massa mèrits, en opinió de l'historiador Ramón Aznar que fa poc ha traçat una biografia del personatge.¹⁵ En 1767 va ser nomenat canonge de la catedral de València, en 1797 bisbe d'Oriola, i en 1814, en agraïment a la seua fidelitat, el rei el va nomenar Patriarca de les Índies. Finalment, en 1816, va ser elevat a cardenal. És aquest moment de la culminació de la seua carrera eclesiàstica el que recull el retrat que l'Ajuntament va encomanar.

El 14 d'octubre Cebrián va comunicar des de Madrid a l'Ajuntament que el dia anterior li

havia arribat el nomenament de cardenal, i els regidors van acordar manifestar la satisfacció amb tocs de campanes, i encomanar una inscripció commemorativa que es posaria en la Casa de la Ciutat. Igualment, va acordar que es fera un retrat per col·locar-lo en el Saló de Sessions.

Dues setmanes després, Salvador Vilar o Vilars, que d'ambdues maneres ve escrit, va presentar un memorial en el que declarava ser pintor de professió "*aprovado por la Real Academia de San Carlos*" i s'oferia a fer el retrat del cardenal, però que si no agradava el resultat als regidors, que no li pagaren. Acompanyava al memorial un esbós del retrat "*un borrón*" com es deia en l'època, que va complaure a la Corporació però que els semblava que estava massa jove.

Hi havia alhora altres iniciatives amb la mateixa finalitat: la Seu volia encomanar-ne altre, i el nebot del prelat, D. Pedro de Alcántara Cebrián, també, i cadascú havia encomanat un esbós. Finalment es va aprovar el que havia presentat als regidors, amb la condició d'envellir al personatge per tal que s'assemblara al model real. "*Acordó el*

¹⁵ AZNAR GARCIA, Ramón. *Familia, derecho y religión. Francisco Antonio Cebrián y Valda (1734-1820)*. València, 2008.

*Ayuntamiento que lo verificase según el borrón suyo, y en lo posible lo envejeciese.*¹⁶

A principis de gener de 1817 el retrat estava acabat, a falta de decidir el rètol que havia de dur, quin marc convenia i, en especial, que el pintor fes més gran la Creu de l'Ordre de Carlos III, segons el model del retrat de Fernando VII que presidia el saló.

En el quadre, Cebrián esta dempeus sobre un fons de teles verdoses convencional, segons un model de retrat molt repetit, vestit

de cardenal i amb l'esmentada creu sobre el pit. Darrere seu hi ha una llibreria i ell té altre llibre en una mà, indicant la seua condició d'home de lletres, de doctor. L'altra mà agafa el birret cardenalici i es recolza en una taula, sobre la que hi ha una capelleta amb la imatge de la Puríssima que fa la mateixa forma que el cambril de la Mare de Déu de la Seu, com si fos una rèplica. Recordem que feia uns quants anys els Cebrián havien construït en la Seu un retaule dedicat a la Puríssima que va ser molt admirat.

¹⁶ Tota la informació està treta de l'AMX. Llibre d'acords municipals. Capítols del 17 i 28 d'octubre, 9 i 26 de novembre, i 10 de desembre de 1816, ff 157-157 V, 160-161, 167, 176 i 191V, respectivament, així com el de l'1 de gener de 1817, f 1V i 2.



MARBRE, BRONZE I OR
CATÀLEG



15 i 16. ALTAR MAJOR DE LA SEU

PLANXA

Francisco Martí Mora

1819

Coure burinat

546 x 335 mm

Museu de l'Almodí

GRAVAT

Burí sobre paper

612 x 439 mm

Litografia Raynolt. Barcelona

Museu de l'Almodí



Onze anys després d'inaugurar-se l'altar major de la Seu, Francisco de Paula Martí i Mora, natural de Xàtiva, va fer un gravat de l'altar amb el retaule sencer i, quasi amb seguretat, altre del cambril només. És evident que ja els coetanis eren conscients d'estar davant una obra mestra excepcional, com deixen constància les inscripcions del peu. Primer els artistes que n'intervingueren: "D. Ventura Rodríguez de la Real Academia de S. Fernando y D. P. Juan Guisart de la de S. Carlos, lo inv.(on). Fr. Vicente Cuenca de la Real Academia de S, Fernando lo colocó. D. Fran(co) de Paula Martí de la Real Ac^a de S. Fernando lo grabó. Año de 1819". I després, com a llegenda a la part inferior: "*Expresión viva de Nuestra Señora de la Seo, Patrona de la Ciudad de S. Felipe de Xàtiva, y del Altar*

mayor erigido en su Yglesia Colegial. Esta obra levantada sobre varios mármoles y jaspes, excepto el cascarón, sostenida sobre columnas y pilastras de 26 palmos valencianos, y adornada en bronce dorado en muchas de sus partes, es un portento del arte y el exidio de las obras de su clase."

En 1982, l'escultor Rafael Pérez Contel, vinculat a Xàtiva durant molts anys com a professor de dibuix i director de l'Institut Josep de Ribera, va donar al museu dotze planxes de gravats de la Mare de Déu de la Seu, que, no sabem com, ni ell ho va desvelar, havien anat a parar a les seues mans. Entre elles estava l'esplèndida de l'altar major. Deus anys més tard, el 1992, l'Ajuntament va adquirir un gravat original, que és el que s'exposa.



17 i 18. CAMBRIL DE L'ALTAR MAJOR DE LA SEU

PLANXA

Francisco Martí Mora?

1819?

Planxa: coure burinat

317 x 195 mm

Museu de l'Almodí

GRAVAT

burí sobre paper

333 x 2149 mm

Litografia Raynolt. Barcelona?

Museu de l'Almodí

Entre les planxes de gravat que va donar al Museu de l'Almodí en 1982 l'escultor Rafael Pérez Contel, figurava la que representa el cambril de la Mare de Deu de la Seu, patrona de la ciutat, mentre que l'estampació antiga de l'esmentada planxa, amb el paper de suport retallat va ingressar uns quants anys després formant part del Llegat de Sarthou, deixat per Lidia Sarthou.

En la versió que ens ofereix el gravador ha estat eliminat tot element secundari, com les figures simbòliques situades al peu i els angelets damunt del frontó, per tal de centrar l'atenció del devot en la imatge principal. És cosa estranya que una planxa de gravat, tan tardana, atés que ha de ser precís posterior a 1808, any en que es va inaugurar el baldaquí, no estiga firmada per l'autor. No obstant, el dibuix, el burinat i la tipografia de la inscripció: "N. S. De la Seo, patrona de la Ciudad de S.

Felipe" són del tot semblants als de la planxa de l'altar sencer, gravada per Francisco de Paula Martí en 1819. I resulta cridanera també la diferència entre la prolixa explicació del peu del gravat gran, uns *crédits* en els que ningú va quedar fora, i el lacònic rètol d'aquesta planxa que només ens informa de què representa, però no qui l'ha feta, ni qui va fer el cambril, ni on es va estampar, etc. També és notable la distinta qualitat del paper.

Creiem que el gravat en que es veu tot el retaule tenia per finalitat divulgar una obra arquitectònica important i anava destinada als professionals de les arts, per això la descripció textual tan minuciosa, mentre que la planxa del cambril de la Mare de Déu es va concebre amb una finalitat devota, com tantes altres estampes anteriors de la patrona de la ciutat, en les que només es veu la fornícula amb la imatge.



MARBRE, BRONZE I OR
CATÀLEG



19. MODEL PER A LA IMATGE DE L'ASSUMPTA

Josep Cloostermans Vox

1821

Terracota policromada

28'4 x 14'3 x 12 cm

Museu de l'Almodí

A banda de la capella de patronat de la família Llinàs dedicada a l'Assumpció existent en la Seu, hi havia altra imatge sota la mateixa invocació que té un curiosa història. Cap a 1820, el monument o cadafal en el que s'exposava cada any la imatge de l'Assumpta de l'Hospital, *la Gitadeta*, davant la façana de la capella de dita institució, segons es veu en un dibuix conservat a l'Arxiu Municipal de Xàtiva, estava tan feta malbé que l'administrador D. Francisco Codina va proposar substituir-lo, però en compte de fer nou només el cadafal, que hauria estat molt més barat, i continuar exposant la imatge rococó de tota a vida, es va encomanar un grup escultòric format per cadafal i imatge. En el fons, hi havia un canvi de mentalitat i de gust, perquè el grup escultòric encomanat a l'acadèmic de Belles Arts de València José Cloostermans deixava inútil tota l'escenografia para-teatral antiga i representava la Mare de Déu ascendint al Cel, és a dir, en vertical, una iconografia molt poc usual en el país.

El projecte el va presentar Codina a la Junta de l'Hospital el 7 de maig de 1821

era d'unes dimensions monumentals: *"Todo tiene la altura de veinte y ocho palmos valencianos"*, posa el Llibre d'Actes Capitulars de l'Ajuntament;¹⁷ *"La altura de toda la obra es de 28 palmos valencianos"*, diu Gonzalo Viñes,¹⁸ -que són prop de vuit metres-, i *"de unos diez metros de altura"*, diu Ventura Pascual.¹⁹ No s'ha conservat dita imatge, com tampoc l'altra que es va fer per dur-la en processó, molt més menuda, potser d'uns 2'5 metres d'alçada. Una i altra són obra del mateix escultor, com és de veure en el memorial que va elevar a l'Ajuntament mossén Tomàs Ciurana, Prior de l'Hospital:

*"Han procurado se construyese una imagen de Nuestra Señora de la Asunción en acto de subir al Cielo, y también otra en andas, correspondiente para la procesión. Son obras del célebre escultor Dn. José Cloostermans [...] y ambas obras están doradas por el profesor de más habilidad y gusto de la ciudad de Valencia."*²⁰

Hi ha una fotografia de *l'Exposició Mariana de 1923* en el saló del *Casino Setabense*, avui Casa de la Cultura, de la imatge processional que era una versió simplificada de la

¹⁷ AMX. *Libro de Actas Capitulares de 1821*. Capítol del 14 de juliol., ff 230 V -231.

¹⁸ VIÑES MASIP, Gonzalo. Setmanari *El Obrero Setabense*, 5 de juny de 1909.

¹⁸ PASCUAL I BELTRÁN, Ventura. *Eucaristia. Boletín del Congreso Mariano-Eucarístico Arciprestal*. Xàtiva, 1 de gener de 19148. n° 15.

²⁰ AMX. *Libro de Actas Capitulares de 1821*. Capítol del 14 de juliol., ff 230 V -231

imatge gran que va descriure el prior: uns escalons i una peanya de forma quadrada amb quatre lleons sobre els que descansa un sepulcre del que ixen núvols i sobre ells, la Mare de Déu, amb àngels i serafins, en actitud de pujar al Cel.

La figura de terracota que pertany a les col·leccions del museu és més senzilla encara que la de la fotografia, perquè no té les andes. Difereix en la posició dels braços, no tan emfàtics com en la imatge mitjana, i en el mantell, que en el model menut no cobreix el cap.

No tenim cap informació de quan va arribar al museu la peça, però creiem com a més probable que ingressara en 1919, en el moment de la fundació, perquè justament les primeres peces que formaren les col·leccions van ser les provinents dels dos edificis municipals més importants, la Casa de la Ciutat i l'Hospital. I no sembla que es pugui posar objecció a la raonable hipòtesi que aquest esbós o maqueta, que està policromat i encarnat, ha de procedir de l'Hospital que és la institució que la va encomanar i pagar.

Adherit a la base de la figura hi ha un paper escrit amb lletra de Sarthou que diu:

“Nuestra Señora de la Asunción de José Esteve Bonet Sº 18/ (sic) maqueta de barro cocido para la grandiosa escultura que talló para una capilla lateral de la Colegiata y otra procesional para el Hospital, ambas destruidas por los rojos en 19 -5 (sic). Por estar rota esta miniatura ya no vale hoy más de unas mil pesetas.”

La nota no du cap data, tot i que és fàcil fixar-la cap a 1939 ó 1940. Conté dos errors. El primer és que Sarthou la creia obra d'Esteve Bonet, però no sols la documentació diu ben clar que la va fer Cloostermans, sinó que, tot i que aquest escultor es mou encara dins dels principis de la imagerie barroca, agitada i teatral, no té ja el toc elegant rococó d'Esteve, ni tampoc aquest hauria fet unes

andes i sepulcre de freda estètica neoclàssica, perquè va morir en 1802, quan encara no s'havia arribat a dita fase tan desproveïda d'ornaments. El mateix Sarthou en *Datos*, diu que era de Cloostermans.²¹

El segon error del Cronista de Xàtiva és l'afirmació que la imatge gran, de vuit o deu metres, la va fer per a la Seu. Amb l'encàrrec d'un artefacte tan descomunal per a la festa i l'octava de l'Assumpta, la Junta d'Administració de l'Hospital va acabar de sobte amb el costum i tradició d'esposar en el carrer durant vuit dies la imatge jacent, que és la que es conserva al Museu de l'Almodí. El risc que la pluja llançara a perdre dita imatge jacent, així com l'obstacle incòmode del cadafal en la plaça a l'hora de celebrar-se les corregudes de bous de la festivitat, van pesar significativament en l'opció d'encarregar una imatge que *a priori* sabien que no podrien guardar la resta de l'any en la capella de l'Hospital. Per això, només acabada de fer, la Junta de l'Hospital es va reunir amb els canonges per proposar-los guardar la imatge en alguna zona de la Seu, i traslladar-la baix la cúpula durant el dia de la festa i l'octava, que era el lloc on anualment es feia un entaulat per a la celebració de la festivitat. Per dita proposta veiem que, a banda del cadafal de la plaça, a l'interior de la Seu es posava un entaulat, potser no molt diferent al que ocupen els membres del patronat de la Festa d'Elx.

El Capítol de canonges, després de consultar-ho amb els components de la Junta de Fàbrica, ho va traslladar per a que decidira l'Ajuntament perquè, *“el patrón verdadero de la Colegial era el Ilustre Ayuntamiento de esta Ciudad.* I a l'Ajuntament li va semblar be. No obstant el qual, la Junta de l'Hospital va reiterar la petició en 4 d'agost buscant un acord més expressiu i contundent, com així va ser, prenent la resolució d'encomanar als comissaris de festes

²¹ SARTOU, Carlos. *Datos*. Volum I, p 269



MARBRE, BRONZE I OR ALTARS DE LA SEU DE XÀTIVA

“No permitan que la Virgen de la Asunción sea colocada fuera de otro parage que bajo la media naranja de la Colegial Iglesia durante la función de su día y el de la octava, coadyuvando en lo posible a que desaparesca todo embarazo que pueda perjudicar la escultura y su dorado por una lluvia impensada.”²²

Però set anys després, la Junta de Fàbrica de la Seu es va queixar a l'Ajuntament perquè, degut al pes, el trasllat de la imatge trencava el paviment, i l'Hospital va dir que pagaria cada

any els desperfectes, però la Junta de Fàbrica no ho va admetre, i els va dir que la desmuntaren i, clavada en caixons, la guardaren en la casa que l'Hospital tenia a l'altra banda del carrer de Sant Domènec.²³

La imatge processional, que Viñes qualifica de “miniatura”, en el sentit que era semblant a l'altra però a escala menor, es venerava en la capella de l'Hospital.

De tot açò no ha quedat més que el model de fang cuit que es conserva al Museu.



Imatge processional de l'Assumpció de Cloostermans. En una fotografia de Sarthou de 1923. Museu de l'Almodí

²² Id. foli 248

²³ AMX. Secció Hospital, V-1323, Caixa 15. Ofici del 10 d'agost de 1828.



20. ALTAR MAJOR DE LA SEU DURANT EL CÒLERA DE 1865

Anònim

Oli sobre tela

158 x 127'5 cm

Col·lecció privada. València

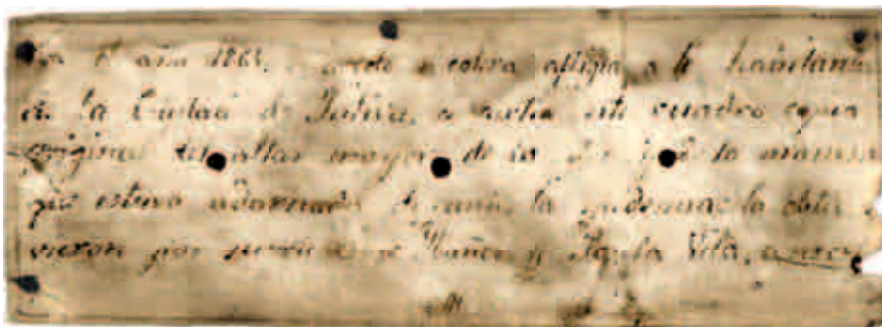
Un interessantíssim quadre votiu que representa com estava l'altar major de la Seu durant les rogatives que es van celebrar amb motiu del còlera de 1865. Tal era la intenció de reflectir amb exactitud els detalls, que el desconegut pintor es va centrar en l'altar, pintat amb gran correcció i perfecta escala i perspectiva, mentre que l'arquitectura de l'absis i presbiteri va quedar només suggerida sense cap connexió amb l'espai real. Era costum des d'antic en Xàtiva, en casos de calamitat pública, fer rogatives i processons, però, el principal focus d'atenció en dites circumstàncies es centrava en l'altar major de la Seu, la patrona i en les advocacions de més devoció dels xativins. Si l'amenaça no era molt greu, es descobria el vidre de la fornícula, però si el perill o el dany eren de consideració, com en el cas d'epidèmies i terratrèmols, es baixava la imatge titular, que es col·locava sobre la taula de l'altar, i es portaven a la Seu les imatges de Sant Josep, des de la seua ermita, i del Crist del Carme, des del seu convent extramurs. En tal cas, presidia l'altar el Crist, com veiem en el quadre, sobre un drap negre, en senyal de dol.

El còlera és una malaltia infecciosa que es va propagar amb rapidesa des de la Índia

arran de la conquesta pels anglesos. La primera epidèmia es va produir en 1835 i sobre ella, Sarthou comenta, en la seua obra *Datos para la Historia de Játiva*, entre altres aspectes que

“En 15 julio apareció el primer caso de atacados de cólera en la ciudad que fueron aumentando hasta el 24 en que se generalizó la epidemia. (...) En 16 agosto se trasladaron a la Seo las imágenes de San José de su ermita de la montaña y del Cristo del Carmen (después de haberse celebrado públicas rogativas los días 25, 26 y 27 de julio anterior). De uno y otro sexo hubo 1.450 defunciones de coléricos en San Felipe de Xátiva, hasta mediados de septiembre.”

El contagi es va repetir en 1854, 1865 i 1885. El quadre correspon a l'episodi colèric de 1865, en el per una promesa o per altra raó desconeguda, un pintor va deixar constància de la disposició de l'altar, com s'havia fet en 1748 quan els terratrèmols. Més que una obra d'art, la pintura és un valuós document històric i antropològic. En aquesta ocasió l'obra es va executar en unes dimensions adequades per un interior privat, ja que havia de sortejar-se. Va tocar en sort a una família de Xàtiva, com diu una inscripció sobre paper afegida en l'època: *“En el año 1865, cuando el cólera afligía a los habitantes de la Ciudad de Játiva, se sorteó este cuadro, copia original del altar mayor de la Seo y de la manera que estuvo adornado durante la epidemia. Lo obtuvieron por sorteo José Ibáñez y Josefa Vila, consortes.”* Ara es conserva en mans dels descendents.



Inscripció original on es nomena als primers propietaris del quadre



21. MAQUETA DE L'ALTAR MAJOR DE LA SEU

Anònim

C 1884

Fusta, terracota i llanda troquelada, pintada i colrada

154 x 111 x 80 cm

Museu de l'Almodí

Maqueta de grans dimensions feta de fusta la base, escales, podis i les ànimes de les columnes i de llanda estan fets els capitells, l'entaulament, el quart d'esferoide i el cos del cambril i el folre de les columnes. La tècnica en la que està treballada no deixa cap dubte pel que fa a la cronologia que hem de situar a finals del segle XIX, potser abans de pavimentar el presbiteri en 1884 de marbre blanc i negre a rectangles concèntrics blancs i negres, perquè en una descripció de 1753 especifica que el presbiteri estava pavimentat en lloses de pedra picada blanques i negres, no en marbre, i deuen ser aquestes faixes.

Si la maqueta de cartó i estuc és una peça extraordinària, la de planxa metàl·lica, per les dimensions monumentals és igualment excepcional. La qualitat del treball i el repussat tan minucios es deuen a un bon artesà, mentre

que l'ajustada proporció a escala de l'original indica que quan es va fer es conservaven els plànols de l'altar.

Aquesta rara peça procedeix de la Casa Santandreu, al costat de l'antiga església de Sant Domènec, i va ser donada en 1981 per D. Haroldo Fernández Montenegro.

Li quedaven encara algunes de les figures daurades de terracota: la Caritat i la Humilitat, així com els dos àngels de la Glòria superior, i els vidres dels cambril, però l'estat de conservació era molt deficient. Amb motiu de l'exposició commemorativa del II Centenari de la construcció de l'Altar Major, es va decidir incloure-la en la mostra, el que va donar peu a l'excel·lent restauració duta a cap en les instal·lacions que en Castelló té l'Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals.



22. ALTAR MAJOR DE LA SEU

F. Casado

C 1884

Litografia acolorida

75 x 55'7 cm

Museu de l'Almodí

No és molt coneguda aquesta litografia impresa en el taller de F. Casado de la plaça de Bibarrambla de Granada. Hem buscat en diferents diccionaris d'artistes gràfics, i vam consultar diverses institucions granadines com el *Museo de Bellas Artes*, la *Casa de los Tiros*, així com als especialistes Sr Aníbal de l'*Academia de Bellas Artes* i Sr. Moya de la *Fundación Rodríguez Acosta*, tots de dita ciutat, i ningú té notícia de tal litògraf.

La datació era una altra dificultat afegida, tot i que per l'estètica es pot fixar sense cap dubte a finals del segle XIX. No obstant, pel fet que altres de les representacions de l'altar solien estar relacionades amb fets significatius, com ara un terratrèmol o una epidèmia de còlera, vàrem pensar que també l'edició d'una gran estampa feta amb una tècnica més barata que el tradicional gravat podria tenir a veure amb algun fet que es volgués commemorar o deixar-ne constància. Si comparem la litografia amb el quadre de l'Altar Major de la seu durant el còlera de 1865, que figura en l'exposició, trobem que el paviment està pintat amb un to neutre, mentre que la litografia llueix un ric paviment de marbre escaquejat en blanc i negre.

En l'obra *Datos*, Sarthou ve la nota següent:

“La fecha del 5 agosto, inolvidable y simpática para los católicos setabenses, suele sumar obsequios y recuerdos en los anales de la Seo,

como los siguientes: -5 agosto 1884, pavimento de mármoles y terciopelos rojos del presbiterio de la Seo. El púlpito lo costeó Doña. Dolores Pelegrero en 1894, y la balaustrada de bronce de la vía-sacra D. José Espejo, el mismo año.”

Datos, Volum II, p 286

Notícia que torna a repetir més endavant, amb paraules molt semblants:

“El 5 de agosto de 1884 se estrenó el nuevo pavimento de mármoles de Carrara y Bélgica, los ricos tapices de terciopelo y la nueva diadema imperial que los sacerdotes hijos de esta ciudad costearon para la bella imagen de la procesión.”

A mesura que avança cronològicament l'extensa obra de Sarthou, veiem com va deixant constància dels progressos en la construcció de la Seu, i això no és més que el reflex de les fites que anaven anotant els contemporanis. Per dit motiu, potser volien deixar memòria que el 5 d'agost de 1884 es va inaugurar el paviment del presbiteri, i que la litografia de Casado es fera amb la finalitat de manifestar la satisfacció de la societat de l'època per haver coronat una etapa important en la dilatadíssima i atzarosa construcció de la Seu.

No obstant, en el procés preparació de la planxa litogràfica es va manipular manualment la fotografia original: la perspectiva del tabernacle és lleugerament lateral, com es veu en els cercles del quart d'esferoide, mentre que la visió del cambril de la imatge és frontal; afegiren unes inexistentes targes ornades amb roleus en els panys cegos dels murs del presbiteri; eliminaren parcialment l'aranya central de cristall i modificaren la composició del dibuix del paviment que, segons es veu en les fotografies posteriors a 1890, formava rectangles concèntrics de franges alternades blanques i negres, el que seria molt estrany si es volia commemorar el fet del nou enllosat.



23. IMATGE DE LA MARE DE DÉU DE LA SEU

Dibuix a llapis, carbó i blanc de plom sobre paper

Francisco Prats Arroyo

1903

177'3 x 105'7 cm

Museu de l'Almodí

Una de les nombroses representacions de la imatge de la patrona de la ciutat. Si al segle XVIII abundaren les estampacions de gravats, els retaules ceràmics i les pintures de gran format, en el XIX, coetàniament als avenços de la impremta, es posaren de moda les cromolitografies i les impressions sobre paper encolat a una tela.

El dibuix de Francisco Prats està fet sobre un paper, probablement blanc cru quan era nou, adherit a una tela per donar-li cos. Va emprar la tècnica del llapis i el carbó, amb uns tocs de blanc de plom o cerussa per realçar aquells detalls que interessaven. No coneixem cap altra obra d'aquest modest artista ni tenim cap constància documental de quan va ingressar al museu.

A finals dels anys setanta del passat segle estava col·locat en el marc arquitectònic al fresc pintat a la capçalera del claustre de l'Almodí, on antigament hi havia una pintura a l'oli representant a les santes Basilisa i Anastàsia, pa-

trones de la ciutat, que quan José Carchano va escriure el seu manuscrit en 1918, publicat en 1989 en la revista *Papers de la Costera*, ja havien desaparegut. En les fotografies fetes entre els anys vint i els cinquanta del pati del museu es veu una pintura a l'oli de la Mare de Déu de la Seu, del segle XVII, ara exposada al museu, per la qual cosa pensem que el dibuix al carbó de Prats es va posar en dit lloc després del període del conservador Sarthou.

Com hipòtesi, pensem en la possibilitat que una peça tan gran sobre un suport tan poc a propòsit per a la tècnica triada podria haver-se fet per servir de model a la pintura de bocaport de l'altar major.

El dibuix es trobava en un estat de conservació lamentable degut a la fragilitat del suport, així com a no estar fixat el carbó ni protegida la superfície per un vidre. Ha estat restaurat per l'Institut Valencià de Conservació de Béns Culturals, i en la intervenció han eliminat la tela de suport.



24. ALTAR DE LA MARE DE DÉU DE LA SEU

Joaquín Lemos? Seguint l'original de Guisart

C 1925

Tinta xinesa i aiguada a la tinta sobre paper ceba

77'2 x 54 cm

Museu de l'Almodí

Dibuix de néta execució pel que fa a la part lineal i geomètrica, i no massa destre en els components artístics o figuratius. Va ser durant els treballs preparatoris de l'exposició quan, el delineant municipal, Sr Vicent Martínez, va dur de l'arxiu del departament d'obres de l'Ajuntament un dibuix de l'altra major, que d'immediat va passar a formar part de les col·leccions del museu.

L'extraordinari de l'obra era que presentava diferències amb totes les imatges gràfiques conegudes, i sobre tot amb el tabernacle real executat. En un dels apèndix del llibre *Datos*,²⁴ Sarthou va publicar un dibuix molt paregut a aquest amb el peu: "*Dibujo de Pedro Juan Guisart ante proyecto del edículo mayor de la Seo,*" però no diu d'on va traure la imatge, ni on es conservava l'original, ni tampoc per què sabia que era l'avantprojecte de Guisart, de manera que, si donem per bona la seua afirmació, aquest dibuix conservat indemne per extraordinària circumstància a l'arxiu d'obres seria una còpia fidel de l'original perdut, o en parador desconegut, de Guisart. No observem cap element de l'arquitectura obliqua, que va

generar les correccions de Ventura Rodríguez, però sí, en canvi, el sagrari sobre la taula de l'altar del que diu Rodríguez que era massa menut per a les dimensions del tabernacle, i que, finalment, es va col·locar a la part posterior.

Tant la classe del paper del suport com la tècnica emprada amb tiralínies indiquen que es tracta d'un dibuix modern, no del XVIII, i si el comparem amb el publicat per Sarthou trobem unes quantes diferències en detalls, que deixen ben a les clares que és un calc amb lleugeres modificacions. I això vol dir que al primer terç del segle XX, quan Sarthou va escriure la seua obra, i l'autor d'aquest dibuix el va traçar, encara existia i tenien a la mà l'original de Guisart. Per a eixos anys que plantejem com els més probables per a la realització, l'única persona relacionada amb l'Ajuntament que dibuixava era l'aparellador municipal D. Joaquín Lemos, del que el museu conserva alguns dibuixos i plànols llegats pel seu fill, entre els quals hi ha un alçat d'un altar semblant, motius units que ens fan suposar que va ser l'autor de la còpia del de Guisart.

²⁴ SARTHOU, Carlos. *Datos*. Xàtiva, 1935. Volum IV. Apèndix III, p 35



25. ALTAR DE LA MARE DE DÉU DELS DESEMPARATS

José Rabasa Pérez

1933

Llapis sobre paper ceba

31'28 x 22 cm

**Col·lecció Fernández-Montenegro.
Xàtiva**

En febrer de 1933 D. Haraldo Montenegro va contractar amb el tallista José Rabasa Pérez, natural de la Vila Joiosa i resident en Xàtiva,²⁵ la construcció d'un altar d'estil "barroco fino" per a la capella menuda situada a la dreta de l'altar del Natzarè. El text del contracte estipula tots els detalls: mides, materials, tipus de decoració, tècnica constructiva, policromia, daurat, preu, termini d'acabament de l'obra i altres, amb una minuciositat admirable i un vocabulari tan específic de l'ofici que palesa haver estat redactat pel tallista. Una supervivència d'un món gremial desaparegut feia temps. Llegir les condicions de les clàusules és com submergir-se en un protocol antic en el que els notaris donaven forma legal als encàrrecs dels clients, que així s'asseguraven la qualitat de l'obra i dels materials emprats.

Com en tantes obres d'aquesta naturalesa de finals del segle XIX i gran part del XX que feien *arqueologia* basada en *neos* d'èpoques passades, el retaule neobarroc dels Desemparats empra elements estructurals i ornamentals, barrejant formes i motius de distints moments de la trajectòria de dit estil, que mai es van donar junts alhora, o combinats de forma i amb proporcions no ajustades. Les volutes que suporten física i visualment el cos principal serien funcionalment inoperants, a causa de la seua feblesa, en comparança al pes i volums superiors. L'imoscap de les columnes salomòniques

és excessiu en relació a l'alçada, i els capitells no segueixen un ordre ortodox. Tampoc trobem una unitat entre el frontó partit, les hídries laterals quasi manieristes i la glòria central amb l'anagrama de Maria. Hem de dir, no obstant, que només coneixem el retaule pel dibuix, i que en l'execució material podrien haver-se perfilat més les proporcions i les formes.

Però si detall a detall presenta asincronies i elements capriciosos, el conjunt funciona correctament com retaule que fixa l'atenció de l'espectador i del fidel en l'advocació que mostra a la fornícula.

La família que el va encarregar actuava en qualitat de descendent dels Santandreu, veïns de Xàtiva almenys des de 1510, amb els seus interessos econòmics centrats en el lloc La Granja, en les rodalies de la ciutat, i fortament vinculats al convent dels dominicans, on sempre es van soterrar. Dita vinculació era tan determinant que, al poc de desamortitzar-se el convent en 1835, traslladaren la seua residència del carrer de Sant Vicent, on l'havien tinguda durant segles, a la capella del Rosari, annexa al monestir, que transformaren en una casa burgesa.

Aquest fort vincle seria el motiu pel qual van triar l'espai contigu a l'altar del Natzarè, la imatge de més veneració que hi havia al convent dels predicadors, que es traslladà a la Seu en anar-se'n els frares i tancar el temple, però com hem dit més amunt, per posar aquest és va haver de desmuntar i suprimir un altre retaule del XVII que es veu en la fotografia publicada en 1923 per Viñes.

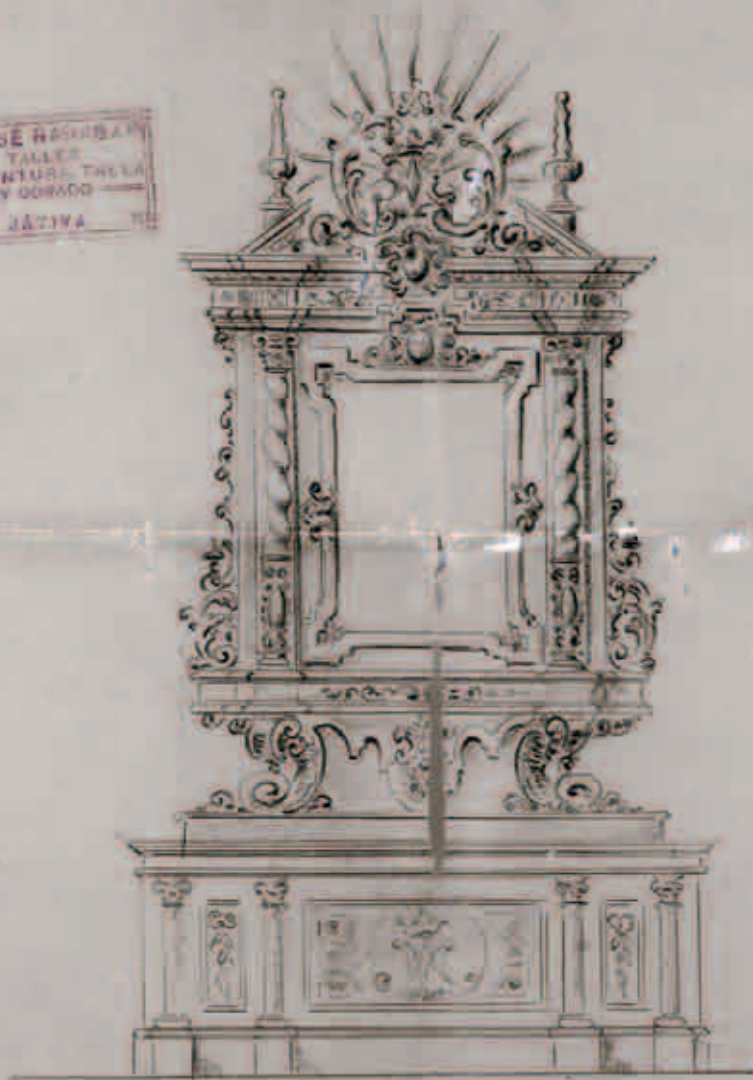
El retaule de la Mare de Déu dels Desemparats és l'últim que es va fer en la Seu dins l'esperit aristocratitzant supervivent d'èpoques passades, el darrer altar que es pot considerar dins el procés d'acabament d'una església començada a construir en 1596. Va ser també el de vida més curta. Només tres anys després seria destruït.

²⁵ Joaquín Rabasa Pérez havia nascut a la Vila Joiosa en 1891, i es va establir en Xàtiva en l'any 1910. Vivia i tenia el taller en la planta baixa del carrer Canonge Cebrià, 2. AMX. *Padrón Social de Játiva*. 1935. Llibre 1206, f 26.

COSTA MEX. MODEL. ACURADO.

Altura de la Capilla desde su base colocada al altar. 4.10 Metros
Ancho de la misma 1.20 Metros.

JOSE HERRERA
VALLE
DE PINTURA, TALLA
Y DORADO
NATIVA



26. IMATGE DE LA MARE DE DÉU DE LA SEU

Mariano Benlliure

1943

Guix

190 cm

Museu de l'Almodí

És el guix original del que Benlliure, en 1943, va tallar per punts l'escultura de fusta de l'altar major de la Seu que substitueix la destruïda en 1936. El fet que es tractara d'una

rèplica d'una imatge devocional va condicionar a l'artista en el seu treball, perquè havia d'ajustar-se a un model allunyat estilísticament tres segles de la seua generació, si no més.



*Benedicció de la imatge de la Mare de Déu de la Seu de Mariano Benlliure per l'abat D. Juan Vayà. 5 d'agost de 1943.
Fotografia de Sarthou. Museu de l'Almodí*



*Imatge antiga de la Mare de Déu de la Seu. Fotografia de Sarthou.
Museu de l'Almodí*



*Imatge de la Mare de Déu de la Seu. Mariano Benlliure, 1943.
Fotografia de Sarthou. Museu de l'Almodí*

MARBRE, BRONZE I OR ALTARS DE LA SEU DE XÀTIVA

La imatge titular de l'altar major era una talla de grans dimensions del període gòtic arcaic, que podríem datar en el darrer quart del segle XIV. Per tant era una talla de tronc rígid i de cap gros, semblant a l'aspecte de la imatge de la Mare de Déu del Cor de Santa Clara que conserva el Museu de l'Almodí i a la de Gràcia de la parròquia de l'Ènova. Justament el seu arcaisme desagradava als devots del segle XVII, tan amants de l'agitació formal, del realisme de la imatgeria, així com dels brocats i les teles ostentoses, fins al punt d'encarregar en 1654 a l'escultor de Xàtiva Antoni Tomàs que acomodara la imatge al gust de l'època, com es va fer: eliminant el mantell que li cobria el cap, afegint-li cabellera tallada en fusta

que s'escampava per l'esquena, i eixamplant el mantell. La reforma es va rematar amb una nova policromia i daurat de la indumentària, tan de la Mare de Déu com del Jesús, amb una ornamentació feta de flors i tiges enroscats, molt del gust barroc.

I és aquesta imatge, gòtica-barroca, la que havia d'interpretar Benlliure qui, com artista de primera fila i gran fama, no podia fer una còpia sense més però venia obligat a que el resultat fora reconeixedor pels devots i fidels, identificable amb la imatge que havia de substituir. Benlliure va quedar tan satisfet del resultat, de la bellesa i serenor aconseguides, que va esculpir un retrat seu en relleu en el medalló que du al coll la imatge.



27. RETAULE DE LA MILAGROSA

Francisco Garcés Martínez

1962-1963

Dibuix a llapis negre i blanc de plom sobre paper

412 x 278 mm

Museu de l'Almodí

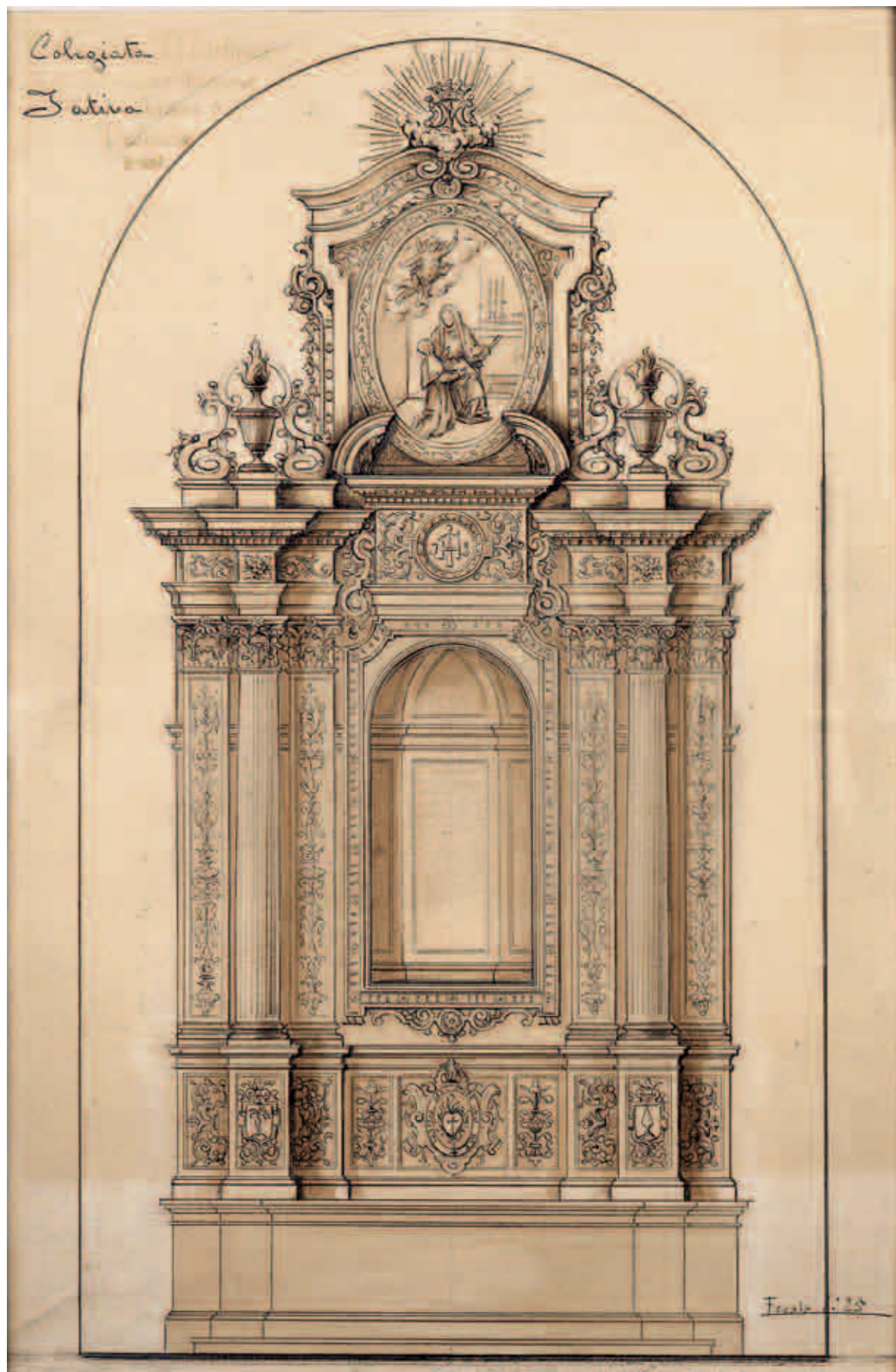
En aquest retaule Garcés va triar l'estil barroc classicista, el que més quadrava amb l'arquitectura de l'església, i en ell l'harmonia de l'obra es deu a una estudiada relació de mòduls. Sobre el rebanc amb plints de plafons ornamentats amb símbols de la lletania Lauretana, s'alcen a cada banda dues pilastres adornades a *candelieri* i una columna acanalada d'ordre corinti que emmarquen una fornícula semicircular i sobre ella un potent arquiteu i cornisa en diferents plànols: uns al nivell de les pilastres i altres generats per la columna que avança. Sobre aquesta darrera hi ha a cada part una hídria, mentre que sobre la fornícula hi ha un parament amb el signe de JHS que remata amb un frontó corb i partit. Finalment, al cim, en el que podríem dir l'àtic del retaule va col·locar una tarja ovalada amb unes figures, que en l'execució material es van tallar en relleu, representant la visió de Santa Lluïsa de Marillac, co-fundadora de l'orde de les monges de la caritat o paüles, regents de l'Hospital Municipal, comitents del retaule.

L'acabat és en fusta fosca el cos principal i fusta clara els ornaments sobreposats, excepte el medalló ovalat, resolt amb una policromia entonada. Vorejant la fornícula hi ha una inscripció que diu: “*Estos rayos son*

el símbolo de las gracias que yo derramo sobre aquellas personas que me los piden”, i en l'oval central del rebanc, el lema “*Charitas Jesu Christi urgent nos*”.



Capella 2ª, nau lateral Nord



28. RETAULE DE SANT JACINT CASTAÑEDA

Francisco Garcés Martínez

C 1965

Dibuix a llapis negre i blanc de plom sobre paper

417 x 259 mm

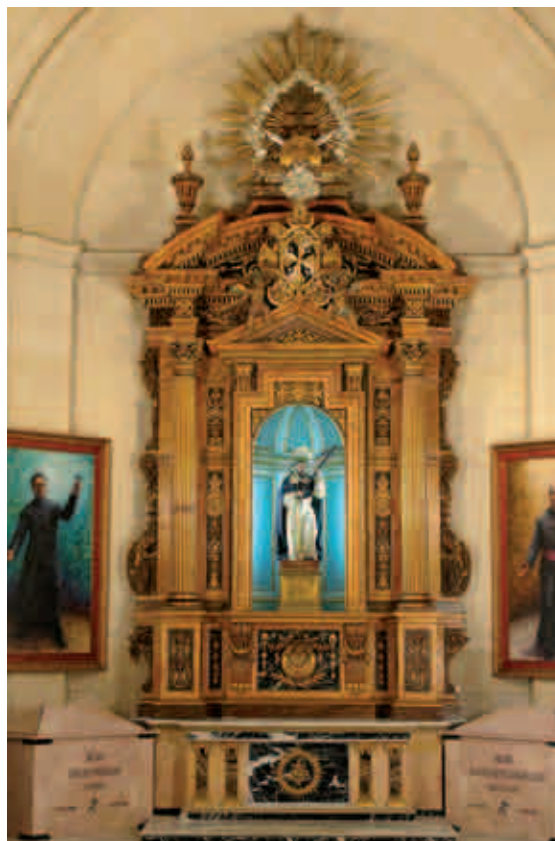
Museu de l'Almodí

Té una disposició tan semblant al retaule Sant Feliu que palesa la voluntat de l'artista d'agermanar els dos sants més directament vinculats a Xàtiva, el patró i el màrtir dominicà natural de la ciutat, les capelles dels quals estan contigües a la nau de l'evangeli.

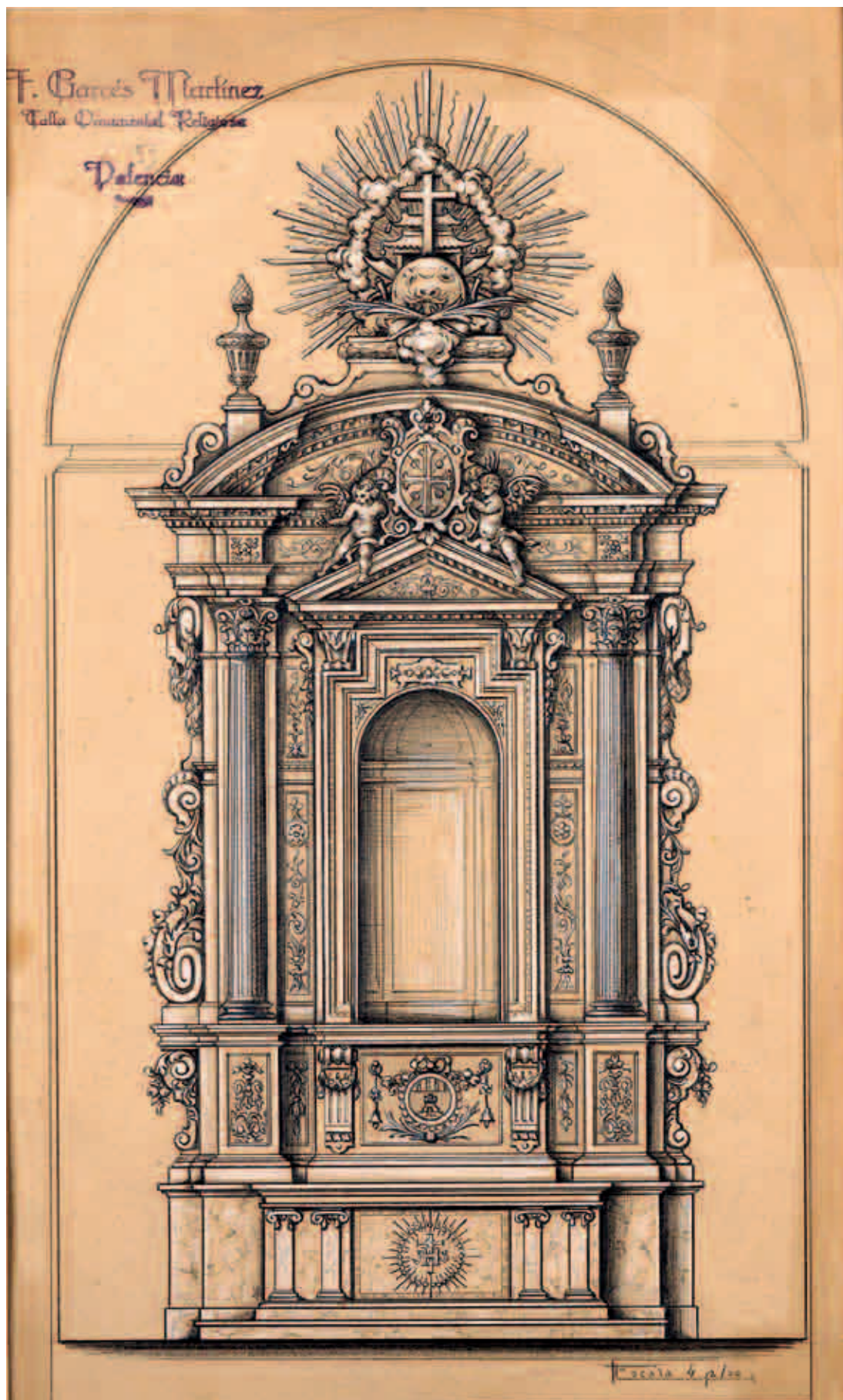
El mateix llenguatge del barroc classicista i els mateixos recursos constructius, compostius i ornamentals en els que només va canviar l'ordre i els detalls. El rebanc amb plints en diferents plànols amb plafons decorats amb talla de motius fitomorfs, i en la tarja central l'escut de la Xàtiva, on va nàixer el sant.

Sobre el rebanc, la fornícula, de grans dimensions, vorejada d'una motllura que recorda la forma dels retaules de pastera i flanquejada per dues columnes d'ordre corinti sobre plints. La diferència més notòria amb el retaule de Sant Feliu rau en els dos frontons superposats, que inverteixen la forma, sent el de la fornícula d'aquest triangular i la superior corba. Idèntica disposició i contingut per als dos remats dels dos frontons: en l'inferior, l'escut de l'ordre de predicadors, i en el superior l'al·legoria del martiri de Castañeda en la remota Tonquín al sud-est asiàtic: una mena de Sol amb rostre oriental, i una pagoda sobre la que destaca la creu, sense comptar amb la palma i l'espasa amb la que el degollaren.

Durant més de vint-i-cinc anys l'acabat va ser de fusta crua, però amb motiu de la canonització el 1988 es va policromar amb un sobri joc de colors: marmori en rosa i negre, de gran tradició en Xàtiva, i colradura platejada i or comercial, intervenció que resulta harmònica.



Capella 3ª, nau lateral Nord



29. RETAULE DE SANT FELIU

Francisco Garcés Martínez

C 1960-1962

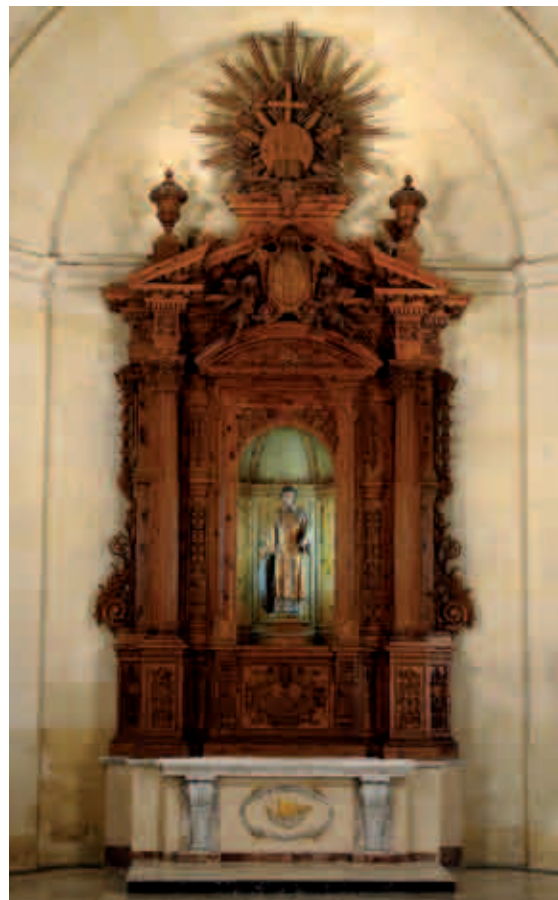
Dibuix a llapis negre i blanc de plom sobre paper

410 x 2967 mm

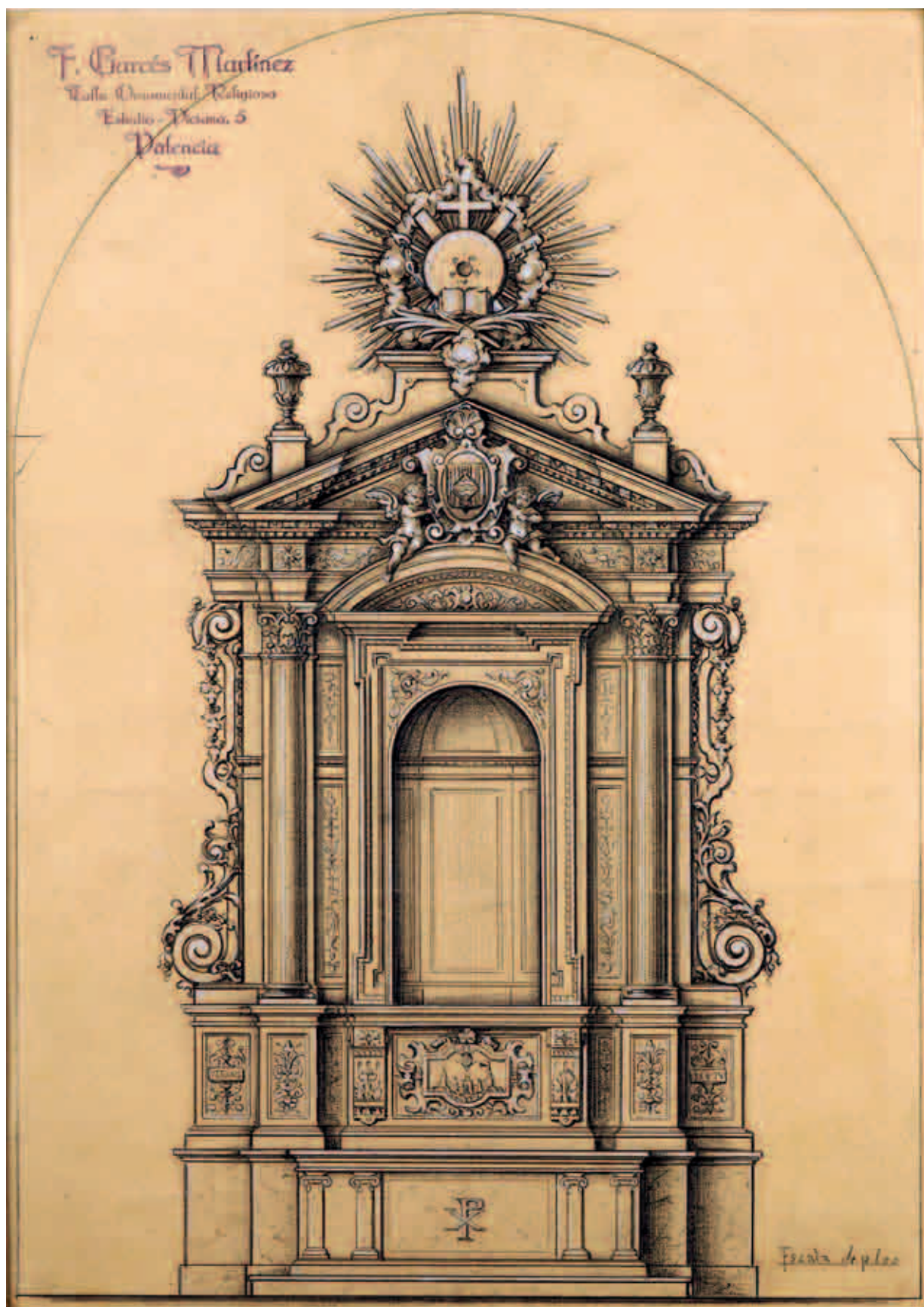
Museu de l'Almodí

En el disseny del present retaule, Garcés va acudir a una estructura pròpia del barroc clàssicista de la primera part del segle XVII. Un rebanc amb plints en diferents plànols, ribetejats i amb plafons ornamentats amb talla de motius al·legòrics, en especial la tarja central, amb l'escut de la Ciutat, de la qual és patró el sant a qui va dedicat. En el plint del costat esquerre hi ha el nom de la ciutat en llatí “*Saetabis*”, i en el simètric altre rètol que diu “*Siglo III*”.

Sobre el rebanc, la fornícula que pren gran protagonisme en el conjunt compositiu, vorejada de motlures i amb talla en els carcanyols, com era costum al barroc i flanquejada per dues columnes d'ordre corinti sobre plints. Tanca per damunt un frontó corb on s'asseuen dos angelets portant l'escut de la ciutat de Girona, lloc de naixement de Sant Feliu, que centra el frontó triangular sobre el fris i l'entaulament, i al cim de tot una hídria a cada banda d'un resplendor de Glòria de núvols i raigs envoltant símbols al·lusius al martiri: la palma i la roda de molí. De dalt a baix, als dos costats, baixen sengles alerons amb volutes i garlandes entrellaçades. L'execució material va ser en fusta en el seu color, sense tenyir ni daurar.



Capella 4^a, nau lateral Nord



30. RETAULE DE SANT JOSEP

Francisco Garcés Martínez

C 1965

Dibuix a llapis negre i blanc de plom sobre paper

399 x 237 mm

Museu de l'Almodí

El retaule de Sant Josep, en la girola de la Seu és, potser, el que guarda una ortodòxia més classicista en l'orde i la disposició que no es prenen quasi cap llicència, llevat de la glòria del remat, tan del gust barroc i del re-
taulista Garcés. No obstant, com en la resta dels altars, els elements ornamentals venen de diferents fonts, el que dona com a resultat un eclecticisme que sembla voluntari per fugir d'un estil pur concret.

El senzill rebanc ja anuncia una estructura més lleugera, en avançar només dos paraments que fan de plint de les parelles de columnes estriades, com en el de la capella de la comunió, amb imoscaps ornamentats, que emmarquen una fornícula insòlita vorejada de fulles de lorer trenades en forma de garlanda. L'entaulament és llis, amb fullatges sobreposats, i està rematat per un frontó corbat i una glòria amb dos angelets que porten la vara florida, atribut del sant.

L'obra es va executar segons el dibuix, en fusta crua i va quedar sense cap tractament de superfície.



Capella 2ª, part nord-est de la girola



31. ALTAR DE SANT ANTONI

Francisco Garcés Martínez

1963

Fusta tallada

Col·legiata de Xàtiva

De tots els retaules nous que va tallar i construir Francisco Garcés en la dècada dels seixanta per a la Seu de Xàtiva, el de Sant Antoni és l'únic del que no ens ha arribat el dibuix de l'alçat, que no estava entre els vora dos centenars de dibuixos que conservava la seua viuda, D^a Vicenta Francés Asencio. Potser estiga entre els fons moderns per catalogar de l'Arxiu de la Seu, o potser també que es quedara en mans de la família Climent o de la Boada, que el van sufragar, i a hores d'ara s'haja perdut.

El retaule de Sant Antoni, com el del Cor de Jesús o el de l'Assumpció, fuig de l'ortodòxia en barrejar estils i vulnerar els ordres clàssics. El rebanc és un cos autònom, desconnectat de l'autèntic retaule que comença al cos situat a sobre seu amb els dos plints i un parament que duplica visualment el sotabanc. Les columnes són esveltes, amb imoscap ornamentat, fust acanalat i capitells d'ordre

compost de volutes ben marcades. Sobre elles un entaulament i un frontó partit de grans volutes, a la manera del barroc romà, però sorprenentment, de l'entaulament es despenja un dossier de clara filiació gòtica i llenguatge neogòtic, com neogòtic és el cupulí de secció ogival que remata el conjunt.

Com en altres retaules, l'acabat és en fusta tenyida de fosc en els elements estructurals i sustentants, i en fusta clara i natural els ornaments sobreposats.

Una tarja d'argent deixa constància dels comitents del retaule: *"A la memoria de Eliseo Climent Benavent y Nieves Mata Herrero. Antonio Boada Botey y Margarita Boada Sala"*. No posa cap data. No obstant, en la *Llibreta de comptes* del tallista Garcés hi ha anotat un pagament fet per l'abat Vayà, pels treballs de tenyir i encerar la fusta, que indica que la Seu va sufragar els acabats.



32. RETAULE DEL JESUSET

Francisco Garcés Martínez

1961

Dibuix a llapis negre i blanc de plom sobre paper

367 x 197 mm

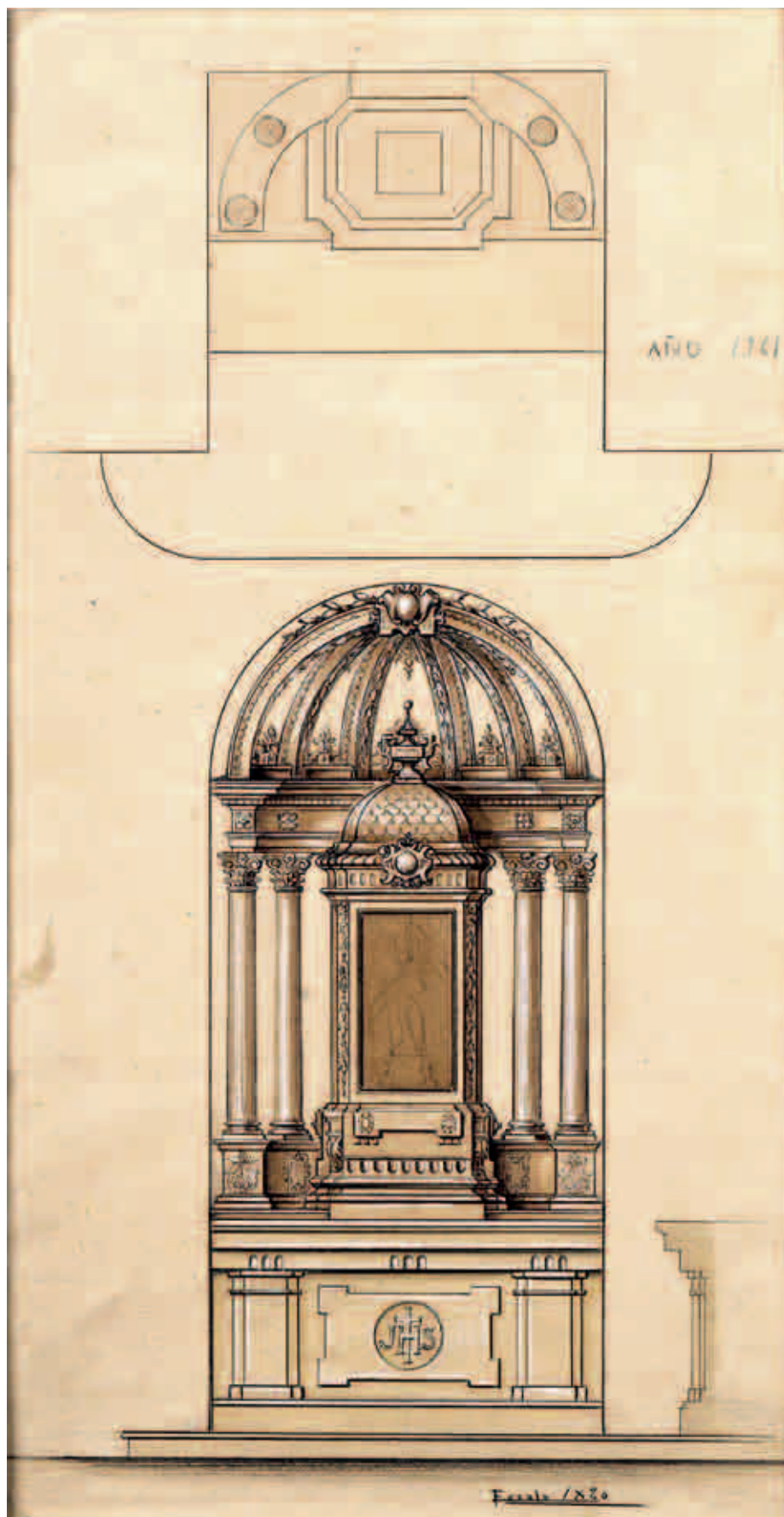
Museu de l'Almodí

Un edícul semicircular neoclàssic, inspirat en el model de l'altar major, sobre quatre columnes d'ordre compost en el que recolza un volta de quart d'esfera formada només per les nervadures sense plement, la qual acull un temple o cambriol exempt, de tradició barroca, per a una imatge de vestir d'un Jesús Natzarè xiquet. És un altar de dimensions reduïdes per a una de les capelletes del creuer sud del temple.

El dibuix del projecte inclou un alçat i una planta i està datat en 1961, però l'obra es va dur a cap l'any següent, com diu una inscripció incisa a la part inferior dreta: "*A expensas de Francisca de Diego Grajera en memoria de su padre D. Francisco de Diego. 22 marzo 1962*". Es va fer en fusta de tonalitat fosca, amb ornaments sobreposats d'altra fusta més clara, per la qual cosa el conjunt assoleix una elegant sobrietat de color, només animada pels esmalts de l'escut nobiliari de la família, situat en la clau de l'arc de l'embocadura.



Capella 1^a, part dreta del creuer sud



33. RETAULE DEL CRIST DEL CARME O DE LA COMUNIÓ

Francisco Garcés Martínez

C 1942

Dibuix a llapis negre i blanc de plom sobre paper

488 x 287 mm

Museu de l'Almodí

El retaule del Crist del Carme, en la capella de la comunió, es de l'any 1942 i és el primer fet per Garcés per a la Seu de Xàtiva. A diferència de tots els altres del mateix autor, no és de fusta tallada sinó de maçoneria daurada. L'estil triat va ser el classicista, amb poques concessions ornamentals. Sobre un rebanc amb plints amples, per fer de base, hi ha una parella de columnes a cada banda, de fust acanalat i ordre dòric, que emmarquen una fornícula de forma rectangular, com si fos una portada. Dita forma poc usual venia condicionada per la imatge que havia d'albergar, un crucificat, en compte d'una figura de composició vertical.

Les columnes sostenen un fris i cornisa d'inspiració clàssica, amb tríglifs i una mètopa, més modillons menuts que donen pas a un frontó triangular, amb dues hídries laterals i un parament semicircular i peraltat, vorejat amb greques, que emmarca un llenç apaïsat. Front a la part principal del retaule, mesurada i canònica, aquest plafó que revesteix el semicercle de l'arc faixó de la capçalera de la capella ve guiat per un *horror vacui* que trenca la simplicitat compositiva amb un afegit estrany.

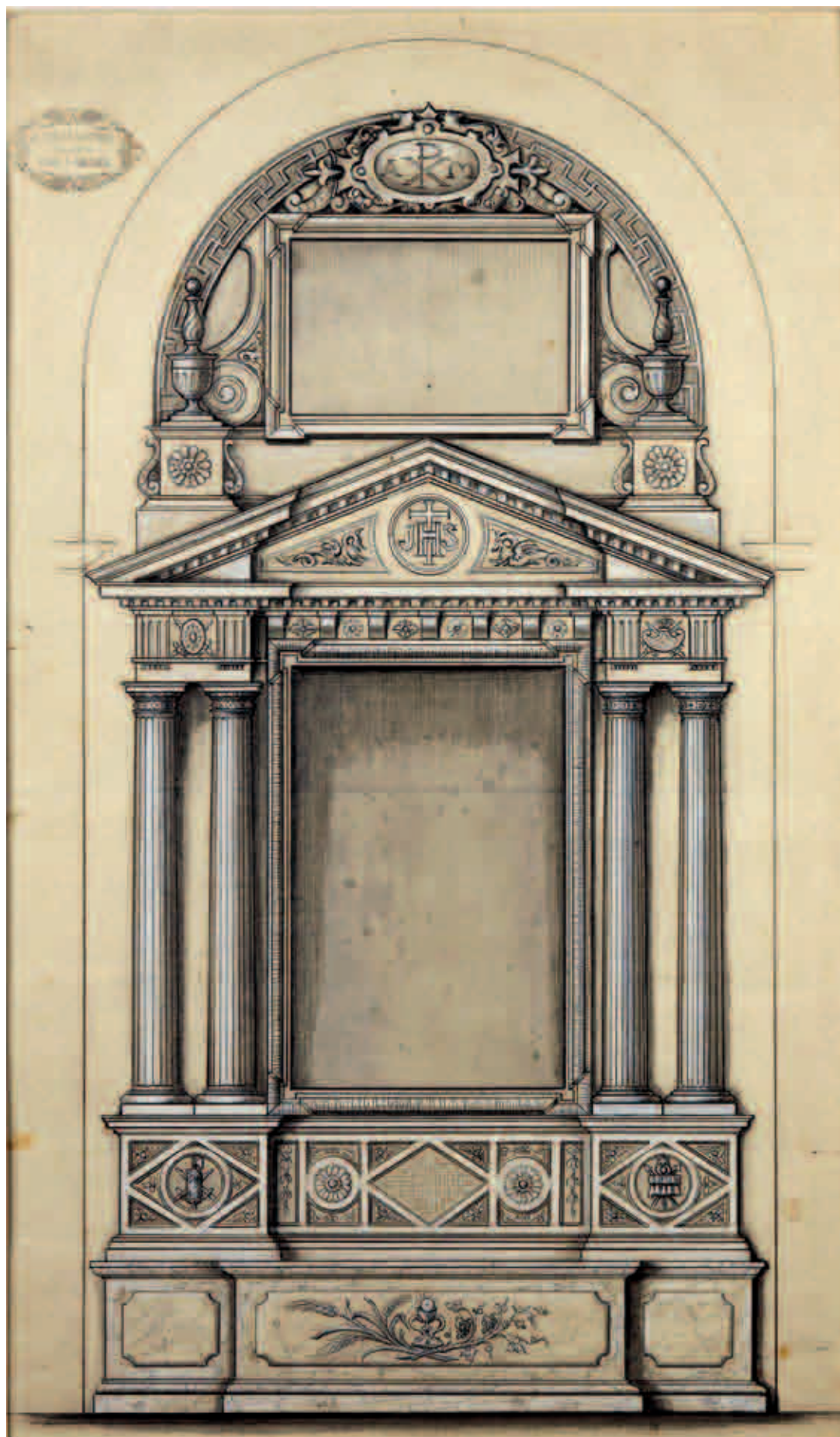
Els motius simbòlics triats tenen una doble referència: uns a la imatge del Crist, com fasces, escuts i espases, relacionats amb la

Passió, i altres, com el Sant Calze, l'anagrama JHS i l'Alfa i Omega, vinculats a l'eucaristia, com el quadre de la Sant Sopar pintat a la part superior.

Quan Garcés va dissenyar el retaule, no disposava de cap fotografia de l'antic, que ara tenim per haver adquirit fa uns anys la col·lecció de Loty, que va fer cap a 1928. És possible que li haveren encomanat inspirar-se en aquell.



Altar de la capella de la Comunió



34. RETAULE DE L'ASSUMPCIÓ

Francisco Garcés Martínez

C 1965

Dibuix a llapis negre i blanc de plom sobre paper

398 x 238 mm

Museu de l'Almodí

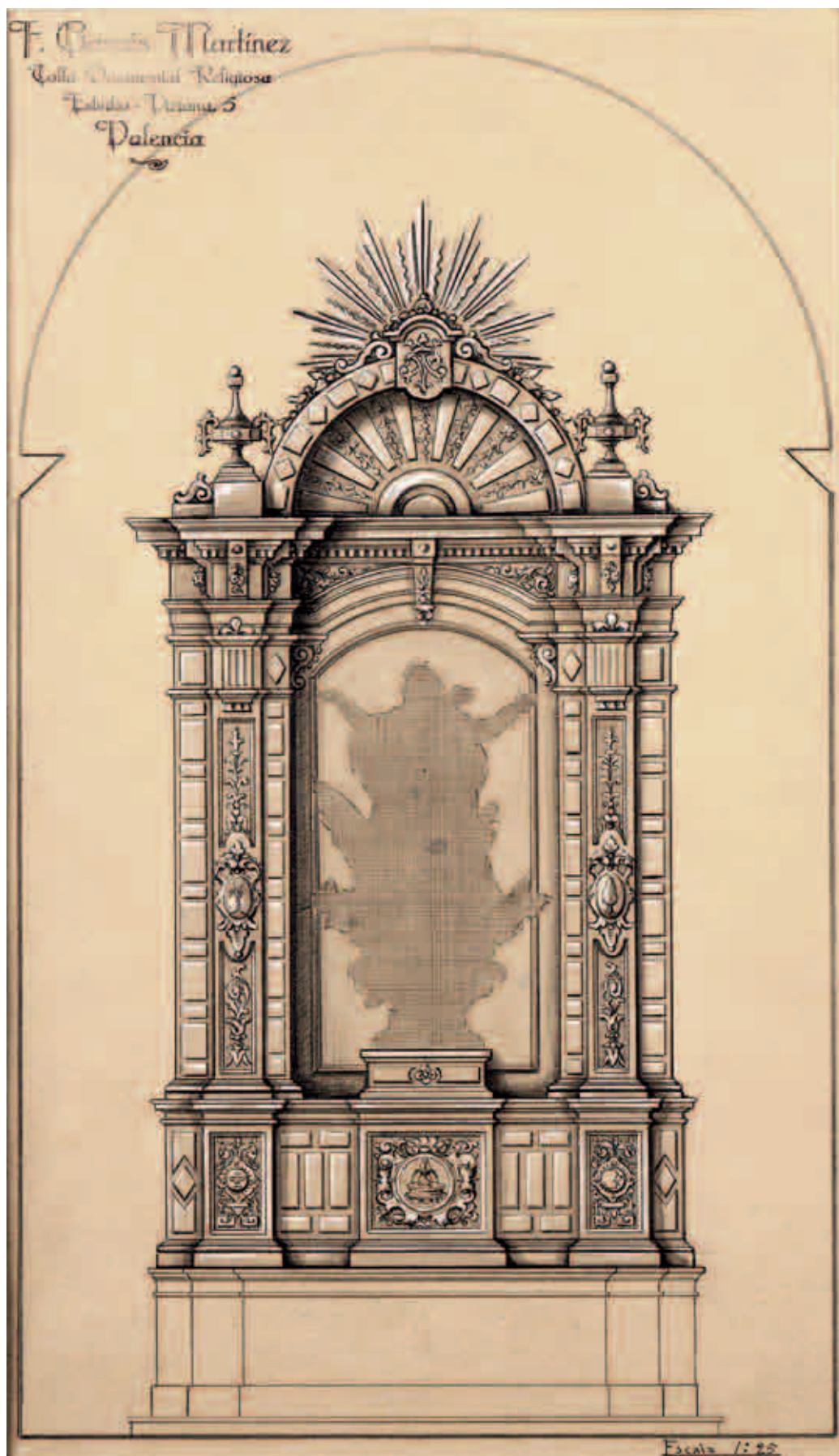
Retaule de composició acusadament vertical, manierista, podríem dir, com manierista és l'encoixinat que adorna el rebanc i els paraments verticals, mentre que les pilastres s'adornen amb fullatges a la part superior i inferior de les targes amb símbols lauretans de la Mare de Déu, a l'igual com en el centre del rebanc i en els plints de les pilastres, les quals rematen en impostes i tríglics. Del cornisament arranca un arc de mig punt d'una fornícula poc profunda amb costelles o nervadures i una glòria de raigs, inspirat en el quart d'esfera de l'altar major.

L'Artista coneix ben be el repertori dels diferents estils, però els fa servir de manera barrejada i alhora emprà altres ornamentacions sense adscripció estilística. L'execució material es va fer en fusta de dos tonalitats: fosca per al conjunt, i clara per als ornaments. En la nostra opinió no seria l'obra més madura i aconseguida de Garcés.

La imatge de l'advocació del retaule segueix clarament el model de la processional de Cloostermans.



Capella 3ª de la nau Sud



35. RETAULE DEL COR DE JESÚS

Francisco Garcés Martínez

C 1960-1965

**Dibuix a llapis negre i blanc de
plom sobre paper**

430 x 267 mm

Museu de l'Almodí

Francisco Garcés va fer dos dibuixos d'aquest retaule, un en paper ceba, en el que va executar amb detall la prat dreta, i només els perfils de la simètrica esquerra, i aquest, que l'alçat està complet. Dels deu retaules que en poc menys de deu anys va fer per a la Seu de Xàtiva, el del Cor de Jesús és un dels més bigarrats, efecte o defecte que li ve per la cridanera policromia i la garlanda en arc, exempta i de banda a banda, que sosté una corona tridimensional, que sembla a punt de caure. No només és, potser, de dimensions excessives, sinó que s'adiu malament amb la resta de l'estil del retaule. Sembla una mixtura entre els pavellons pintats ens els presbiteris i un retaule en volum.

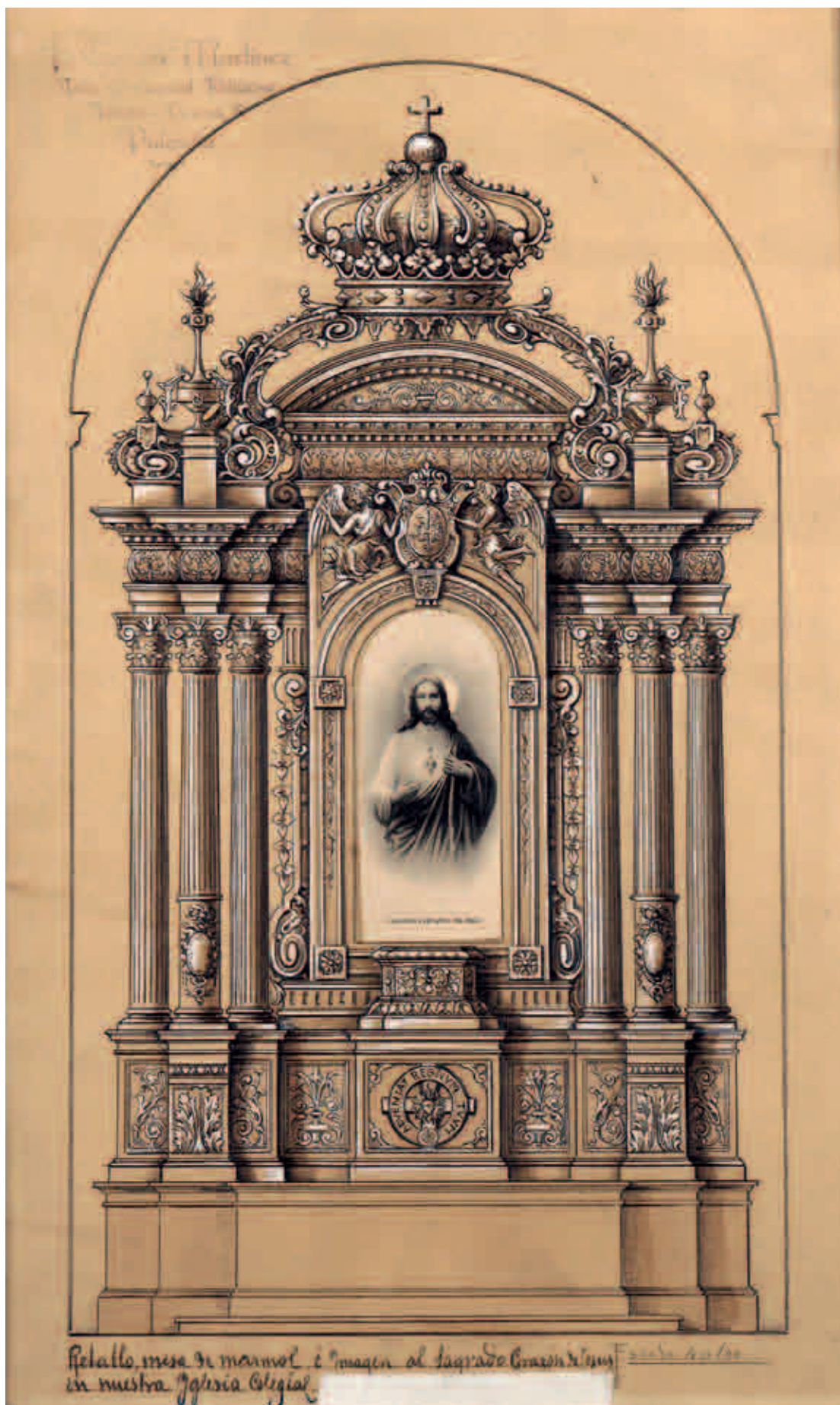
Arranca la base d'un rebanc resolt amb correcció, centrat per un símbol del Cor de Jesús a qui anava destinat, en el que recolzen tres columnes corínties acanalades a cada banda, una d'elles més avançada que les altres. L'entaulament fuig de la sobrietat que empra usualment l'artista, en cobrir el fris de fulles d'acant i fer la cornisa de doble dentellat. També la fornícula assoleix una forma arbitrària, ultrapassant el pla més amunt de l'arquitrau per rebre una tarja amb l'anagrama JHS portat per dos àngels. De nou

altre fris amb fullatges remata amb frontó corbat entre dos jocs d'hídries embolicades en volutes, que enllacen amb l'arc del que parlàvem més amunt.

Després d'executar el retaule, en compte de deixar-lo en fusta crua o tenyida com els altres, es va daurar, policromar i marbrejar, la qual cosa accentua encara més el bigarrament del conjunt.



Capella 2ª de la nau Sud



36. ALTAR MAJOR, ABSIS I CÚPULA DE LA SEU

Guillermo Sanchis

1977

Dibuix a tinta xinesa sobre paper

33 x 23 cm

Museu de l'Almodí

De l'interior de la Seu hi ha fotografies, gravats i litografies, però no coneguem cap altre dibuix al carbó a tinta o cap aiguada com la que va fer en 1977 el pintor xatívil Guillermo Sanchis, més conegut per la seua producció aquarel·lística de paisatges urbans de Xàtiva i de València.

Crida l'atenció en el dibuix el punt de vista de la composició, més alt que el peu pla del paviment, un punt de vista que no pot tenir un espectador corrent, i de la mateixa manera, l'enquadrament *fotogràfic*, en el que el motiu que pensàvem principal queda descentrat en benefici d'una visió espacial que converteix l'arquitectura en l'autèntic motiu de la composició. Diríem, fins i tot, que hi ha més d'un punt de fuga, com passa en algunes composicions del pintor britànic contemporani David Hockney, amb la diferència que en el dibuixant de Xàtiva no és el resultat d'una estudiada i provocadora dislocació de l'espai.

Sembla que en les perspectives de les pilastres, cornises, arcs i costelles de la cúpula i de l'absis no hi ha res deixat a la improvisació: tot està ajustat i en el lloc que toca, mentre que l'altar presenta anomalies, com ara la Glòria superior fora de l'eix vertical, la volta de quart d'el·lipse està peraltada, com vista alhora des de baix i a prop i des de alt i de

lluny. Semblant alteració òptica hi ha en les fornícules dels àngels músics del presbiteri, situades molt més baixes que en la realitat.

El dibuix va ingressar al museu junt a altres obres donades per Josep López Sellés.



Vista de la Seu. Fotografia de la Fundació de la Llum de les Imatges



ÍNDIX ONOMÀSTIC

- Abril, Salvador. 140, 168
Adarró, Gaspar. 88
Adarró, Miquel. 152
Agulló Cebrián, Francisco. 156, 164
Albero, Dorotea, 56
Albero, Gaspar Domingo. 56
Albero, Lluís 56, 97
Albero, Llorens, 56
Albero, Pere. 97
Albero, Vicent. 83, 160
Albero Aparici, Bárbara. 70, 157
Albero Aparici, Victoria. 48, 55, 56, 57, 66, 67, 70, 71, 109, 117, 155, 156, 157, 158, 210
Albors, Josep. 157
Alçamora, Maria. 78, 159
Aldea Hernández, Ángela. 110
Aliaga, Agustín 129, 167
Aliaga, José Antonio. 126
Aliaga Blesa, Luís. 112, 113, 119, 128, 164, 165, 167
Aliaga Blesa, Tomás Jacinto. 112, 113, 119, 164
Álvarez Mendizábal, Juan. 102, 133
Anguerot, Diego. 151
Amer, Miquel Victorià. 192
Amorós, Josep. 198, 199
Amorós, Josep II. 198
Amorós, Vicent. 198
Amorós Darder Borja, Esteban. 129
Amorós Darder Borja, Felipe. 102, 162
Aparici, Juan. 83
Aparici, Simó Vicent. 56
Aparici Barberà, Josep. 56
Aragó Serra, Antoni. 157
Audifret, Gaspar Joan. 152
Baldoví Corbera, Francisco. 109
Baldoví del Castillo, Francisco. 15, 109, 112, 163, 164, 206
Baldoví del Castillo, Josep. 63, 64, 109, 156, 157, 158, 163, 206
Baldoví Laviña, Leonardo. 126
Bartolomé. Daurador. 145
Bayarri i Espinosa, Tomàs. 158
Beaumont de Navarra. 56
Bella, Gaspar. 33, 151
Belloch, Pere. 98
Belloch Borja, Joan Baptista. 98
Belloch Borja, Pedro. 97, 98, 102, 117, 123, 124, 129, 161
Belloch, Vicent. 151
Bellvís, Gilabert. 33
Beneyto, Josep. 157
Benimeixís Marquessa de. Veieu Tàrrega Sanç de la Llosa, Anna
Benlliure Gil, Mariano. 234, 235, 236
Bérchez Gómez Joaquín. 19, 39, 42, 64, 70, 72, 97, 208
Berenguer Sanç de la Llosa, Pascual. 80
Bermejo, Bartolomé. 92
Bernini, Lorenzo. 42, 44, 60
Bertaux, Émilie. 92
Bertiz en Huete, Teresa. 188
Bibiena. Veieu Galli, Ferdinando de
Bixquert, Antonio. 82
Bixquert Cruzado, Pere. 82
Boada Botey, Antonio. 246
Boada Sala, Margarita. 246
Boix Álvarez, Manuel. 202
Boix Ricarte, Vicente. 71
Bolaño, Pedro. 129, 167
Borja, Alfons de. Veure Calixt III
Borja, Francesc de. Bisbe de Teano i cardenal

- de Cosenza. 86, 88, 98, 100, 103, 162
Borja, Francesc. Bisbe de Teano. Veieu
Cardador Borja, Francesc
Borja, Paula. 98
Borja Gil, Tomàs. 98
Borja Menor, Anna Maria. 98
Borromini, Francesco. 42, 43, 44, 61
Bosque, Anne de. 88
Burgos, Jaume. 149
Burguete, Francisco. 202, 204
Bru, Jaume. 149
Bru de Vicent, Josep. 149, 151, 152
- Calixt III. Papa. 49, 92, 93, 94, 100, 134
Camarón Bononat, Josep. 38, 46
Caramuel Lobkowitz, Juan. 106
Carchano Requena, José. 19, 94, 103, 104,
123, 129, 136, 228
Cardador Borja, Francisco de Bisbe de
Teano. 100, 129
Carlos II. 126
Carpintero, Salvador. 146
Casado, F. 226
Castañeda, Abdón. 82
Castañeda Pujassons, Sant Jacint, 14, 15, 94,
119, 126, 135, 136, 144, 211, 240
Català Gorgues, Miguel Ángel. 180
Català Peyró, Vicente, 169
Catalán Martí, José Ignacio. 12, 208
Ceán Bermudez, Agustín. 181
Cebrià, Onofre. 124
Cebrián Salvador Antonio José. 103, 162
Cebrián Berenguer de Morales, Francisco.
63, 156, 157
Cebrián Llinàs, Tomàs. 41, 153, 154
Cebrián Molina, Josep Lluís. 82
Cebrián Soto, Pedro de Alcántara. 103, 104,
124, 166, 211
Cebrián Valda, Francisco. 70, 92, 104, 113,
124, 155, 211, 212
Ciurana, Tomàs. 218
- Climent, Joaquín. 172
Climent Benavent, Eliseo. 246
Cloostermans Vox, José. 103, 110, 218, 219,
220, 252
Codina, Francisco. 218
Company, Ximo. 33, 92
Company Soler, Joaquín. Arquebisbe. 67
Conejero, Miguel. 129, 167
Corbalán de Celis, Juan. 88
Cuenca, Francisco. 66
Cuenca Pardo, Fra Vicente. 47, 66, 71, 210, 215
- Darder Borja, Vicenta. 100, 102, 162
Darder Jaume, Francisco. 129
Davó, Joaquín. 166
Diego, Francisco de. 248
Diego Grajera, Francisca de. 129, 143, 144,
171, 248
Disdier Belloch, Juan Bautista. 123, 124,
167
Disdier Casanova, Marcos Antonio. 126
Ducós, Joan. 163
- Espejo Gil, José. 226
Espinós Diaz, Adela. 11, 180
Espinosa Zarzo, Diana. 12
Esteban. Obispo. 83
Esteban, Rosa. 12, 139
Esteve. Doctor. 83, 159
Esteve Bonet, José. 23, 61, 72, 141, 219
Estruch, Ricardo. 136
Eva, Josep. 199
- Felipe V. 198
Fenollet. Degà. 33, 153
Fenollet Crespí de Valldaura, Pascual. 104
Feodorovna, Maria. 20, 68, 69
Fernández-Montenegro Ramón, Haroldo.
224
Fernández-Montenegro Morales, Haroldo.
6, 12

- Ferrer, Jeroni. 89, 92
Ferrer Martínez, Raymundo. 69
Floridablanca, Conde de. 58, 158
Francés Asencio, Josefa. 140, 12
Francés Asencio, Vicenta. 139, 246
Fuentes, Magdalena. 32
- Galli, Ferdinando de, Bibiena. 19, 42, 44, 46
Garcés Martínez, Francisco. 11, 12, 14, 49,
50, 51, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143,
144, 145, 146, 154, 167, 168, 169, 170, 171,
172, 173, 238, 240, 242, 244, 246, 248,
250, 252, 254
Gascó, Jacinto. 165
- Gil Escrig, Josep. 23, 58
Gil Navales, José. 110
Gil Tojo Meneses Borja, José. 102
Gilabert Radio, Rafaela. 32
Gimeno Faus, Rafael. 169, 170
Gimilio Sanz, David, 12, 180, 187
Giner, Xavier. 12, 139
Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes. 19, 39, 42,
64, 70, 72, 86, 88, 97
González Tornel, Pablo. 141
Gordó, Antonio Manuel. 119, 166
Gramaje, Francisco. 162
Guerau, Joan. 27, 151
Guisart, Pedro Juan. 13, 23, 56, 57, 58, 61,
67, 69, 70, 119, 210, 215, 230
Guitart, Honorat. 149, 151, 199
Guitart Correger, Felip. 98
- Hernández Guardiola, Lorenzo. 33
Hockney, David. 256
- Ibañez, José. 222
- Jordán Maltés, Manuel. 129, 167
Jordán Pujassons, Micaela. 48
- Laviña, Diego Eugenio de. 41, 109, 206
Laviña Tornier, Teresa. 109
Lemos, Joaquín. 230
Leopold I. 59
Lippi, Filippino. 59
Lobera, Miguel. 156
López, Francisco. 34
López Aguado, Martín. 68, 69
López Selles, Josep. 256
López Vanderlaeken, César. 140, 141, 168,
169, 170
Loty. 100, 104, 105, 111, 116, 118, 127, 129,
135, 136, 250
Luis I. 198
Llanos, Hernando. 86, 88, 89
Llácer Grau, José. 124, 167
Llaudes Gosalbo, Vicente. 113, 119, 126, 167
Llázer, Francisco. 102
Llinares, Gaspar. 32, 34
Llinàs Gil, Manuel. 80
Llinàs Sanchis, José. 124, 166
Llopis, Francisco Veure López. Francisco
Llorente Olivares, Teodoro. 71
- Malferit, Geroni. 152
Malferit, Joan Batiste. 149, 151
Mano, José Manuel de la. 180, 187
Máñez. Maestro carmelita. 152
Maratta, Carlo. 187
Marqués de Malferit. 110
Martí, Joan Baptista. 150
Martí Mora, Francisco de Paula. 70, 72, 214,
215, 216
Martí, Pau. 152
Martínez, Félix Joaquín. 112
Martínez Miñana, Ramón. 12, 46, 47
Martínez Segrelles, Vicent. 230
Màs, Antoni. Veieu Antoni Tomàs
Màs Picó, Vicente. 48, 155
Mata Herrero, Nieves. 246

- Matalí, Antonio. 198
Matheis, Paolo de. 187, 188
Medina, Antoni. 151
Meliana, Lluís. 129
Menor, Antoni. 150
Menor, Enrique. 40, 59, 155
Micó, Gaspar. 31, 149, 150
Micó, José, 92, 126, 167
Micó Monfort, Jaume. 126
Mira Piqueres, José Rafael, 208
Miralles, Josep. 149, 150, 151, 155
Miralles, Josep. Torcedor de seda, 92
Mogica Mora, Pedro. 104
Mogica Noguera, Tomàs. 126
Mollá, Félix. 206
Mollà, Pere. 152
Mompó Candel, Baltasar. 84, 86, 123, 124, 166
Montenegro, Haroldo, 174, 175, 232
Montesinos Reina, Manuel. 169, 170
Munyós o Muñoz. Tallistes. 89
- Navarro, Pedro. 151
Navarro Alonso, Miguel. 169
Navarro Buenaventura, Beatriu. 82
Navarro Remí, Vicente, 169, 170, 171
Nicolini, Sebastià. 149, 151, 199
Noguera, Bartolomé, 104
Noguera, Francisco. 104, 129, 163, 167
Noguera, Josep. 104
- Ocaña, Joan. 34
Ocaña Gomà, Teresa. 12
Olzina, Francesc. 77
Oltra, Jaume. 97
Oltra, Jeroni. 97
Orellana, Marcos Antonio. 19, 42, 181, 187
Orleans, Felip d'. 133
Ortiz Sanz, José. 19, 64, 66, 70, 71, 112
Orto, Onofre. 89
Orrico, José. 141, 145
- Pajarón Andreu, Francisco. 145
Parma, Duc de. 42
Pascual i Beltrán, Ventura. 9, 18, 48, 55, 71, 218
Patuel Chust, Pascual. 72
Pau I. Tsar de Rússia. 69
Pelegero, Agustí. 124, 152
Pelegero Deza, Dolores. 226
Pelegero Mezquita, Gaspar. 123, 124
Pelegero Santmartí, Vicent. 124, 154
Pérez Contel, Rafael. 204, 215, 216
Pérez Sánchez, Alfonso Emilio. 46, 187, 188
Pimentel, Josefa. 69
Pina, Fra Alberto. 39, 41, 42, 164, 162
Pirque Josep. 34
Post, Chandler Rathfon. 92
Pozzo, Andrea del. 19, 42, 43, 44, 46, 47, 59, 60, 67,
Prats Arroyo, Francisco. 228,
Pueyo, Mateo. 112, 117, 126, 163, 165
Pueyo, Antonio Mateo. 112, 126, 167
- Rabasa Perez, José. 174, 175, 232,
Ramírez Aledón, Germà. 94, 103, 104
Raynolt. 214, 216
Reig Reig, Elena. 136
Reixach, Pere Joan. 92, 93
Ribalta, Francisco. 82
Ribera, Simó. 32
Rico, Josep. 34
Ripalda, Comte de. 98, 124
Robbia, Giovanni della. 89, 90
Roca, Carlos. 198
Roca, Elisabet Joan. 82
Roca Ferrer, Francisco. 35, 152
Roca Salvador, Pedro. 110, 123, 126, 163, 167
Rodríguez Acosta, Fundación. 226
Rodríguez Tissón, Ventura. 23, 57, 58, 62, 72, 157, 210, 215, 230

- Rossi, Carlo. 68, 69
- Saboya, Luisa Gabriela. 198
- Sacrolirio Baró de. Veieu Gaspar Pelegero Mezquita.
- Salabert Verdes-Montengero Antonio. 80, 129
- Salcedo, Jeroni. 34
- Sanchis, Dionís. 98
- Sanchis, Guillermo. 256
- Sanchis Alemany, José. 124
- Sanchis Exea, Josep. 164
- Sanç de la Llosa, Agustí. 36, 77, 78, 80, 153, 159
- Sanç de la Llosa Martí, Anna. 98
- Sanç de Senyera, Joan. 77,
- Sarthou Carreres, Carlos. 9, 18, 19, 26, 31, 40, 48, 49, 57, 69, 70, 71, 72, 78, 79, 80, 88, 92, 100, 102, 104, 110, 117, 123, 126, 130, 143, 150, 154, 155, 167, 181, 183, 185, 194, 196, 204, 219, 220, 222, 226, 228, 230, 234
- Sarthou Vila, Lidia. 200, 216
- Serra, Guillem. 192
- Soler, Estanislao. 100, 162
- Soler, José Buenaventura. 39, 100, 161, 162
- Soler, Lluís. 152
- Soler, Matías. 83, 124, 166
- Soler López, Eduardo. 140, 168
- Sotelo, marqués de. Veieu Amorós Darder, Felipe i Amorós Darder Borja, Esteban
- Tallada, Josep. 150
- Tarín, Rafael. 186
- Tarrasona, Cristóbal. 157
- Tàrrega Català, Clara. 129
- Tàrrega Salvador, Joan Jacint. 56, 117, 156
- Tàrrega Salvador, Joaquín. 56
- Tàrrega Sanç de la Llosa, Maria Anna. 56, 129
- Taylor Baró. 133
- Teixidor, Onofre. 152, 153
- Téllez Girón, Pedro. 69
- Tolosa. Doctor. 129, 167
- Tomàs, Francesc. 178
- Tomàs Llinares, Antoni. 31, 32, 33, 34, 78, 79, 81, 82, 85, 113, 117, 119, 150, 151, 178, 199, 202, 236
- Tomás Sellés, María. 142, 143, 172, 173, 49
- Tormo Monzó, Elías. 71, 86, 88, 89, 92, 94, 134, 181, 183
- Trobat, Domingo. 153
- Valda Vilaplana, Rita de. 92
- Valderrey, Mercè. 89
- Valero, Salvador. 199
- Vayà Bonet, Juan. 143, 171, 172, 185, 234, 246
- Vergara Ximeno, Josep. 71, 166, 180, 181, 185, 186, 187, 188, 190, 192
- Vergara, Tomàs. 141, 142
- Vidal, Josep. 98
- Vila, Josefa. 222
- Vila Guill, Gregorio. 126, 167
- Vilar, Salvador. 211
- Viñes Macip, Gonzalo. 9, 18, 27, 31, 33, 55, 64, 71, 72, 150, 155, 218, 220, 232
- Xaqués, Josep. 157
- Yáñez de la Almedina, Hernando. 86, 87, 88, 89, 126





III. RESTAURACIONS

María Valero Redondo

Ma^a de los Llanos Flores Madrona i Isabel Martínez Lázaro

Joan Vicent Martí Arquimba

RESTAURACIONS

CONSERVACIÓ I RESTAURACIÓ D'UN DIBUIX DE LA MARE DE DÉU DE LA SEU

María Valero Redondo

Autor: F. Prats

Títol: Mare de Déu de la Seu

Tècnica i dimensions: paper de pasta de fusta, carbó i llapis, amb retocs menuts de tremp blanc, 185 x 110 cm

Època: 1903

Procedència: Museu de l'Almodí. Xàtiva

Propietat: Ajuntament de Xàtiva

Restauració: Institut Valencià de Conservació i restauració de Béns Culturals

ESTUDI HISTÒRIC

L'Església Col·legial de Santa Maria de Xàtiva va ser consagrada a Nostra Senyora pel rei Jaume I, sent des d'aleshores la imatge mariana que presideix el seu altar major la més venerada pels xativins. El Museu de l'Almodí de dita ciutat conserva un interessant dibuix d'aquesta imatge tal i com era en origen, és a dir, abans de ser destruïda en 1936. Per dit motiu l'Ajuntament de Xàtiva i la Generalitat Valenciana, a través de l'Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals, han volgut unir esforços a l'hora de restaurar l'esmentat dibuix de grans dimensions (185 x 110 cm) de Nostra Senyora de la Seu firmat, en 1903, per F. Prats.

L'origen d'aquesta advocació mariana està lligat a la llegenda. Segons la tradició, als voltants de 1360, la imatge ja es venerava en una capella lateral de la Seu, però certes revelacions i esdeveniments miraculosos propiciaren que es traslladara a l'altar major, on es venera en l'actualitat.



Detall d'una llacuna i faltant del suport en el braç dret



Eliminació de l'entelat de la part posterior

Es tracta d'una imatge escultòrica pròpia del gòtic mediterrani. Està dempeus, vestida amb túnica i mantell que recull en els braços, i mostra al seu Fill beneït mentre en la mà dreta subjecta un lliri, símbol de la virginal maternitat de Maria.

Per les característiques d'execució del dibuix, podria ser un exercici de formació o un treball que pretenguera capturar la imatge escultòrica de manera fidel per a una rèplica, atès que la tècnica és senzilla: carbonet i llapis amb retocs menuts de tremp blanc sobre un bast paper de pasta de fusta, adherit amb cola d'origen natural a una tela i clavat sobre un bastidor. Un marc de fusta tenyida de negre era l'únic element protector.

ESTAT DE CONSERVACIÓ

L'estat de conservació de la peça perillava, sobre tot, per l'acció tensora del teixit de cotó enganxat al revers del dibuix, perquè al ser un material diferent al paper generava un

comportament distint front als factors ambientals. Les tensions produïdes per aquesta disparitat de suport es materialitzaren en un esquinçat horitzontal, quasi complet, en la part central del dibuix. Es podien distingir, a més, pèrdues de suport en les vores i en la part mitja de l'obra. La brutícia era generalitzada i unes taques d'humitat es repetien per tot el perímetre.



Degradació inicial del suport



Realitzant un empelt

PROCÉS DE RESTAURACIÓ

Si bé les patologies que presentava el dibuix no eren d'una excessiva gravetat, el fet que el carbó estiguera pulverulent va obligar a una intervenció més complexa en tota la peça. Després de desclavat el paper del marc i del bastidor, es va eliminar mecànicament la tela i l'adhesiu del revers. Tot seguit, es van subjectar provisionalment els esquinçats per tal de poder procedir a la neteja de la superfície dibuixada, que es va fer per contacte i per absorció amb l'ajut d'una taula de succió.

Un cop neta la superfície dibuixada, es van eliminar els reforços provisionals i es van consolidar els pigments amb un adhesiu natural compatible amb la naturalesa de l'obra, aplicat amb un nebulitzador ultrasònic. En

aquell moment l'obra estava en disposició d'adherir-li els reforços definitius. Per tal de retornar-li l'estabilitat al suport, un poc debilitat pels esgarranys produïts en les tensions anteriorment dites, vam decidir dur a terme una laminació amb un teixit inert que, per les seues característiques físico-químiques, no provoca tensions, ni genera cap moviment contrari al suport cel·lulòsic. El següent pas va consistir en la reintegració de tots els faltants: primer, estructuralment, amb la inclusió d'un suport de substitució amb paper japonès; i, després, cromàticament, amb llapis al pastel per aconseguir l'harmonia estètica de les llacunes.

Per al muntatge final es va disposar l'obra sobre un cartó ploma, subjecte per les bandes sobrants de la laminació.

CONSERVACIÓ I RESTAURACIÓ D'UNA MAQUETA DEL ALTAR MAJOR DE LA COL·LEGIATA DE XÀTIVA

Ma de los Llanos Flores Madrona i Isabel Martínez Lázaro

Autor: Anònim, possible taller d'orfebreria valencià de principis del segle XIX.

Títol: Maqueta de l'Altar Major de la Col·legiata de Xàtiva.

Tècniques i dimensions: Planxa de llanda retallada, cisellada, encunyada, soldada i policromada, amb estructura i base de fusta de pi. Es complementa amb figures modelades de terracota pintada. Conjunt 154'6 x 111 x 80'5 cm.

Època: Segle XIX.

Procedència: Museu de l'Almodí. Xàtiva

Propietat: Ajuntament de Xàtiva.

Restauració: Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals.

L'Altar Major de la Col·legiata de Xàtiva, que alberga la veneradíssima imatge de Nostra Senyora de la Seu, és una obra capital de l'arquitectura neoclàssica valenciana realitzada per Ventura Rodríguez i Pedro Juan Guisart, sota la direcció de fra Vicente Cuenca. D'aquesta obra es coneixen diverses rèpliques en menor dimensió, unes considerades com *modellino* de dita construcció, i altres, com aquesta, que se desconeix a ciència certa quina va ser la seua funció o el motiu de la seua creació, però que són obres d'una extraordinària qualitat i singularitat que mereixen tota nostra atenció. Per això, l'Ajuntament de Xàtiva i la Generalitat Valenciana, a través de l'Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals, han volgut contribuir conjuntament en la restauració i recuperació d'aquesta curiosa obra.

Es desconeix l'autor d'aquesta maqueta, que mostra un model a escala de l'espèndid Altar Major de la Col·legiata de Xàtiva, dedicat a la Mare de la Seu, patrona de dita ciutat. No coneixem amb exactitud la data en que es va fer, però segurament és posterior a l'execució de l'Altar Major, acabat en 1808, i probablement hagué de respondre a un encàrrec privat.

La maqueta està realitzada en planxa de llanda cisellada, encunyada, retallada, soldada i policromada. La seua estructura és de fusta de pi, excepte la cúpula, que és metàl·lica. Les figures que enriqueixen el conjunt són esbossos en fang cuit, possible rèpliques de les escultures que apareixen en l'Altar Major i que van ser creades pels escultors José Esteve Bonet i José Gil. El seu aspecte és el d'un bell conjunt arquitectònic, un baldaquí amb una cúpula semicircular, plena de cassetons amb rosetons i decoració vegetal. La seua policromia intenta recordar, amb les colres daurades, negre i crema marbrejat, l'aspecte del monument original. En la part superior veiem encara dos àngels en actitud orant davant el desaparegut anagrama del nom de Maria. Als costats de la base duia els arcàngels Sant Gabriel i Sant Miquel i per baix, encara s'aprecia una rica decoració plena de detalls encunyats amb les colres daurades en molt mal estat.

Al mig de la maqueta apareix el cambril rectangular, coronat amb un frontó triangular en el que estava la figura de la Mare de Déu protegida amb vidres. Aquesta peça descansa sobre un habitacle que mostrava als costats les figures de la Humilitat i la Castedat



Relleu de l'Assumpció situat entre la taula del altar i el cambril de la imatge, abans i després de la restauració

—actualment només té la primera—. A la part inferior, un relleu cisellat amb un medalló llorejat en el centre del qual apareix la figura de Déu Pare beneït, als peus, l'altar amb més medallons en la cara frontal —un central amb la creu dos laterals on s'aprecien dos calzes—.

Partint de l'escalinata, voltant l'el·líptic paviment escaquejat, du deu podis sobre els que s'alcen dues columnes quadrades amb vores motlurades i huit redones de fust llis amb lleuger èntasi, com les toscanes. Totes amb capitells de fulles d'acant i tiges amb forma de volutes o espirals en els cantons i als costats, com els corintis. L'estructura de dites peces és de fusta de pi tornejada. Davant de dites columnes altres dos suports en els que anirien les imatges de Sant Joaquim i Santa Anna, pares de la Mare de Déu. La policromia intenta imitar marbres com el rosa de Buixcarró, el negre de Callosa, el blanc Macael, el roig Alacant i alguns jaspis.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.

ESTAT INICIAL

L'obra es trobava en un estat de conservació molt preocupant, totes las peces que la formen presentaven danys en major o menor mesura. Desperfectes provocats no només pel pas del temps i la problemàtica dels materials, sinó també, per un emmagatzematge i manipulació inadequats en altres èpoques. Dites circumstàncies, en conjunt, provocaren la formació de focus de corrosió, especialment en los capitells, columnes, cambril, altar i base.

Estava desmuntada en diverses peces, amb brutícia superficial i nombrosos elements metàl·lics oxidats, amb moltes llacunes i craquelats en l'estrat pictòric. Faltaven algunes peces completes, fragments d'altres i unes altres presentaven deformacions. Els distints elements que componen el conjunt metàl·lic mostraven deterioraments fonamentalment deguts al procés de mineralització de la xapa de llanda exposada als agents externs de degradació pel despreniment de la citada capa pictòrica, a més de ratlles i colps. També, presentava altres problemes derivats de les accions antròpiques dutes a terme per tal de detenir la degradació, reparacions que han provocat danys estètics, estropejat l'aspecte i tapat de manera irreversible parts de la base. La base que suporta l'obra estava pràcticament partida en dos, amb una badall de part a part, produït pel corcò.

ESTUDI CIENTÍFIC:

1. – Tècniques emprades en els anàlisis

- Microscòpia estereoscòpica.
- Microscòpia òptica (MO) amb llum visible i ultraviolat.
- Microscòpia electrònica exhaustiva amb microanàlisi (SEM-EDX).

2. – Descripció de les mostres

S'han analitzat distintes micromostres de la policromia present en la Maqueta de la Col·legiata, amb la finalitat de determinar els materials emprats en l'execució de l'obra.

Mostra	Descripció
M04.01	Fragment de llanda, espiral del capitell
M04.02	Fragment de llanda nova amb elevada duresa
M04.03	Fragment de llanda nova, làmina blana
M04.04	Pardo-rogenic, cúpula part posterior
M04.05	Ocre, frontal
M04.06	Negre blavós, lateral marc
M04.07	Daurat, colradura de la cúpula part interna
M04.08	Negre blavós, cúpula part interna

Taula 1. Descripció de les mostres analitzades

1. Mostra M04.01. Làmina metàl·lica d'acer amb un espessor mitjà de 370 µm aproximadament, espectre EDX 3. S'aprecien inclusions de silici.

2. Mostra M04.02. Recobriments superficials d'estany amb espessors irregulars, espectre

3. Mostra M04.4. EDX 4. Capa de pintura amb tonalitat rogenca (espessor medi de 450-550 µm aprox.), elaborada amb terres a base d'òxids de ferro i aluminosilcats, mesclats amb un poc de blanc de plom i carbonat de calci, espectres EDX 8, 9.

4. Mostra M04.5. Capes de tonalitat ataronjada constituïdes per compostos orgànics (probable colra), mesclats amb pigments rojos a base de ferro i carbonat de calci, espectre EDX 5. Es detecten quantitats menudes de guix i aluminosilcats.

5. Mostra M04.05. Capa de pintura amb tonalitat groga clara (espessor medi de 100-120 µm aprox.), elaborada amb blanc de plom mesclat amb ocre groc, espectre EDX 11. Es detecten quantitats menudes de carbonat de calci.

6. Mostra M04.06. Capa de pintura amb tonalitat blavosa (espessor irregular), elaborada amb blau a base de ferrocianur fèrric (blau de París, blau de Prússia, etc.), blanc de

plom i laca de tonalitat violeta fixada sobre creta, espectre EDX 13. S'aprecien partícules grogues d'ocre.

7. Mostra M04.07. Daurat. La mostra de la colra de tonalitat groga ha estat analitzada amb FTIR. Els resultats poden referir-se a una resina natural com la colofònia. En l'espectre FTIR s'aprecien els pics a 1245, 1380, 1456, 1661 i 1718 cm⁻¹, característics d'una resina natural.

8. Mostra M04.08. Negre blavós. Mostra similar a M04.06.

PROCÉS DE RESTAURACIÓ:

Davant l'estat de conservació en el que es trobava el conjunt es va proposar una línia d'intervenció que solucionara les deformacions, les faltes estructurals, les pèrdues pictòriques i els aspectes estètics, assegurant al màxim la conservació de l'obra.

Per tal de resoldre les qüestions funcionals es va fer un detallat estudi dels deterioraments constructius i estructurals. Pel que fa als aspectes merament estètics considerem mantenir i respectar la major quantitat de capa pictòrica original possible, encara que totes les peces presentaven problemes mixtos de cromatisme, propis de les superfícies deteriorades per oxidació que ocasiona taques en la pintura.



Procés de restauració d'un capitell

Sabem que la llanda es fabrica amb xapa d'acer dolç o ferro de dues dècimes de mil·límetre de grossària, i es recobreix d'estany mitjançant la galvanoplàstia o submergint-la en metall fos. Fins 1930 tota es fabricava pel procés en calent –per immersió de la làmina en estany fos-. Dit procés provocava defectes i dificultats, com pèrdua d'estany i discontinuïtat de la pel·lícula d'estany aplicada. Si a més dels citats problemes sabem que la pintura s'adhereix molt mal sobre la superfície tan llisa de la llanda, es comprèn la facilitat amb la que una obra d'aquesta classe es deteriore.

TRACTAMENTS

Després de desmuntar totes les peces es van efectuar els passos següents:

Neteja mecànica, neteja físico-química:

Una neteja mecànica, amb eliminació dels elements estranys i dipòsits superficials de brutícia, amb raspalls i aspirador especial. Tot seguit, una neteja físico-química, netejant les colres amb un gel especial i la resta amb Whithe Spirit. Després es va desengreixar i eixugar la superfície on no hi havia capa pictòrica amb alcohol. En van retirar les capes

de vernissos d'una antiga restauració per combinació de mètodes químics (dissolvents). Es va eliminar l'oxidació per procediments mecànics amb micromotor.

Consolidació

Aquest tractament es va aplicar fonamentalment en les peces en les que la capa pictòrica mostrava craquelats i zones amb molt de perill de despreniment, amb una resina acrílica especial pera metalls.

Es van reforçar les parts perdudes, les despreses i els badalls amb soldadura en fred per a metall.

Reintegració

Es reintegraren les pèrdues de llanda amb xapa metàl·lica de similars característiques adherides amb soldadura en fred. Es reposaren elements decoratius que faltaven en alguns capitells i columnes, i es va fer una còpia del capitell que havia desaparegut de la columna quadrada.

La reintegració de les pintures de la cúpula es feren emprant productes preparats en el taller iguals o molt pròxims en la seua composició.

MARBRE, BRONZE I OR ALTARS DE LA SEU DE XÀTIVA

Els capitells que estaven deformats s'arreglaren i es policromaren, mirant d'apropar-nos el màxim possible a les colres dels dos capitells que encara mantenien l'aspecte inicial.

Per a la reintegració cromàtica de les llacunes de les columnes es va protegir la llanda amb una resina acrílica i s'aplicaren pigments minerals aglutinats amb la mateixa resina. La resta de les peces necessitaren altre tipus de tractament degut a la fina pel·lícula que presentava la pintura que quedava com testimoni en la superfície. Es va optar per aplicar una pintura especial per a llanda, protegint primer tota la superfície amb resina acrílica especial per a metalls que afavorisca la reversibilitat.

També es va fer una columna completa de fusta, es va estucar com les que tenia la

maqueta, es folrà amb llanda i es va policromar com la resta. La base de la maqueta, de fusta, es va sotmetre a anòxia durant 30 dies per eliminar els insectes que havien provocat el deteriorament, es consolidà i reintegrà tot el badall, i es va fer un emmetxades amb cues de milà i Araldit per a fusta.

Protecció final i muntatge

El procés de restauració es va concloure protegint totes les peces de la maqueta amb una laca, excepte en les columnes que es protegiren amb la mateixa resina acrílica que portaven en la reintegració.

Es va comprovar l'estat final, col·locant cada peça en el seu lloc, adaptant les que no estaven be per a adequar-les al conjunt.





RESTAURACIÓ MARE DE DÉU DE L'ASSUMPCIÓ

Joan Vicent Martí Arquimbau

Josep Cloostermans Vox
Terracota policromada
28,4 x 14,3 x 12 cm.
1821
Museu de l'Almodí de Xàtiva

ESTAT DE CONSERVACIÓ

El model en terracota presentava un estat de conservació regular degut, en gran mesura, a colps, transport i manipulacions. Com a evidència estètica més visible cal destacar que la policromia de l'obra es veia emmascarada per la capa de brutícia obscura o patina (pols i grassa en la superfície) que

no deixava apreciar el cromatisme original dels volums de la Verge.

Per altra banda, també trobem nombrosos faltants de pintura en la peça, i altres zones on s'havia perdut la preparació i material ceràmic base per colps, com per exemple el nas i d'una mà, i el desmembrament de l'altra i la pèrdua també de dits, així com fissures en



Detalls de la imatge abans de la restauració

la peanya i el núvol. Sens dubte, la mutilació del nas és la més evident, ja que el rostre és el punt de major component expressiu de la imatge, junt a les mans. Hi ha també repintades amb purpurina daurada i la inscripció invasiva d'una sigla amb retolador blau permanent que aplegava fins al mantell de la Verge en la part posterior. En la base està la mateixa sigla però, aquesta vegada cobreix també la inscripció en paper que va fer Sarthou quan va inventariar l'obra.

Malgrat tot, la figura conserva la unitat i el caràcter de maqueta o model preparatori, com es veu en l'espontaneïtat dels àngels que suporten el núvol de la Mare de Déu. No obstant, cal destacar que la zona del mantell de la Verge ha estat més elaborada i presenta una capa de vernís que li aporta una brillantor diferent al de la resta de la figura.

PROCÉS DE CONSERVACIÓ I RESTAURACIÓ

Degut a la grassa i a la pols de l'obra, primerament es va realitzar la neteja superficial i seguidament una neteja química, realitzant abans les cales oportunes mitjançant diferents dissolvents que eliminaren la brutícia de manera més regular i gradual, triant l'àcid acètic i aplicant-lo amb xicotets hisops de cotó sobre el substrat a llevar. Després de nombroses neteges, ha recuperat els colors originals vius i dinàmics.

Alhora, per a llevar les inscripcions de la peanya i la base amb una mescla d'acetona i alcohol etílic al 50%, aplicada a hisop molt menut sols en la zona retolada. Amb la dissolució emprada s'han retirat fàcilment les repintades de purpurina daurada en la peanya. A més, també, amb un bisturí s'han eliminat les concrecions i els restes de resina, potser fruit d'alguna intervenció anterior.

Seguidament, s'ha fixat el material ceràmic i les capes descohesionades, dins la fase conservativa, amb el Paraloid B-72, una resina acrílica composta d'etil-metracrilat i metil-acrilat. Amb aquest adhesiu, aplicat amb

pressió contínua per a la correcta unió de la peça, s'han consolidat amb espàtula menuda alguns faltants, així com el núvol, la peanya i la mà de la Verge, però aquesta vegada amb una consistència més espessa, fent l'adhesiu més tixotròpic, ja que les dues zones a adherir no coincidien totalment. Posteriorment, els sobrants d'adhesiu s'han eliminat amb acetona o xilè.

Després, s'ha procedit a estucar per a anivellar els buits de les llacunes i per altra banda facilitar la posterior reintegració cromàtica. L'aplicació ha estat realitzada amb pinzell menut en successives capes, mentre que l'espàtula flexible ha servit per a modelar els plànols rec-



Revers de la imatge abans de la restauració



Imatge després de la restauració

tes de la peanya, jugant amb la plasticitat de l'estuc. Seguidament s'ha allisat amb bisturí i escalpel fins igualar-lo amb la matèria original circumdant i donat l'acabat llis en tota l'obra, i així mateix s'ha texturitzat amb aigua aplicada a hisop per fer més polida la superfície nova. Alhora, s'han modelat el nas de la imatge i alguns dits, aplicant el mateix estuc però amb més consistència, per a poder aplicar en quantitat sense que es desprengui.

Per a la reintegració cromàtica s'han emprat pintures a l'aigua, com les aquarel·les i

els *gouaches*, aplicades primerament amb una capa d'aproximació al cromatisme, i finalment amb un punteig de color o puntillisme il·lusionista, que fa que la llacuna desaparega per complet integrant-se amb el conjunt.

Per últim i després de la reintegració cromàtica s'ha aplicat una passada de vernís setinat per a protegir els retocs i donar un acabat igualat a tota l'obra. La mà dreta de la Verge no s'ha reposat, per a respectar la peça en la seua antiguitat i sobre tot en la seua originalitat.

RESTAURACIÓ DEL QUADRE *ALTAR MAJOR DE LA SEU DURANT EL CÒLERA DE 1865*

Joan Vicent Martí Arquimbau

Autor: Anònim

Tècnica i matèria: Oli sobre tela

Dimensions: 158 x 127,5 cm

Cronologia: 1865

Procedència: Col·lecció privada de València

ESTAT DE CONSERVACIÓ

Ens trobem davant d'un llenç pintat a l'oli en mal estat de conservació a causa de diversos factors que han anat degradant-lo de forma desigual.

Pel revers, el teixit d'origen vegetal presenta una lleugera fotoxidació produïda en gran part per la humitat i l'exposició a la llum ambiental, el que fa que estiga trenca-dís, engroguit i haja perdut la resistència mecànica. Les taques d'humitat degudes a filtracions o goteres han danyat sobre tot la part esquerra.

D'altra banda, hi havia molta brutícia superficial, esguitades de escaiola i de massilla, concrecions i taques de diversa naturalesa, així com acumulacions de pols i de tot tipus d'elements que obstruïen la part baixa, on havia aplegat a fer volum i afectat a la planimetria de la tela, el que es coneix com *fatiga* del teixit. Per últim, el bastidor original no acadèmic, fixe amb elements metàl·lics clavats i amb arestes vives que s'han marcat en la pintura, ha contribuït a la mala conservació del llenç.

Pel que fa a l'anvers, la part esquerra està molt ben conservada, mentre que la dreta presenta un mal estat de conservació pro-



Detall de l'estat inicial de l'obra



Procés d'estucat

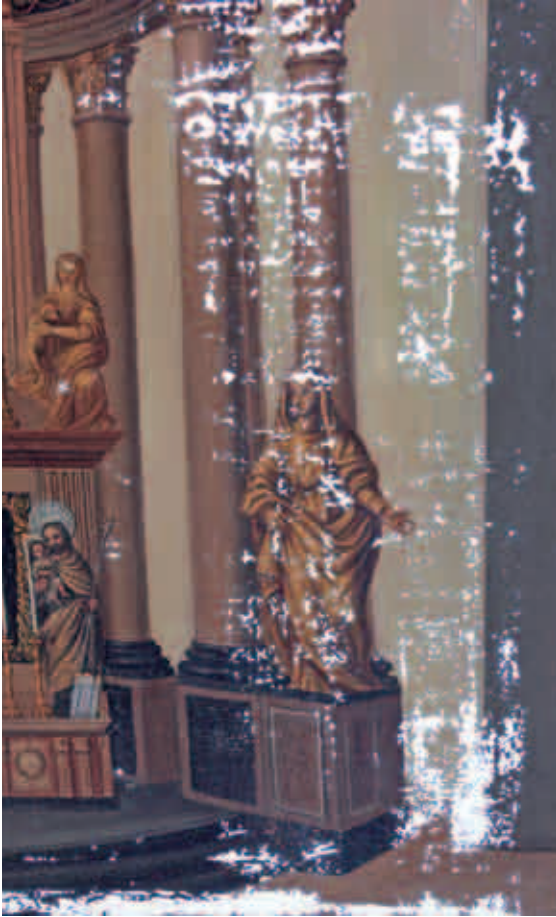
duït per la font directa d'humitat del revers de l'obra que, donada la higroscopicitat del suport i la preparació fina i aquosa, ha fet que molta pintura original es perda, creant molts faltants disgregats en la meitat dreta de la pintura. A més, trobem molta brutícia superficial i una finíssima capa de vernís, encara que no està massa oxidat.

S'observa, a més, un craquelat general produït per la pèrdua de força mecànica del teixit que s'ha transmès a la preparació i a la pintura, i en la part esquerra un colp que ha acabat per produir una gran pèrdua de pintura, a més de la deformació cap arrere del plànol. A més de les pèrdues de pintura, hi ha taques puntuals, alguna repintada i una gran quantitat de dejeccions d'insectes repartides per tota la superfície del quadre.

PROCÉS DE CONSERVACIÓ I RESTAURACIÓ

Primer s'ha realitzat una preneteja abans de protegir i fixar la part dreta de la pel·lícula pictòrica, per a no fixar també la brutícia i una vegada neta s'ha protegit amb paper japonès fixat mitjançant cola de conill dissolta en aigua, aplicant calor i pressió amb l'ajuda d'una espàtula calenta i papers de protecció. Posteriorment, s'ha aspirat el revers i el bastidor per tal d'absorbir tota la pols, mentre amb un escalpel s'anava traient brutícia dels buits del bastidor i la tela, així com eliminant les concrecions amb bisturí.

La fusta del bastidor s'ha netejat a més amb essència de trementina, tornant-li el color de la fusta de pi original. Aquest bastidor, a pesar de que no reunís les condicions òptimes per a la conservació de la pintura, no s'ha



Finalització de la fase d'estucat

canviat perquè la planimetria no està massa afectada. S'han rebaixat també les arestes vives del bastidor per a facilitar el moviment de la tela sense que es marque, i amb el bisturí s'ha eliminat la grassa impregnada en les fibres del llenç.

Pels extrems del bastidor hi havia claus metàl·lics per a subjectar-la, els quals produïen una tensió desigual o *garlandes de tensió*, fet que provoca un destensament en les vores, que s'ha solucionat amb calor, humitat i aplicant grapes metàl·liques en els marges.

Després de treballar el revers, s'ha llevat el paper de protecció de l'obra i comprovat que està fixada correctament, s'ha passat a netejar la pintura més exhaustivament amb una mescla d'amoníac i aigua desionitzada al

5 % i al 10 % en algunes zones concretes i a eliminar les dejeccions d'insectes, a punta de bisturí, escampades per tota l'obra, les quals presenten un component àcid que varia el cromatisme de certs pigments, produint canvis de color i taques irreversibles.

La part del colp on estava deformada s'ha intervingut amb un tractament d'humitat i calor puntual amb l'espàtula calenta, tant pel revers com per l'anvers, protegit amb un *me-linex* per a que no afecte a la pintura, tornant-li al llenç la llisor original i preparant la tela per a l'estucat.

Després, s'ha envernissat amb vernís mate diluït amb essència de trementina al 50% i aplicat a brotxa de pèl fi, en sentit vertical i en horitzontal, deixant evaporar el dissolvent entre les distintes passades. D'aquesta manera, la pintura original està protegida davant les fases posteriors.

Seguidament, s'ha procedit a tractar les llacunes amb estuc comercial *modostuco* rebaixat amb aigua i en successives aplicacions per a evitar quartejaments per l'assecamment. L'objectiu era anivellar el buit produït per les pèrdues de preparació i de pel·lícula pictòrica i alhora facilitar la posterior reintegració amb tècniques aquoses.

L'estuc sobrant es rebaixa amb bisturí i hisop de cotó amb aigua per a allisar-lo i es texturitza, encara que aquesta pintura és fina i no té empastos, llevat de la zona arquitectònica en els capitells de l'altar, on s'ha aplicat seguint el *ductus* de la pinzellada. En acabar, s'ha reintegrat cromàticament l'obra amb colors a l'aigua com l'aquarel·la i els *gouaches*, amb la tècnica il·lusionista del punteig i després s'ha cobert amb vernís mate, amb *spray* o compressor, protegint la pintura original i alhora la reintegració.

Per finalitzar, l'obra ha quedat conservada i els faltants han estat reintegrats tornant l'obra a la seua unitat potencial. A més s'ha netejat el marc original daurat de l'obra, tot i que no té gran importància artística.



Excm. Ajuntament de Xàtiva
Regidoria de Cultura

