

ELS TRESORS DE LES CLARISSES DEL MUSEU DE L'ALMODÍ



RETORN DEL SANT SOPAR
Xàtiva, octubre - desembre 2010



ELS TRESORS DE LES CLARISSES
DEL MUSEU DE L'ALMODÍ
RETORN DEL SANT SOPAR



La Trinitat. Pintura al fresc de la volta de l'església de Santa Clara. Foto Mateo Gamón.

Portada: *Detalls del Sant Sopar i de la indumentària de la Puríssima. Fotos Mateo Gamón.*

Contraportada: *Detall de caputxa de la vestidura de la imatge de Sant Francesc. Foto Mateo Gamón.*

**ELS TRESORS DE LES CLARISSES
DEL MUSEU DE L'ALMODÍ**

RETORN DEL SANT SOPAR



Excm. Ajuntament de Xàtiva
Regidoria de Cultura
Museu de l'Almodí

Museu de l'Almodí. Xàtiva
Octubre - desembre de 2010

EDITA

Ajuntament de Xàtiva

CATÀLEG

Coordinació

Mariano González Baldoví

Autor dels textos de l'estudi i de les fitxes catalogràfiques

Mariano González Baldoví

Correcció de textos

Neus González Francés

Fotografies

Museu de l'Almodí. Xàtiva

Francisco Alcántara

Mateo Gamón

Mariano González Baldoví

Mariano Liébana

Carlos Sarthou

Institut Valencià de Conservació i Restauració de Béns Culturals. València

Pasqual Mercé

Fundació la Llum de les Imatges. València

Fototeca de informació artística. Ministerio de Cultura. Madrid

Josep Emili Llácer

Disseny i maquetació

Imagina Disseny Gràfic

Fotomecànica i impressió

Diputació de València. Impremta Provincial

© de les imatges l'Excm. Ajuntament de Xàtiva

© dels textos, els autors

Dipòsit Legal

V-0000-2010

ISBN

978-84-88091-56-7

EXPOSICIÓ

Comissari

Mariano González Baldoví, director del Museu de l'Almodí de Xàtiva

Col·laborador

Josep Rafael Mira Piqueres

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

Coordinació de belles arts

José Ignacio Catalán Martí

Restauració de metalls

Maria de los Llanos Flores Madrona

Inmaculada Traver Badenes

ALTRES RESTAURADORS

Teixits

Mercedes Martín Roa. Madrid

Ceràmica

Erca. València

TCR. Madrid

Pintura

Joan Vicent Martí Arquimbau. Xàtiva

Orfèbreria

Piró Orfebres. València

Escultura

Enriqueta Cebrián. València

Paloma Hernández. Madrid

MUNTATGE

Imagina Disseny Gràfic

COL·LABORACIÓ ESPECIAL

Muntatge de la indumentària religiosa

Gala. Vicent Blasco. Indumentarista. Xàtiva

PROCEDÈNCIA DE LES PECES

Museu de l'Almodí de Xàtiva

Reial Monestir de Santa Clara de Xàtiva

Agraïments

Per tal d'enllestir una mostra de quasi tots els objectes de Santa Clara que durant dècades ha anat recollint el Museu de l'Almodí, ha calgut un catalitzador, una excusa que propiciés l'oportunitat, i dita excusa és el retorn i l'estança entre nosaltres del quadre del *Sant Sopar*. Com en tants altres aspectes, són les persones les que fan possible les coses, acceptant, animant, afavorint, aportant la seua col·laboració o autorització de tal o qual projecte. La mostra, reduïda, però de gran contingut, va nèixer, doncs, com un complement i una benvinguda al quadre; per tant, primer volem agrair la deferència de sor Clara Mascaró, presidenta de la Federació de monges clarisses de València, Aragó i Balears, i de fra José Antonio Jordà, provincial de l'Ordre Franciscana, que han accedit al dipòsit temporal del quadre, i també la intervenció de la consellera de Cultura, Trinidad Miró i del secretari autonòmic de Cultura, Rafael Miró. Cal fer un esment especial a l'interés de la regidora de Cultura, Maria José Pla, que no només va gestionar que vingués al museu l'obra de Vicente López, sinó que va fer seua la proposta de l'exposició.

Com ve a ser ja un grat costum, donar les gràcies a l'Institut de Conservació i Restauració de Béns Culturals en la persona de la seua directora Carmen Pérez i el seu equip, sensibles i receptius a les peticions que elevem per que els objectes preciosos recuperen l'esplendor en els seus laboratoris quasi màgics: José Ignacio Catalán, Roberto Amador, Inma Traver, Llanos Flores i la resta de professionals.

El reconeixement als companys i amics del Museu de Belles Arts de València: Julián Almirante, Kika Castilla, David Gimilio i Ramón Martínez, que feren fàcils els tràmits tècnics per al trasllat i, cada u en el moment que calia, aportaren la seua col·laboració per despenjar, embolicar i traure enlaire quadre tan descomunal.

Gràcies al professor Vicent Pons, arxiver de la catedral de València, pels seus consells, suggeriments i gestions, així com a l'arxiver diocesà, Ramón Fita, un i altre sempre disposats a tirar una mà en allò que necessites, igual com a l'arxiver de Xàtiva, Isaïes Blesa, custodi dels papers que ens fan el que som.

Estic segur que alguna persona ha quedat traspaperada, però sé que no m'ho ha de tenir en compte. Només volia deixar constància de què per dur a bon port un treball no massa complicat ni llarg, com era aquest, cal l'ajuda d'un munt de persones, i és just que se'ls reconega. Finalment, crec que he de deixar constància de la bondat i senzillesa d'aquelles clarisses que vaig conèixer i tractar en la dècada dels vuitanta, molt especialment de l'abadessa sor Maria Francisca Gómez, (+1995), perquè, malgrat que en aquells anys desaparegué per a sempre una part sensible del patrimoni, també és cert que va tenir la generositat de donar al museu, –amb el vist i plau de les *discretes*, com ella deia– algunes de les millors joies que quedaven al monestir, i ara estan a l'abast de tots els xativencs.

Sumari

Introducció	15
1 El retorn del <i>Sant Sopar</i> .	19
2 El pas del temps i el patrimoni artístic de Santa Clara.	25
3 Els esgrafiats, les pintures ornamentals i les obres d'art, segons el manuscrit de fra Alberto Pina. Segle XVIII.	37
3.1. Els sostres pintats i les pintures murals	38
3.2. Els paviments ceràmics	41
3.3. Els retaules, les escultures i les pintures	46
4 Els desastres de la Guerra.	59
4.1. Els objectes artístics de Santa Clara salvats en el museu, segons les publicacions	60
4.2. El patrimoni de les clarisses durant la Guerra, segons els manuscrits	64
4.3. Les peces tornades a les monges	74
4.4. Les peces que es van quedar formant part de les col·leccions del Museu	77
4.5. Els objectes artístics que no es van tornar	77
5 Les peces perdudes en la reconstrucció del monestir. Els anys de la pobresa.	83
6 La transició democràtica. La donació d'objectes al Museu.	89
Apèndix documental	95

CATÀLEG

1	Sant Sopar	106
2	Mare de Déu de la Misericòrdia	110
3	Reixa de punxons del Cor Baix	114
4	Fragments d'un enteixinat	116
5	Dues mènsules del claustre	122
6	Conjunt de dotze taulells de paviment	124
7	Cassetó d'un sostre	126
8	Cap del Pare Etern	128
9	Safata d'Isabel Cebrià	130
10	Llàntia	132
11	Bol del Pardalot	136
12	Bol de la Clavellina	138
13	Pal·li	140
14	Tern d'Entença	142
15	Vestidures d'una imatge de Sant Francesc	146
16	Vestidures d'una imatge de la Puríssima	148
17	Estendard eucarístic	156
18	Rodallit de la Llitera de la Pietat	151
19	Llençol o sudari de la Pietat	154
20	Túnica de la Mare de Déu amb la <i>Fons Signatus</i>	158
21	Túnica de la Mare de Déu	160
22	Esbós de la Puríssima	162

Introducció

L'any 2002 es va clausurar el Reial Monestir de Santa Clara de Xàtiva i traslladar a un altre convent les poques religioses que en quedaven i amb elles quasi tots els seus béns mobles de caràcter artístic. No va ser una bona notícia per a la ciutat, de la qual les clarisses foren veïnes des de 1325 per voluntat expressa de la fundadora, Saurina d'Entença i Montcada. Encara hui, el nom i la presència fàctica d'aquella poderosa noble, germana del megaduc de l'imperi bizantí, Berenguer d'Entença, i esposa de l'almirall d'Aragó, Roger de Llúria, perdura en cada racó del monestir a través de les seues armes tallades en fusta i en pedra, pintades en murs, cisellades en argent i brodades amb fils de seda i d'or.

La fundadora es va assegurar que el monestir tingués suficients medis per a mantenir la comunitat, per a la qual cosa li deixà part de les rendes anuals de la vila d'Alcoi, així com les de la baronia de Gorga i d'altres castells de la part de les muntanyes. La llarga convivència de les monges franciscanes menoretes en Xàtiva junt al fet que en dit monestir professaren les filles de les més importants famílies de la ciutat i del Regne van crear un fort lligam afectiu entre les religioses i la societat local. No és casual que en la seua església s'armaren cavallers els nobles, com Fredric Ferriol, Tomàs Agulló, Felip Guitart o Tomàs de Borja, amb lluita concurrència i barroca cerimònia. Van haver plets, sí: entre la Comunitat i l'Ajuntament i entre les monges i els poderosos, per drets,

per herències, per afrontacions i per bancals, igual com durant segles pledejaren germans, pares i fills, però eren baralles familiars que mai afectaren la mútua satisfacció de tenir ací els fonaments ben plantats. Les clarisses estaven orgulloses de tenir en Xàtiva tan lluit monestir, i la ciutat satisfeta de tenir per veïna tan pietosa i nombrosa comunitat.

D'eixa benvolença naix el fet que moltes mares i esposes de Xàtiva es refugiaren en el monestir quan entraren els soldats de Felip V. Per dit respecte, el coronel Chaves, comandant de les tropes castellanques en aquell moment, les va posar sota la seua protecció i el monestir no va ser assaltat, encara que algun testimoni no contrastat afirma que posteriorment van botar foc al temple.¹ Per dita relació, els patricis xativins les escortaren fins al convent de clarisses de València quan la ciutat va quedar deserta i en flames en 1707; les acolliren en ses cases quan els terratrèmols de 1748; s'oposaren a que se n'anés la comunitat quan al·legaren que les aigües eren insalubres, i les protegiren durant la Guerra de la Independència. Però sobre tot, el vincle simbòlic que encara perdura entre Xàtiva i aquell monestir medieval és el fet que, any rere any des de 1600, cada 5 d'agost entren en dit temple la imatge de la Mare de Déu de la Seu i tota la ciutat. És un fenomen indestruïble de la identitat dels xativins que cap investigador pot ignorar.

Tants anys junts han deixat petjades en la història comuna i obres d'art que ens parlen

¹ Una Història del Monestir inèdita, redactada per Sarthou, que es conservava en el seu arxiu en 1980, relata com un veí d'Agullent va salvar del foc una imatge del Crucificat, però el foc degué ser poca cosa, perquè en cas contrari no haurien quedat retaules, tribunes, etc, tot de fusta.

alhora del refinament, la cultura i les creences d'aquelles religioses i de la ciutat. Una part del patrimoni és l'arquitectura encara en peus del que fou la seua fortalesa monàstica, i altra la formen objectes supervivents de tanta peripècia vital, alguns dels quals es troben actualment en Canals, i altres, per diversos

camins i en diferents èpoques vingueren a parar al museu de la ciutat. Són els *Tresors de les Clarisses del Museu de l'Almodí*. Uns tresors poc coneguts que ara es trauen per acompanyar el quadre de Vicente López, el *Sant Sopar*, que torna ací per temps de dos anys.



Vicente Lopez

1

El retorn del Sant Sopar

El present catàleg i l'exposició que il·lustra, com acabem de dir, celebra el retorn i dona la benvinguda al Museu de l'Almodí a una gran obra que dit pintor va executar per al refectori del Reial Monestir de Santa Clara en 1806, el *Sant Sopar*. Retorn perquè ja va estar ací d'hoste d'honor durant els tres anys de la passada Guerra, fet que el va salvar d'una

probable destrucció. És, per tant, un vell conegut.

No hem trobat cap rebut de pagament al pintor, a l'ebenista que va fer el marc, o al tragner que va dur el quadre des de València, ni tampoc cap document de comanda que degueren fer o l'abadessa sor Petronila Maseres, o l'abadessa sor Inés Baldoví, que



El Sant Sopar en el refectori de Santa Clara en 1922. Foto Sarthou.

eren les que regien el monestir en aquells primers anys del segle XIX. Per sort, el pintor va firmar i datar el gran quadre, i almenys aquestes dues dades fonamentals les sabem.

Va ser Sarthou en l'obra *Monasterios setabitanos*, de 1922, en la posterior *Guía oficial de Játiva*, de 1925 i en *Datos para la historia de Játiva*, de 1935, qui va reproduir i difondre la imatge, contribuint a que fos coneguda pels historiadors de l'art. L'accés als convents femenins de clausura per estudiar-los era un privilegi que molt pocs investigadors, en aquella època tots homes, aconseguien.

Els successos dolorosos que convulsaren el país a partir de 1936 van afectar d'immediat a un quadre tan excepcional per la seua bellesa com per les seues dimensions. Si durant cent trenta anys havia presidit el gran refectori de les clarisses, en agost de 1936 començà una arriscada aventura de la qual va eixir prou

airosament, no sense ferides. I va ser en el Museu de l'Almodí.

En l'opuscle *Contra las casas de Dios*, escrit per Sarthou i editat junt a tres més per l'Ajuntament de Xàtiva en 1939, podem llegir:

*Durante los primeros sucesos, Pujalt (hoy fallecido), Carrascosa (telegrafista) y Abad, con un cortaplumas, recortaron junto al marco el gran lienzo que, representando la Cena Eucarística, presidía el refectorio —obra escenográfica suscrita por Vicente López— y no sin desconchados, inevitables en aquellos apremios, lo trasladaron al Museo, arrollado con otros lienzos de mérito artístico muy inferior. Y en el Museo perdura expuesto, aguardando la oportuna restauración.*¹

De ser exactes les paraules de l'autor, en 1939 les clarisses encara no havien retirat l'enorme tela, que seguia exposada en el museu



Detall del Sant Sopar amb els desperfectes produïts al enrotllar-lo en 1936 per a traslladar-lo al museu. Foto de l'autor, 1993.

¹ SARTHOU, Carlos. *Contra las casas de Dios*. Xàtiva, 1939, p. 15.

“aguardando la oportuna restauración”. Com el bastidor i el marc originals es van quedar en el monestir, i allí es van perdre per la impossibilitat de traslladar un artefacte de tals dimensions, no sabem ben bé com podria estar exposat al museu un quadre tan gran.

Nosaltres el vam veure en el refectori en 1977, en un bon marc de fusta noble que ocultava la part inferior de les lletres de la inscripció per haver-se reduït un poc les dimensions. Si tenim en compte les vicissituds que va viure, presentava un aspecte acceptable, perquè acceptable era la pèrdua de pigment en forma de nombroses ratlles horitzontals a causa d’haver estat enrotllat i plegat, però

sense que faltés cap detall fonamental de les faccions dels personatges.

A finals dels anys 80, quan totes les monges passaven de la setantena i els resultava molt penós viure en un casalot immens ple d’escalas i sense cap comoditat, les religioses van construir a la part de ponent un edifici de dimensions adequades, molt lleig, però que cobria les seues necessitats, i abandonaren l’ús del refectori, on quedà el *Sant Sopar* per impossibilitat pràctica de traslladar-lo.

Com el fet de quedar en una dependència abandonada i tancada no semblava ser el millor per a la conservació de la pintura, el director general de Patrimoni Artístic de la Generalitat Valenciana d’aquell moment, Tomás Llorens, que coneixia ben bé la nostra ciutat i el quadre, va proposar fer-se càrrec de



El Sant Sopar exposat en la Sala dedicada a Vicente López en el Museu de Belles Arts de València. Foto de l'autor, 2010.

la restauració amb la condició que les clarisses el deixaren en el Museu de l'Almodí sota la figura legal de comodat o dipòsit temporal indefinit, reservant-se aquelles la propietat. No obstant, la ben intencionada proposta no va fructificar.

Com es veu, la relació entre el *Sant Sopar* de les clarisses i la ciutat no és cosa d'un dia. Unes persones tingueren la sang freda de retirar-lo del monestir en uns moments d'extrem perill per a les seues vides. Altres el van guardar i tenir-ne cura en el museu durant més de tres anys, i així que les circumstàncies ho van permetre, l'Administració Autònoma, a instàncies de l'Ajuntament, va intentar restaurar-lo i que estigués a l'abast del públic.

No és casual que quan en 2007 es va celebrar en la Seu la mostra *Lux Mundi*, la imatge triada per als cartells, portades i tota mena de publicitat fos el rostre del Crist del *Sant Sopar*, i els xativins desfilaven davant aquella obra de bellesa vertiginosa i magnètica

de la que havien sentit parlar sempre però mai havien pogut veure-la. Tampoc és casual, ni havia succeït abans amb altra obra d'art més que amb la taula del Pinturricchio, que s'alçaren veus qualificades quan es va decidir deixar-la en dipòsit en València, perquè els xativins es veien, un cop més, desposseïts.

Amb gran expectació, per tant, torna a la seua ciutat, i a la casa en la qual va romandre tres llargs anys, els més decisius des que el pintaren.

Però com el nostre museu fa noranta anys que va començar a rebre peces procedents de reformes del monestir, setanta que va recollir les recialles de les seues ferides, i trenta de veure's distingit amb els obsequis magnífics de la Comunitat molts dels quals no s'han vist encara, hem considerat que era la millor ocasió per enllestir una mostra que, presidida pel *Sant Sopar*, els exhibira. No és una col·lecció quantiosa, però sí de peces significatives i exquisides.



Fragment de l'enteixinat del Cor Baix. *Ornamentació d'estil gòtic internacional, i mudèixar. Museu de l'Almodí. Foto Francisco Alcántara.*

El pas del temps i el patrimoni artístic de Santa Clara

El nostre estudi tractarà, d'una banda, de les notícies referents a la desaparició, destrucció i pèrdua paulatina del patrimoni artístic moble del Monestir de Santa Clara de Xàtiva al llarg dels segles, i d'altra dels camins i moments pels quals algunes peces molt significatives han arribat al Museu de l'Almodí.

Com és sabut, el Reial Monestir de Santa Clara va ser fundat en 1325 per Saurina d'Entença, viuda de l'almirall d'Aragó Roger de Llúria. Es va construir fora de la ciutat, exactament enfront de l'actual, a l'altra banda de l'Albereda, i va ser enderrocat quaranta anys després amb motiu de la guerra entre Pere d'Aragó i Pere de Castella (1359-1365). Posteriorment, es va alçar de nou dins els murs, en el cantó entre el carrer de Montcada i el Portal dit aleshores de les Monges, però les notícies referents a la cronologia i a les fases de les obres són confuses i incompletes. És el monestir que coneixem.¹

No tenim cap informació de com era l'arquitectura del primer complex monàstic, ni dels objectes de culte i sumptuaris que degué tenir, ni tampoc si se'n va conservar algun. És cridanera l'absència de pintura, així com les poques peces d'escultura en pedra o

en fusta, i d'orfebreria dels segles xiv al xvi entre el patrimoni que ens ha arribat de les clarisses. Gens ens estranya no trobar pintura medieval, arraconada en segles posteriors i sobretot en el xvii, quan el codi estètic del gòtic desagradava i calia una renovació dins l'esperit de la Contrarreforma. Els vells retaules de pastera i polseres pintats sobre fusta es van substituir per altres d'arquitectures daurades i imatges tridimensionals i no en pocs casos amb vestimenta tèxtil, cosa que els donava major realisme i, conseqüentment, una resposta emotiva i devocional dels fidels més eficaç. En la fotografia feta per Sarthou de la Capella de Loreto, que estava situada en l'angle sud-est del claustre superior, es veu en la penombra una Anunciació formada per dues imatges separades, tallades en fusta i policromades que podem datar a mitjans del segle xv, una de la Mare de Déu i l'altra de l'arcàngel Sant Gabriel, col·locades com a objectes ornamentals i de devoció a banda i banda del retaule barroc. A quina composició o altar pertanyien? En un altra fotografia es veu dins una fornícula sobre la porta d'accés a la clausura una talla mariana de fusta, que sembla del segle xv, amb unes claus en la mà dreta. I sobre l'altra porta, la que dona pas del refectori a la cuina, perdura una imatge

¹ En el text que vam redactar en 2002 per a la declaració de Bé d'Interés Cultural del Reial Monestir de Santa Clara de Xàtiva fèrem algunes hipòtesis relatives al moment i altres detalls de la construcció, suposant que podria haver-se fet allora i pel mateix mestre d'obres que el convent de Sant Francesc. No obstant, en cas d'haver-hi hagut una fase coetània d'obres, les clarisses van acabar les edificacions molt més tard, sense cap relació amb les dels franciscans.



L'Arcàngel Sant Gabriel. Detall de la fotografia de la Capella de Loreto del Monestir de Santa Clara. Foto Sarthou, 1922.



Mare de Déu Anunciada. Detall de la fotografia de la Capella de Loreto del Monestir de Santa Clara. Foto Sarthou, 1922.



Imatge de la Mare de Déu de la Porta. Foto Sarthou, 1922.

de pedra o d'alabastre de Santa Anna sota un dosseret i amb restes d'arcades cegues, trencades, la qual degué formar part d'un retaule petri policromat i daurat del qual només volgueren conservar aquesta imatge per raons de devoció.

Encara hi ha una altra peça medieval que no sabem per quina casualitat es va conservar: la imatge de pedra policromada de dimensions naturals de la *Mare de Déu de la Misericòrdia*, que Sarthou sempre anomena "Virgen del Coro Bajo". Per alguna raó va anar a parar a dita dependència monàstica i hi va estar fins a ser destruïda en 1936.² Això, més el calze de l'abadessa Violant d'Aragó i la magnífica reixa de punxons són totes les obres d'art medieval que el temps va deixar en un monestir ben guarnit de rendes senyorials. Però, què es va fer de la resta d'escultures, de relleus, de pintures? De quants objectes més no ha quedat ni memòria?

² Durant les obres dutes a terme en 1922, la pesada imatge de pedra de la Mare de Déu, així com la de fusta de la Trinitat, que Sarthou qualifica de "gigantesca" tot i que no faria més enllà de 170 cm d'alçada, les van traure al claustre els obrers, on les va fotografiar el cronista amb llum natural.



Escut de l'abadessa Violant d'Aragó en una biga de l'enteixinat del Cor Baix de Santa Clara. Museu de l'Almodí. Foto de l'autor, 2009.

I pel que fa a l'orfebreria de l'edat mitjana, no sabem si una part va anar a parar a contribuir a les despeses de la guerra de Pere IV, o bé desaparegué a poc a poc, a mesura que es feia vella per l'ús i es fonia per fer objectes nous, costum molt estesa i comprensible.

Ens ha quedat una referència de dita pràctica en un document de l'Arxiu del Regne de València, que cita Sarthou en una *Historia del Real Monasterio de Santa Clara, Tomo I (1325-1968)*, inèdita, que vaig consultar en el montestir en 1980:

*Se ha hecho una lámpara de plata para el altar mayor y un cáliz. Así la lámpara como el cáliz se han hecho de guarniciones de plata vieja que se ha quemado de la sacristía y todas las que han dado las religiosas y diferentes limosnas.*³

Un edifici tan gran, on viuen ininterrompudament una comunitat de més de trenta monges, els seus servidors i altres empleats, ha d'experimentar, de manera natural i inevitable, continus canvis, mutacions poc perceptibles, o reformes dràstiques nascudes de la necessitat o de l'adaptació a altres costums.

Sarthou diu que l'església es va reformar en 1671, una data que no hem llegit a cap altre autor. No obstant, per la informació que van publicar en la revista *Ars Longa* de l'any 2006 els professors Joaquín Bérchez i Mercedes Gómez-Ferrer en un estudi sobre l'arquitecte Pina, la data deu ser prou encertada.⁴ D'acord amb els documents citats, en 1695, estava en obres i les religioses havien encetat un plet amb els Trinitaris perquè per a ampliar-la havien ocupat part de la plaça de Santa Llúcia

³ Text de 1695 pres per Sarthou del Llibre 2009 de la secció Clero de l'Arxiu del Regne de València, que cita en dita obra inèdita, p. 27. En l'Apèndix hem transcrit les vuit últimes pàgines de la citada *Historia*, la qual inclou fets d'una cronologia tan tardana, 1966, que podria ser que en la redacció d'aquesta part li hagués ajudat la seua filla Lidia, atès que per eixos anys les facultats cognitives de D. Carlos estaven ja molt mermades per l'avançada edat.

⁴ BÉRCHÉZ, Joaquín, GÓMEZ-FERRER, Mercedes. "Visiones y mentalidad arquitectónica de un maestro del siglo XVIII. La descripción breve de las medidas y magnificencia... del convento de Santa Clara de Játiva, por fray José Alberto Pina." *Ars Longa*, n° 14-15. València, 2005-2006. P. 195-216.



Presbiteri de l'església de Sant Feliu amb paviments ceràmics procedents de Santa Clara. Foto de l'autor, 1993.

que afrontava amb el convent d'aquells. L'església, d'arcs diafragmàtics i coberta de fusta que podem suposar policromada en estil gòtic mudèixar, es va revestir amb una volta de canó de rosques de maó i es feren capelles laterals amb arcs de mig punt; es va pavimentar de nou i es repintà el fustam del cor. La reforma va convertir un temple medieval de forta personalitat i harmonia en una església d'aspecte barroc.

El mateix any de 1695 es van fer altres obres d'importància: vuit claus daurades per al centre de la volta, que costaren 216 lliures, entre la fusta, la talla i el daurat; les tribunes, els vitralls, la mampara daurada del Cor Alt, per 2060 lliures; el retaule major, que costà 900 lliures i les va pagar una de les monges, un faristol de plata, una campaneta d'argent i un missal nou, tot 100 lliures; una corona per a Santa Clara; set altars, que d'escultura costaren 490 lliures i de pintura 105, més

set frontals per 10 lliures i 10 sous.⁵ Igual com va passar quan es va inaugurar l'obra nova de la Seu, que arraconaren els retaules antics per ser menuts i vells o passats de moda, la modernització de Santa Clara va produir la modificació de tot el mobiliari, i la supressió de quasi tots els paviments ceràmics medievals, dels quals queden uns pocs d'estil gòtic mudèixar de corda seca decorats en



Taulells gòtics i mudèixars com els de l'església de Sant Feliu. Reial Monestir de Santa Clara, porteria. Foto Mateo Gamón.

⁵ Arxiu del Regne de València, Clero, llibre 2009. Transcrit i publicat parcialment pels professors Bérchez i Gomez-Ferrer en l'article esmentat. Com hem citat en una nota anterior, Sarthou va consultar el mateix document en 1968 o abans, i va copiar més dades que no inclouen dits professors. Per a la nostra redacció hem pres la informació del text de Sarthou, que és més extens.



Coberta de bigues de tisona de l'església de Santa Clara. Foto Josep Emili Llázer, 2009.

blau, reutilitzats en una sala de la primera planta de l'edifici nou junt a l'església, altres en el museu, més un altre conjunt que va anar a parar durant la Guerra a Sant Feliu, i després de 1973 es va usar per pavimentar la zona al voltant de la taula de l'altar de dita ermita, però els llevaren en el transcurs de la darrera restauració de l'interior de l'edifici i del retaule major, en 2004, per la qual cosa ignorem si els van eliminar o els conservaren i, en tal cas, el seu parador actual.

Quants retaules i escultures medievals es van vendre o cremar, segons costum, a causa de dit canvi? Hi havia fonts gòtiques en el claustre que suprimiren quan feren, o dugueren d'altre lloc, la font manierista?

Acabada l'església, i després del parèntesi de la Guerra de Successió, es va dur a terme una obra considerable, consistent en alçar tot rodant sobre el claustre gòtic dues plantes més amb sengles claustres i diverses dependències, la qual cosa comportava la reordenació de l'espai, dels usos, de la circulació interior, escales, desaigües, etc. Potser de dit moment data la reforma del dormitor principal. L'enorme sobrepès carregat sobre els claustres antics va causar alguns desperfectes i perills arran dels terratrèmols de 1748. En un dels informes redactats amb motiu dels danys produïts en el monestir anotaren que els arcs gòtics de l'angle sud-est del claustre s'havien obert o desplaçat, i el mestre d'obres va apuntar, com a possible causa, el pes dels

⁶ “Vio en el lienzo del claustro de la línea del norte, fachada interna al patio del claustro, azia mediodía, que tres arcos formeros, sobre los que carga la dicha fachada del sobreclaustro y celdas desta línea, unas separaciones en dichos tres formeros, que existen contra la pared del claustro abaxo, y sus transparentes, como de tres dedos entre unos y otros arcos, lo que le pareció ser parte del aciento de construcción del sobreclaustro, después del exterminio de esta ciudad”. *Información dada por la Ciudad de Játiva del estado de ruina padecido por el Convento de Santa Clara y otros eddificios de la misma en los terremotos.* Arxiu Municipal de Xàtiva. (AMX), Lg. 761-2555

dos nivells de claustres que li van construir damunt en la reforma duta a terme “després de la crema de la ciutat”, aclariment que data la construcció dels claustres superiors.⁶

Més greus van ser els danys experimentats per l'església, la volta de la qual es va obrir, fins al punt que les autoritats, segons dictamen de l'arquitecte Pina, ordenaren eliminar els arcs de diafragma i substituir-los per una coberta de tisora. Per poder fer un obra de tal importància, probablement enderrocarien total o parcialment la volta barroca feta cinquanta anys abans, i després de refer-la, posaren de nou els vuit florons que es veuen en una de les fotografies. La construcció de la nova coberta degué estar a càrrec de Vicent Robres, que en aquell moment era el mestre d'obres del monestir, segons llegim en l'informe subscrit en 1748 dels danys produïts pels terratrèmols.⁷ Veiem com la moda, els diners, les catàstrofes naturals van anar mudant l'estructura i els elements ornamentals del monestir, canviant per nous els anteriors que desapareixien. Una constant en la història a tot arreu.

Amb no massa excepcions, el patrimoni artístic de les clarisses està format per objectes del segle XVII i sobre tot del XVIII. Per la relativa escassetat de peces barroques, una època tan donada a l'ostentació i la sumptuositat, ens atrevim a suggerir com a causa el benestar econòmic de la Comunitat, que a mitjans del XVIII tenia una renda anual superior a deu mil pesos.⁸ I en el Monestir de Santa Clara, en què les monges, pertanyents a famílies riques,

entraven amb dot i amb criades, els objectes d'ús quotidià: la vaixel·la, els mobles, la indumentària litúrgica, etc., podrien haver tingut una vida curta i ser reemplaçats així que es feren un poc vells o es veieren desmillorats.

En el manuscrit descriptiu del convent redactat pel mestre d'obres Pina, al qual dediquem un capítol, diu que en el pati que tenia davant el palau de l'abadessa havia d'anar una escala que comunicaria tot l'edifici.

En la entrada deste dicho lunado y patio está hecha la idea para la escala principal, que ha de dar servidumbre a todo el Real Monasterio y a la habitación y palacio del abadiado, y baxo deste se ha de fabricar un corredor de bellísimos y grandes arcos que dé tránsito al claustro principal.

Un projecte, que per dur-lo a la pràctica, necessàriament havia de destruir alguna zona preexistent. Entre finals del XVIII i principis del XIX, el monestir va viure dues dècades de bonança econòmica durant els quals es van fer quantioses despeses en béns sumptuaris quasi sempre de gran qualitat. No es tractava ja de pavimentar o pintar dependències acabades feia anys i encara desornamentades, sinó del gust per renovar i d'aconseguir un aspecte o uns objectes més luxosos. Caiem en el compte si fem un llistat dels béns artístics, d'ús necessari o de pura ostentació que es van fer en vint anys: en 1791 es va encomanar a Esteve Bonet la imatge de l'Assumpció i se li feren noves vestidures, que té el monestir. Hi hagué una renovació a fons d'indumentària sacra i objectes tèxtils de culte. D'època Carles

⁷ Robres va treballar també per al Capítol de la Seu i va fer una casa en la plaça de Sant Roc i altres tres en l'Argenteria: “El infrascrito Racional hizo presente dos diseños que, de orden del Cabildo y Comisión dada al presente Racional y a Dn. Timoteo Esteve, ha hecho Vicente Robres, maestro de albañil, de quatro casas, una de ellas en la plasuela de Sn. Roque y sitio de la cochera de Dn. Tomás Sancho, y las tres restantes en la calle llamada de Argentería”. Arxiu Històric de la Col·legiata de Xàtiva. *Determinaciones capitulares de 1775 a 1778*. Acta del 6 de febrer de 1778, foli 185.

⁸ “Que dicho convento es el más principal de esta ciudad, el más distinguido y respetable por todas las circunstancias que son públicas y expresarán los testigos, que es por lo numeroso de su comunidad, el de más consumo, disfrutando entre las rentas comunes y particulares más de diez mil pesos.” *Información dada por la Ciudad de Játiva del estado de ruina padecido por el Convento de Santa Clara y otros edificios de la misma en los terremotos*. AMX, Lg. 761-2555.

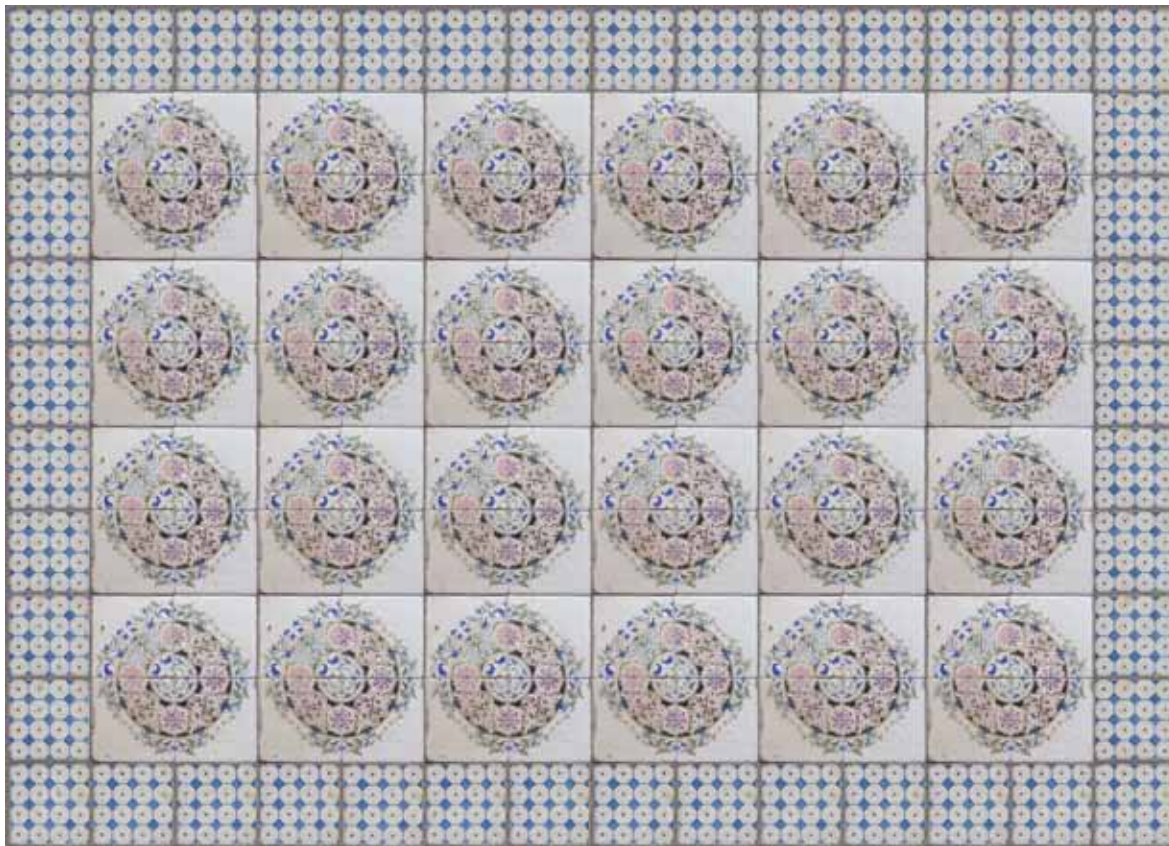


Escala d'accés al monestir. 1922. Foto Sarthou.

IV és gran part de la roba que es conserva al museu: el Tern d'Entença, el Guió Eucarístic, el revestiment i sudari de la Llitera de la Pietat, les vestidures de la Puríssima i de Sant Francesc. Neoclàssic o estil imperi és un paviment de gerros, copes, garlandes i arquitectures, del qual es conserven fragments solts reutilitzats en una sala de la primera planta del cos d'edifici del carrer Montcada, junt a l'església. En 1806 i 1810, Vicente López va pintar, respectivament, el *Sant Sopar* i el *Salvador* de la porta del sagrari de l'altar major, l'arquitectura del qual es va fer tota nova, com exposem més avant. Finalment, la gran escala d'accés al monestir que va fotografiar Sarthou es feu en la mateixa època: el xapat i la contrapetja de taulells, el sòcol de fusta per reservar de mirades indiscretes els peus i cames de les monges, i el passamans en què els balustres s'han convertit en revoltes corbades i en brancals que delimiten plafons

de ferro forjat iguals als de les baranes de les escales de les cases de Diego i de Llaudes i els ferros dels balcons de la casa de Parra, en la plaça de Mayoral. I tot això només entre 1791 i 1810.

Aquest mecanisme de substitució progressiva i continuada explicaria l'abundància d'objectes de finals del XVIII i primers del XIX, que ja no van ser renovats per la desaparició sobtada de les rendes que percebia la comunitat de les seues baronies de Gorga i d'altres indrets, arran de la Desamortització de Mendizábal de 1835. L'abolició del règim senyorial va canviar radicalment l'economia de la vida monàstica i va obligar a la comunitat, que tenia prohibit captar, a treballar en allò que podia per tal d'obtenir ingressos i ja mai més va haver capital sobrant per invertir en despeses sumptuàries. Cal pensar que cap intervenció posterior va tenir una motivació artística o monumental, sinó pràctica i bara-



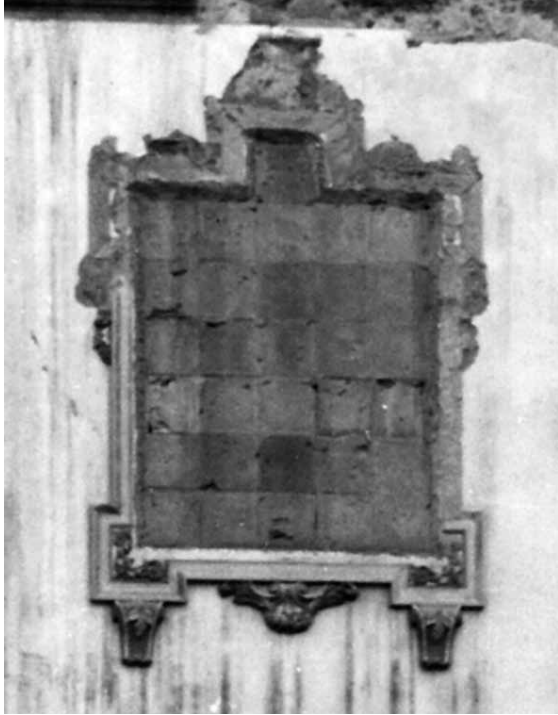
Fotomuntatge rèplica del tapet central de la sala situada sobre la cuina del monestir.

ta, és a dir, cada porta que es canviava, pica, etc., a banda de fer desaparèixer el que hi havia abans, solia afegir un toc de vulgaritat, si exceptuem els paviments encara ceràmics de gran bellesa, fabricats en la dècada dels setanta en estil biedermeier tardà, i eclèctics a trepa dels anys seixanta al noranta i prop de 1900. Però cal tenir en compte que per a la segona part del XIX, en la fabricació de paviments ceràmics s'havien introduït tècniques industrials, com la citada trepa, que abaratien els preus de mercat i els feien més assequibles, ja no era un bé de luxe, sinó de consum més generalitzat, que finalment va ser substituït per l'hidràulic.

L'exemple més proper en el temps d'obres perjudicials per a la integritat del conjunt monàstic és l'enderrocament, en 1922, de les capelles angulars del Cor Baix per fer més gran l'església. D'aquella reforma data l'ingrés

en el museu de la primera peça procedent de les clarisses: els fragments de l'enteixinat fet en l'època de l'abadessa Violant d'Aragó.

Considerem que encara a finals del segle XIX o primers del XX es va iniciar la venda d'objectes patrimonials per poder subsistir o bé fer reparacions en un edifici tan gran i antic. Observant les fotografies del claustre enderrocat en 1936 es veu en la planta primera un seguit de marcs arquitectònics de talla de guix – fins a deu casalicis en una de les fotos –, que recercaven retaules ceràmics de 6 x 5 taulells, més un central superior a manera d'espiga. No queda cap fragment de taulell. És a dir, els taulells no es van arrancar atrotinadament per destruir-los, circumstància que hauria deixat trossos ací i allà, sinó que es van retirar amb cura, i sens dubte feia molts anys; en cas contrari la superfície d'algeps que va quedar a la vista amb les marques de les juntes de les



Detall del marc d'estuc tallat, en el claustre de Santa Clara.
1936. Foto Sarthou.

rajoles no s'havia vist enfosquida pel temps, tot el qual ens duria a concloure que es van arrancar molt acuradament per a vendre'ls. Finalment, es recobriren en la dècada dels cinquanta del segle xx, fins a fer-ne desaparèixer tot rastre.

Les publicacions que ens donen notícies sobre les obres d'art de les clarisses són molt escasses a causa de les dificultats existents per accedir als convents femenins de clausura, cosa que explica que fins ben entrat el segle xx cap autor en parle més enllà dels aspectes de la fundació i dels senyorijs i privilegis de què fruià.

La *Guía monumental* de Xàtiva, manuscrit de José Carchano redactat en 1918 que va publicar el professor Germà Ramírez en la revista *Papers de la Costera* nº 6 de l'any 1989, no cita Santa Clara. Elías Tormo, en la seua guia *Levante*, es va limitar a dir que l'altar major de l'església era obra d'Antonio Salvador i que hi havia una Assumpció d'Esteve Bonet i una escultura jacent de la fundadora.⁹ Sarthou, que cap a 1918 estava treballant en la monumental obra *Geografía general del Reino de Valencia*, li va dedicar dos línies.¹⁰

Caldrà esperar a que dit historiador, que en 1922 estava preparant l'obra *Monasterios setabitanos*,¹¹ obtingués un permís especial del cardenal primat Reig autoritzant-lo a entrar al recinte monacal, perquè transcendiren alguns dels tresors de les clarisses. En aquella ocasió, Sarthou va recórrer quasi tot l'edifici, descriure moltes dependències i obres d'art i obtindre unes quantes fotografies que hui són l'únic testimoni. En paraules seues:

*Visitemos lo que hay en el presente, sacando a la luz del mundo, por vez primera, el interior del monasterio y algunos objetos de arte reclusos en clausura, valiéndonos para ello de mi inquieta pluma y mi escudriñadora cámara fotográfica.*¹²

El text de *Monasterios* el va tornar a publicar íntegre tres anys després en la *Guía oficial de Játiva* i en la *Guía gráfica de Játiva*.

⁹ TORMO, Elías. *Levante*. Madrid, 1923, p. 207. Ara sabem que el retaule major no era obra d'Antoni Salvador, que tenia deu anys quan aquell es va fer. Vejeu el capítol dedicat als altars.

¹⁰ SARTHOU, Carlos. "Provincia de Valencia". *Geografía general del Reino de Valencia*, Volum II. Barcelona, 1918, p 470.

¹¹ SARTHOU, Carlos. *Monasterios setabitanos*. Xàtiva, 1922.

¹² Id. p. 37.

RETORN DEL SANT SOPAR



Capella de Loreto. Aquesta capella constituïa un compendi de l'art existent al monestir: Una Anunciació gòtica de talla; la taula renaixentista de la Mare de Déu de Loreto, obra atribuïda Joan de Joanes; diversos reliquiars del segle XVII; un retaule barroc daurat, tallat cap a 1700; pintura ornamental en l'embocadura, figurativa en el pany del claustre, i d'arquitectures fingides en el mur del fons, tota de la primera part del XVIII, com el paviment ceràmic. Només s'ha conservat la taula, actualment al convent de Canals. Foto Sarthou, 1922.

3

Els esgrafiats, les pintures ornamentals i les obres d'art, segons el manuscrit de fra Alberto Pina. Segle XVIII



Inscripció commemorativa de la fabricació de les piques de la cuina. Foto de l'autor 2009.

Per encàrrec de la Comunitat de franciscanes clarisses, l'arquitecte fra Alberto Pina, director de la fàbrica de la Seu, va escriure una llarga i minuciosa descripció del monestir que es conserva en l'arxiu de dit convent, actualment en Canals. L'única referència que en principi pot orientar-nos envers la data de l'escriptura és que l'autor s'intitula "director y tracista de la muy insigne fábrica de la Colegial". Cap altra pista, ni nom de persona, ni anècdota que ens aproxime a la cronologia, excepte quan descriu cinc piques de marbre en la cuina principal, en la qual, per rara casualitat s'ha conservat la inscripció que diu: "Estos librillos y pilas ce anecho en el año 1763". La data té l'interès de situar en el temps la descripció feta per Pina. I per tant, que els

objectes artístics que cita i descriu, existien en aquell moment.

El text sencer es va publicar en l'excel·lent treball dels professors Bérchez i Gómez-Ferrer, citats més amunt, amb una introducció centrada en l'autor, i tot seguit un estudi sobre la mentalitat i trajectòria professional com a arquitecte a través del riquíssim viatge que fa per l'interior del monestir, les seues apreciacions, valoracions, i on posa l'èmfasi.¹

A nosaltres ens interessen uns aspectes distints, i són les mencions i descripcions dels elements ornamentals i de l'art moble, que en el discurs de Pina són secundaris per estar més sensibilitzat i versat en les bondats de l'arquitectura. Ocasionalment, cita decoracions pictòriques en els sostres, pintures murals o a

¹ L'original del manuscrit el fotocopiàrem i mecanografiàrem en 1980. El fèrem servir en 2001 en l'informe fet a petició del CVC, i en 2002 per a redactar l'informe per a la Declaració de Santa Clara com a BIC, com es veu en el text del DOGV. Vam deixar còpia en l'AMX, on es poden consultar, original i mecanografiat. Signatures AF 142 i 143.

l'oli, i també retaules, paviments ceràmics, pintures, escultures i altres elements dels quals ens ocuparem per poder esbrinar en la mesura del possible què és el que s'ha perdut en el temps i quins objectes que ell va veure es van conservar.

3.1. Els sostres pintats i les pintures murals

En el capítol III que tracta de la porteria del monestir, Pina nomena la infermeria antiga, que havia d'estar en el primer cos d'edificació només passar el pati d'entrada, i que en aquell moment la comunitat usava de dormitori, i diu que era

Un bellissimo salón que oy sirve de dormitorio a las religiosas de vida activa. Tiene su montea cubierta con un pavimento, con artesonados y saquizemís labrados con hermoso semblaje de madera, que parece incorrupta y con singular arte fabrica(do).



Detall de l'esgrafiats de la cornisa del dormitori. Foto de l'autor 2009.

Hi degué haver altres sales o zones del monestir amb enteixinats decorats amb motius geomètrics i fitomorfs d'estil gòtic-mudèixar, i considerem com a més probables, per representatius, la cel·la de l'abadessa, la Sala capitular i el dormitori antic, però a mitjans del XVIII només s'havien conservat el

de la infermeria, i el del Cor Baix que comenta en el capítol VI.

Tiene de longitud setenta y ocho palmos y de latitud quarenta y dos, y su elevación de veinte y quatro. El techo de bello maderaje con sus hermosos zaquizemís y artesonados, con sus casinas de la primera magnitud y sus cartelones, todo de bellísima madera labrada según arte.

Com a arquitecte, mostra admiració pel sistema constructiu d'un sostre medieval, però es queda en la part estructural, sense que puguem saber si en aquell moment conservava la policromia mudèixar, o pel contrari les fustes ja estaven repintades, que és el que pensem. Sorpren l'ús de termes tècnics que semblen incompatibles: els "zaquizamís" podrien ser les fustes llises col·locades de través sobre les bigues, mentre que la paraula "casinas", que entenem vol dir "casetones", és més adequada per a altra tipologia. Pel que es veu en el document gràfic que ens ha quedat del Cor Baix, l'enteixinat del sostre sembla dels que es diuen de bigues i xebrons, format per una corretja perimetral, mènsules i jàssines transversals en les quals descansen les bigues longitudinals sobre les quals van els taulons plans, més usual en l'època de la construcció, primers del segle XV, que no els cassetons.

En la gran reforma duta a cap entre finals del segle XVII i primers del XVIII, dins el gust de l'època, algunes dependències s'ornamentaren amb esgrafiats, i diversos panys de paret amb pintures al fresc, en ocasions amb motius vegetals i heràldics directament sobre la superfície plana, i en altres casos amb composicions i escenes de figures dins de marcs arquitectònics.

La tècnica de l'esgrafiats amb faixes horitzontals, verticals, contornejant buits i embigats, i deixant socalades a la part inferior és un recurs ornamental de gran efecte cromàtic molt emprat en l'arquitectura valenciana, de la qual en Xàtiva hi ha nom-

brosos exemples, com ara en Sant Agustí i la Casa de l'Ensenyança. S'enlluïa primer amb guix fosc, fins i tot tenyit amb cendra o sutja, i damunt es posava un altre enlluït de fina i perfecta capa d'alabastre molt blanc. Després, es dibuixava el motiu que es volia deixar i es retirava la capa blanca, deixant a la vista la grisa. Així estava, i en part està encara, el dormitori gran del monestir, que Pina descriu en el capítol VII "del dormitorio grande" amb les següents paraules:

El dormitorio de las muy ilustres señoras es la otra pieza a quien da entrada el atrio de quien hablamos antes. Es ésta una pieza por cierto muy singular, (...) con su bóveda muy hermosa, labrada con primor del arte, con su repartimiento de arcos y de muchas molduras, faxas, requadros, almohadillados de hiesso pardo, con una distribución muy acordada, con su alquitrave, friso y corniza. Los arcos los tiene repisados en ella, con sus repisas y tempanillos todo del orden compuesto. Todo el ornamento y arquitectura circumvala todo el dormitorio con los mayores primores de la albañilería, la que está toda ella de bello estuco, faxas de pardo y lo demás de hermosísimo alabastro, hasta su guardapolvo o rodapié.

L'ornamentació policromada es deixava per a les portades, arcs de pas o murs d'estances representatives, com per exemple, la sagristia i el rerasagrari. La sagristia, de la qual tracta en el darrer capítol, era de les poques dependències que no van ser recobertes ni reformades, i conservava l'arquitectura gòtica original que es perdria en la Guerra, igual que el rerasagrari, citat en el paràgraf següent, que com a tal espai havia de ser del XVII quan l'arquebisbe Aliaga va donar unes disposicions sinodals per al culte al Santíssim.

Esta pieza de la sacristía es de treinta palmos en quadro con la montea y bóvedas de crucería que tiene todo el orden gótico, ricamente adornado y lo mismo las paredes de hermosa historia de pintura, sus campos y fondos de bello alabastro. Tiene aguamanil o

lavatorio con su depósito, taza, pilón y columna de jaspe lustrado y hermoso.

En esta pieza a la correspondencia del sagrario del altar mayor está el oratorio que sirve para la reserva de Nuestro Señor Sacramentado, el que es muy hermoso, por estar adornado con mil primores y estar todo él lleno de oro esmaltado.

L'ambigüitat de la redacció no deixa saber si eren escenes, és a dir, amb figures, o decoracions de fullatges d'acant, tan del gust d'aquell moment. Tenim testimonis gràfics d'arquitectures fingides en la *Capella de Loreto*, i de figures en dita capella i en un mur del clasute inferior.

La pintura mural de roleus, acants i marbrejats s'estenia també als claustres, decorats per les façanes que donaven a l'hort, i per



Pintura ornamental, figurativa i d'arquitectures fingides en la Capella de Loreto. Foto Sarthou, 1922.

dins.³ De les façanes s'ocupa en el capítol v que "Trata del lunado grande de los claustros":

Todos estos quatro claustros o lienzo los remata una hermosísima cornisa, friso y alquitrave, que les sirve de faciata superior al labio de toda la línea horizontal de los quatro declivos de los tejados de todas estas fábricas, los que están en sus rostarias cortados sus cartabones con hermosa proporción y simetría, y todo él arqueado, y corredores del claustro primero tiene sus claros abiertos para la luz de las piezas interiores. También se halla pintado al fresco, que es la pintura más delicada y deleytable a la vista, todo el ornamento de arquitectura, balconata y arcos de los frontis verticales que caen a ficho lunado prinsipal, con colores muy finos ultramarinos, jaspes primorosos y talla a dibujos de mucho arte, siendo lo restante de estuco y hermoso alabastro.

Si en el capítol v havia explicat la decoració de les façanes que donaven a l'hort, en el ix parla dels claustres segons, els situats immediatament damunt dels antics ogivals, així com de la distribució de les dependències de la planta i de com estava ornamentada:

Todo su ornato por los quatro claustros de unos costados con otros, tienen su elevación proporcionada con su bóveda entabacada, hermosamente labrada con todo arte y belleza y muchas faxas de esmalte fino ilustrado de primoroso alabastro y pinturas singulares que con lo dulce de su colorido atraen con la mayor violencia la atención de quien lo vee.⁴

Com en tot el manuscrit de Pina, el protagonista és l'arquitectura, mentre que els ornaments pictòrics són secundaris i sempre en relació i subordinats a aquella. El passatge que acabem de transcriure resulta certament imprecís, atès que no sabem què serien les "faxas de esmalte fino".

Faixes d'esmalt fi i pintures de colors hi

havia també en el temple, segons cita en el capítol XIII:

Todo este templo está executado de la mejor arquitectura eclesiástica (...). A éste hermosean maravillosamente sus adornos, ya por lo bien proporcionado, ya por estar todo fajeado con esmalte fino y su última mano de alabastro muy hermoso, y todo él en su monte y circumvalación pintado con muy vivos colores, los que están con tal arte y orden repartidos que la blancura del alabastro haze luzir con singular gusto todas las pinturas.

Dins el capítol v de què hem parlat abans, que "Trata de los segundos claustros", es deté també en les pintures que representen escenes religioses:

En la bóveda de cada claustro están repartidas unas tarjetas, con mucho arte dibujadas, y en sus óvalos los santos y santas de la seráfica familia, hechos y pintados con pinzel muy vivo. Los óvalos destos repartos son quarenta y quatro; en ellos y en las paredes de dichos claustros ay pinturas de primoroso pinzel.

Quan diu "En la bóveda de cada claustro" cal interpretar en cada arc o espai modular del claustre, per això hi ha 44 escenes que farien onze per cadascuna de les quatre bandes. Sobre una porta del mur de l'església queda una composició que representa Santa Clara, en la fotografia de la *Capella de Loreto* es veu l'orla de l'arc de l'embocadura i en la del claustre enderrocat les targetes rectangulars verticals amb motllures d'estuc i fullatge propi del barroc, de quan es va fer la reforma a primers del XVIII. Com hem dit més amunt, s'aprecien en dits marcs les empremtes d'haver tingut retaules ceràmics, que en València no es generalitzen fins la segona part de dit segle. El text de Pina ens dóna la clau per interpretar el que considerem un aparent anacronisme: es farien

³ Com més modestament veiem en el claustre de Sant Agustí, recuperat no fa massa, o en les carteles del claustre superior de Sant Onofre.

⁴ Pina expressa d'una forma molt literària l'atractiu de les pintures, contraposant dos conceptes antitètics, com "dulce" i "violencia".



Claustre de les clarisses destruït. 1936. Foto Sarthou

com a targes per emmarcar escenes religioses pintades, i així seguien després de 1763 quan es va redactar el manuscrit descriptiu. Posteriorment, es col·locarien sobre les pintures els retaules ceràmics, també desapareguts.

3.2. Els paviments ceràmics

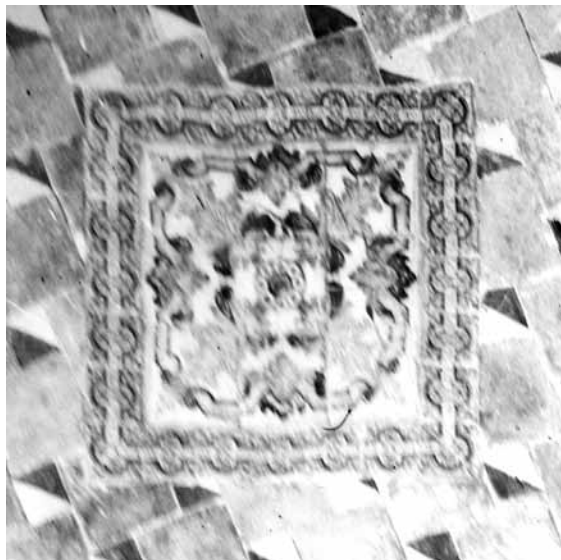
La pintura mural, que donava a les dependències un gran colorit i riquesa, és un recurs molt efectista i característic en l'arquitectura barroca valenciana de maçoneria amb acabat en alabastre o estuc: marmorejats, roleus, tiges vegetals, figures d'angelets, etc. El complement perfecte a la decoració cromàtica dels murs era l'enrajolat de ceràmica amb motius seriatos geomètrics o florals, o amb escenes fent tapets encastats. Les combinacions eren quasi il·limitades, i totes d'un efecte enlluernador, un conjunt de gran exuberància i bel·lesa. Els propietaris i les institucions, com

l'Hospital o els convents, realçaven la prestància dels seus edificis amb aquestos paviments de luxe, molt més cars que el simple de fang.

Passada la primera part del XVIII, en el monestir de Santa Clara, les estances pavimentades amb taulells ceràmics eren els claustres alts, el refectori, el dormitori, el Cor Baix i el Cor Alt. El paviment del refectori, del qual parla en el capítol IV, era de "hermosos azulejos", i com no diu més, ens sentim inclinats a pensar que seria com el del dormitori, de taulells de fang amb *alicer* de mitadad o moca-dor en cada cantó rodant.

En comparança amb el text anterior, contrasta la diferència expressiva emprada per descriure el paviment del dormitori en el capítol VII, perquè ací, a més del paviment ceràmic *corrent* hi havia altres de dibuixos:

*Tiene su pavimento este salón y bellísima
pieza de hermosos azulejos y bien formados*



Restitució digital a un punt de vista zenital del paviment ceràmic de la Capella de Loreto. Vegeu la imatge de la p. 35.

tableros, con mucha variedad de dibujos y coloridos en ellos que le hermosean puestos todos según el mejor arte.

Actualment, el paviment general del dormitori gran està intacte, amb taulers de fang cuit i de mocadors verds i blancs en cada cantó, i queda la marca d'on estaven els vuit tapets que enriqueixen el conjunt, a manera de rombes de través en la part central amb “variedad de dibujos coloridos”.

Pel que fa als cors, sembla que constituïen la part del monestir amb paviments més rics. La referència al Cor Baix ve en el capítol vi:

Esta pieza del choro baxo (...) Tiene también su sillería de choro ensambladas y muy hermosa. Su pavimento es de azulejos bien acordados, enlazados todos geomètricamente.

Un cop més, la informació gràfica que ens va deixar Sarthou ens permet saber com era dit paviment, format, la major part de la superfície central, per taulers de fang, i per una



Reconstrucció de la composició de ceràmica arquitectònica de la capella de la imatge anterior a partir de fotografies de taulells de la sala situada sobre la cuina del monestir. Els taulells de “Loreto” de l’orla, de fotografies dels dispositats en la Seu, procedents de Santa Clara. Fotos de l’autor, 2010 i 1993, respectivament.



Vista general del dormitori amb el paviment original i l'hidràulic. Foto Mateo Gamón.



La caiguda d'un raig en el Cor de Santa Clara. Manuel Bellver, 1875. Actualment al Convent de Santa Clara de Canals. Foto Mateo Gamón.

faixa perimetral de tres o quatre taulells de mitadat disposats en ziga-zaga.

Finalment, el Capítol x del manuscrit està dedicat al Cor Alt, amb el paviment ceràmic més bell, a tenor de la lloança que va fer Pina, tan moderat en la majoria de les apreciacions referides als aspectes no arquitectònics:

El pavimento deste bellissimo choro, piezas anexas y antepechos y las gradas están fabricadas con muchos labores de finísimo colorido y bien acordados azulejos. La sillería es portátil y tan hermosa, que todas juntas y

cada una de ellas pueden servir de dichoso asiento a todo un colegio de eminentísimos cardenales.⁵

De l'observació de la informació gràfica podem saber que el xapat del sòcol de la barana estava format per una combinació de mitadats o mocadors, i molinets de fulles de cards, de quatre per als centres i d'un als cantons, disposats en rombe, de manera que els mitadats alternaven estreles i quadres. Però la composició del pavimentat era d'extraordinària complexitat barroca, formada per quadres

⁵ Deduïm de la descripció que el cadiratge del cor no era un parament de talla de fusta amb seients, sinó que estava format per cadires de braços soltes, com es veu en el quadre de la *Caiguda del raig* pintat per Bellver en el segle XIX. En les poques ocasions en què se cita el número de religioses, sempre n'eren més de trenta, per la qual cosa devia haver al cor més de trenta cadires de braços, de les quals se n'ha conservat una.

ELS TRESORS DE LES CLARISSES RETORN DEL SANT SOPAR



Cor Alt. Foto Sarthou de 1922, en la qual es veu la composició del paviment.



Muntatge entre una fotografia del Cor Alt i la recreació digital del disseny del paviment. Foto de l'autor, 2010 i reconstrucció digital del disseny del paviment de Josep Emili Llàcer, 2010.

grans que emmarcaven creus en diagonal de dotze peces de motius florals que no podem identificar, i els esmentats quadres voltats de rectangles mitadats amb dos taulells de flor a l'interior, també en diagonal, i desplaçats, de manera que en els vèrtex quedaven quadres menuts blancs.⁶ Aquesta disposició desencaixada li conferia un agitat moviment visual de paral·leles, quadres, diagonals i línies en zigzag. La destrucció del cor durant els successos de la Guerra Civil va fer desaparèixer el disseny original, però posteriorment es va refer imitant-lo amb taulells antics dels tornats del museu. El sòcol de l'apitrador té ara un tira de taulells afegida per la part inferior, que el fa més alt que abans, mentre que en el paviment es va prescindir dels motius vegetals anteriors, segurament per no tenir-ne prou, i es va muntar només amb mocadors fent rombes i tampoc es van poder tornar a posar els tres escuts d'Entença que adornaven el terra, ara substituïts per un tapet rectangular de dibuixos geomètrics. Contràriament al que podria pensar-se, el quadre de Bellver que representa el fet històric de la caiguda del raig en el Cor Alt, i que a primera vista denota una clara intenció del pintor per ser fidel a la realitat, va falsificar el dibuix del paviment, perquè no es poden fer franges, com ell pinta, que siguin només verdes, sense la part blanca.

Hem tractat en aquest capítol els aspectes visuals, epidèrmics del monestir, el que hui diríem els *acabats*, que són els elements que donaven aparença i vistositat a les façanes i interiors en l'arquitectura barroca valenciana: el joc de grisos i blancs de les faixes d'esgrafats; les pintures murals i els paviments policromats, els uns i els altres captivaven la mirada i conferien singularitat als edificis. El repintat amb pintura corrent dels murs, que va

ocultar les decoracions, i l'eliminació dels paviments ceràmics van desnaturalitzar l'impacte i la percepció visual i van destruir una part essencial de l'arquitectura com es la pell o textura més externa.

3.3. Els retaules, escultures i pintures

El manuscrit de Pina, aclaparadorament dedicat a l'arquitectura, conté, com hem vist, nombroses referències a elements ornamentals i així mateix a objectes mobles artístics, com ara retaules, escultures i pintures, la descripció dels quals no és tan minuciosa i detallada com voldríem o com podria haver sigut si el redactor del text hagués tingut una altra formació acadèmica.

La majoria dels retaules es concentraven, com és lògic, en el temple, però hi havia també en altres llocs. L'itinerari de Pina pel monestir segueix un rigorós ordre espacial, cosa que podem comprovar gràcies a les dependències que s'han conservat i a altres desaparegudes però de les quals tenim alguna informació gràfica o referència. En tal sentit, és admirable com l'exposició tan cartesiana i racional du al lector per l'interior d'espais sense passar dues voltes pel mateix lloc, i sempre sap on està.⁷ Aqueixa formació de mestre d'obres fa que el seu recorregut i descripció segueixca el mateix mètode amb què els arquitectes dibuixen els plànols: per plantes o nivells, procediment que fa que, en aparença, torne al mateix lloc. Però, ja hem dit que és només en aparença. Per exemple, l'església i el cor els descriu en diferents capítols, per raó que, tot i que per a nosaltres pertanyen a un únic espai, l'espai *església*, per a ell són dos nivells: el de peu pla

⁶ La col·laboració entre l'autor i l'arquitecte Emili Llàzer, amb el necessari auxili de la informàtica, ha permès fer una reconstrucció ideal del paviment del cor, excepte els tres escuts de Saurina d'Entença, que no sabem com eren ni en quina disposició estaven.

⁷ Una altra cosa és la dificultat de reedificar mentalment un enorme volum d'arquitectura, i saber on estava cada cosa.

del carrer i el pis o planta elevada on se situa el cor.

Tant en l'un com en l'altre hi havia retaulles. El que està més extensament descrit és l'altar major, que sabem, pel document citat més amunt, que es va fer en 1695 i va costar 900 lliures. Del seu aspecte no tenim més informació que la que Pina ens va deixar, perquè, malgrat que el Museu de l'Almodí conserva entre les seues col·leccions un quadre a l'oli de format menut i dolenta factura que representa l'interior de l'església de Santa Clara i el seu retaule principal com estava en la dècada de 1920, sorprenentment, no concorda la totalitat de la descripció amb la imatge, ni en aspectes estructurals com la planta, ni en alguns dels ornamentals. I això indica que aquell retaule tallat a finals del segle XVII en un estil barroc sembrat de "adornos de talla llena de ángeles y serafines" pilastres estriades, trons daurats i planta de figura obliqua, va ser substituït per un altre de neoclàssic molt senzill i anodí, del qual mai es podria dir, per molta hipèrbole que li pose Pina, que era "suntuosísimo". El del quadre és de planta recta, despullat d'ornaments, per al que van aprofitar les mateixes escultures de l'anterior, i potser la pintura de l'Assumpció, que segons Pina estava al segon cos, i en la imatge es veu en la part inferior. També va ser substituït el sagrari de planta quadrada, amb la columnata, volta i targes, per un altre no menys retòric i daurat, amb porta arrodonida a la part de dalt en la qual Vicente López va pintar la imatge del Salvador.⁸ No trobem més raó per al canvi de retaule que la moda i la disponibilitat d'efectiu, perquè entre el text de Pina i principis del segle XX, quan es va pintar el quadret de l'altar, no es va donar cap circum-

stància adversa que el fes malbé. Malauradament, aquest segon retaule també es va perdre en la Guerra Civil.

De sobte, un quadre modest es converteix en la prova de la pèrdua d'un retaule barroc a causa d'un canvi estètic, per això considerem que en aquesta ocasió paga la pena transcriure el text sencer del capítol XIII de Pina i poder passar la vista del text a la imatge:

De los retablos

El primero y principal es el del altar mayor. Tiene de elevación cincuenta y siete palmos; de latitud veinte y cinco. Es de dos cuerpos de arquitectura, y tiene sus sotabancos y sus pedestales en su primer cuerpo, dos órdenes de columnas en cada un lado, su planta en figura oblicua, estreadas sus restrepilastras, sus membretes, repisas, polseras de hermosa talla. El sagrario en figura cuadrada con mucha columnata y su cascarón de hermosas cartelas, con todos los preceptos de cuerpo de arquitectura completo del orden compuesto, con bellos semblages, todo según arte.

Sobre el sagrario está el trono y nicho de la primorosa y devotísima estatua de la Madre y Señora fundadora de la Seráfica Santa Clara. Todo este solio y devota imagen está estofado y hermosamente con todo arte dorado.

En los dos colaterales deste nicho, en sus intercolumnios hay dos estatuas de bella escultura simétricamente proporcionadas a lo natural, que representan dos santos de esta seráfica religión, que son San Buenaventura y San Luís, obispo de Tolosa.⁹ Prosigue este primer cuerpo del retablo con todo el resto del orden compuesto de sus columnas, capiteles, alquitrave, friso y corniza principal, adornado y retornado en sus molduras con todo arte y con muchos adornos de talla llena de ángeles y serafines.

El segundo cuerpo de este suntuosísimo retablo tiene su proporción con el primero

⁸ La porta d'arc de mig punt el què estava el Salvador va resultar molt damnada en la Guerra, quedant mutilada la part superior. Fa poc s'ha restaurat en forma recta per la part superior.

⁹ L'escultura de Sant Lluís duia un bàcul d'argent, que s'ha conservat entre els objectes de Santa Clara. Posteriorment, va ser regalat per la Comunitat al bisbe de Terol, el franciscà León Villuendas (1944-1968), el qual li va afegir el seu escut, i finalment el va tornar al monestir.



Armaris ja buits de l'arxiu del monestir, en la part moderna cedida al Ministeri de Justícia. Foto Mariano González 2010.

y también es del orden compuesto y está executado con la misma valentía y arte que el primero con sus pedestrales, columnas, retreopilastras, hermosas tallas, capiteles y su cerramiento en figura obliqua con su alquitrave, friso, corniza, sus xarrones muy hermosos y en medio de su columnata un lienzo de pintura muy hermosa, en quien está esculpida una imagen de Nuestra Señora de la Asunta. Le hazen colaterales dos bellísimas estatuas de santos desta orden, todo con bellísimo gusto executado [Al marge]. (Colaterales San Bernardino de Siena y San Juan de Capistrano) y tal que con esto se

acredita este sumptuoso retablo, corona digna de tan magnífico templo.¹⁰

La clau per datar la substitució de l'altar ens la va donar una troballa fortuïta, com ara veurem. Després de descriure el retaule, Pina passa a parlar d'un dels elements més atractius per al gran públic, com són les sepultures de personatges. A la banda de l'evangeli, el sepulcre de la fundadora del monestir, Saurina d'Entença, format per una urna de marbre o pedra de potes de lleó i la seua estàtua jacent, segons model de moda

¹⁰ Entre les obres pertanyents al patrimoni conservat de Santa Clara hi ha una màscara tallada en fusta encarnada, que quan vam fer la fitxa d'inventari les monges sabien perfectament que corresponia al rostre de la imatge de Sant Joan de Capistrano.

¹¹ En les primeres dècades del segle xx, Carlos Sarthou va presenciar l'obertura del sepulcre de Saurina d'Entença, i només hi havia dues calaveres, o siga dues persones, no tres com diu la tradició. D'altra banda, no tenim més testimoni de l'existència d'un altre sepulcre en el temple que el de Pina. No sabem si vol referir que hi havia un enterrament, o bé un sepulcre escultòric, ni tampoc de quin suposat infant Pere es tractaria. En ambdós casos, no ens ha arribat cap evidència.



Interior de l'església de Santa Clara. Foto de l'autor 2009.

durant tot el segle XVI i una part del XVII, de la qual ens queda una fotografia, atès que va ser destruïda en la passada Guerra. I en la capella simètrica de la banda de l'epístola, "según la tradición constante de estas señoras" la tomba de l'infant Pere d'Aragó, en un panteó, però no diu si era una simple llosa o un monument funerari,¹¹ i no obstant, el fet que en la capella no hi hagués cap retaule, podria indicar que l'espai l'ocupava un sepulcre.

Va ser en 1984 quan la Comunitat va fer una reforma per traslladar el Cor Baix prop

del presbiteri, on ara està. És a dir, just en la capella on el manuscrit deia que segons tradició hi havia soterrat un infant reial. Quan estaven picant a una certa altura del mur de l'església per la part que dona al claustre, els obrers van trobar una urna de pedra feta d'una peça buidada, només desbastada, i amb una tapa en la qual havien escrit amb llapis de carbó, "Año 1810" –actualment convertides en font i banc del claustre. La classe d'urna i la data eren molt significatives.¹² D'una banda, no es tractava d'un sepulcre original,

¹² Un matí del mes de juny vam ser avisats urgentment per l'abadessa, sor Maria Francisca Gómez, perquè els obrers havien trobat una urna de pedra amb la inscripció "Año 1810". Davant la insistència de dita abadessa, que estava convençuda que eren les despulles de la fundadora, Saurina d'Entença (cosa que no era possible perquè havien estat fins a 1936 en el sepulcre del temple), vam dur els ossos a analitzar al Departament d'Anatomia de la Facultat de Medicina de la Universitat de València. Resultaren correspondre a un individu del sexe femení d'edat relativament avançada. Segons ens digué el catedràtic de paraula, ja que dita conclusió no figurava en l'informe, pertanyien a una persona coixa que havia dut clossos molt de temps. L'època no es podia determinar. Per tant, no eren ni de la fundadora ni de cap infant Pere. En novembre es van tornar els ossos al monestir. La transcripció completa de l'informe ve en l'Apèndix documental.



Sepulcre de Dª Saurina d'Entença. Foto Sarthou, 1918.



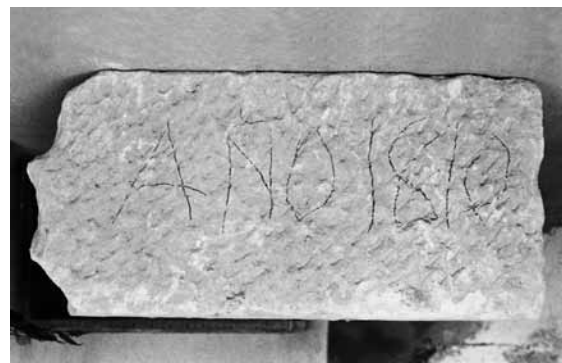
Nínxol del mur entre l'església i el claustre, on es va trobar una urna sepulcral en 1984. Foto de l'autor.

antic, sinó d'un vas menut fet a propòsit per inhumar uns ossos que mereixien tal consideració però, com havien de quedar ocultes, no calia fer cap ornament artístic. Per últim, el fet que no es posara el nom del mort vol dir, al meu parer, que no sabien ben bé qui era, només que havia estat soterrat en lloc molt preferent. I anotaren l'any del trasllat i nova ubicació. Finalment, hi havia encara un aspecte d'interés, i era que en l'espai on es va trobar quedava pintura ornamental en l'intradós de l'arc de la capella. La conclusió

que traguérem va ser que en la capella primera de la part de l'epístola, com diu Pina, hi havia una sepultura que en el XVIII es pensava pertanyia a un infant. L'intradós de l'arc estava decorat, i potser l'embocadura i el fons o tarja de l'arc. En 1810, probablement coincidint amb el canvi de l'altar i la pintura del Salvador, van decidir obrir una reixa en dita capella, la qual cosa els obligà a retirar els ossos i guardar-los amb respecte en una urna tapiada sobre la solera del buit de la reixa. El



Obertura de l'urna sepulcral. Foto de l'autor, 1984.



Tapa de l'urna. Foto de l'autor, 1984.



Mare de Déu dels Desemparats, entre Sant Llorenç i el Canonge Llorenç Bellví. *Pintura procedent de la lluneta de la porta principal de l'església de Santa Clara. Actualment en el Museu de la Seu. Foto Mariano Liébana 1993.*

pas del temps va fer perdre la memòria, fins que es trobà per casualitat.

Continua al capítol XIII enumerant algunes capelles i obres d'art de la nau. Destaca la pintura sobre tela de la lluneta de l'arc de la porta principal, dedicada a la invocació de la Mare de Déu dels Desemparats entre Sant Llorenç i el donant, el canonge de la Seu de València Llorenç Bellví, germà de Vicenta Bellví, que va ser abadessa en 1720.¹³ El canonge Bellví va ser la persona comissionada per acompanyar des de València a la comunitat de franciscanes clarisses quan en 1715, vuit anys després de la Crema de Xàtiva, tornaren al seu monestir.¹⁴ Aquesta tela, que podria haver sigut pintada com a commemoració de dit acompanyament, es va guardar en el Museu de l'Almodí durant la

Guerra. En acabar aquella, no va ser reclamat per la comunitat de religioses, per la qual cosa va passar a formar part dels béns de l'Estat inventariats en 1973 i dipositats en la Seu.

La resta dels altars i retaules del temple la tracta en el capítol XV, "De las capillas de la iglesia, y de los restantes retablos". Seguint pel costat de l'evangeli, en el sentit de la capçalera als peus, estaven: l'altar i retaulle de Sant Francesc, amb una imatge "vivamente esculpida en un primoroso lienzo en el centro de dicho altar."¹⁵ La capella del costat era la dedicada a la invocació de la Sagrada Família, amb un "retablo muy hermoso de bellísimas pinturas". Venien després la trona, la porta principal citada

¹³ Llorenç Bellví Escrivà era fill de Vicent Bellví Boil i de Magdalena Escrivà, i germà del marquès de Bèlgida, i senyor de Bellús i Corbera. Els Bellví són un llinatge aveïnàt en Xàtiva des de la Conquesta. Tenien casa oberta en Bèlgida, Xàtiva i València, de manera que els seus membres naixien indistintament en una o d'altra població. La casa dels Bellví, senyors de Benissuera, estava front de la porta de Santa Clara, d'on es justifica l'estreta relació entre la família i les monges. La seua germana, Sor Vicenta Bellví Escrivà, va ser abadessa de les clarisses en 1720.

¹⁴ Vegeu la transcripció de la crònica del fet en l'Apèndix documental.



Sant Pere d'Alcàntara. *Església de Santa Clara*. Foto Mateo Gamón.

més amunt i finalment la darrera capella de dit costat, amb un retaule amb diversos quadres, i el central que representava Santa Rosa de Viterbo i Santa Catalina de Viterbo. Segons veiem per la descripció, de la part sud del temple, només ens ha arribat la lluneta de Llorens Bellvís.

La part oposada, al nord o costat de l'epístola, a continuació de la capella funerària de l'Infant venia un retaule amb “muchos adornos”, dedicat a Sant Pere d'Alcàntara, i al seu costat, el retaule de la Puríssima, pintada a l'oli. Tot seguit estava l'únic retaule amb imatges d'escultura, la del Crist i la Mare de Déu dels Dolors, i per últim, el retaule dels Sants Joans.



Sants Joans. *Església de Santa Clara*. Foto Mateo Gamón.

Pina acaba la relació dient que tots els retaules “parecen un monte de oro” i formen un conjunt “uniforme en el diseño”, apreciació que ens du al convenciment que són els retaules que es van fer alhora en 1695, i per això la unitat estilística i formal que percep, el que es confirma en comparar els únics quadres conservats de sants titulars dels altars de l'església, el de Sant Pere d'Alcàntara i el dels Sants Joans, que tenen les mateixes mides i idèntic marc. Als peus de l'església hi havia tres pintures més. Una, situada al centre del mur de tancament del Cor Baix, sobre la reixa, en la qual es representava a l'oli “con vivos colores” la Mare de Déu dels Àngels; l'altra, també sobre tela, en la capella-confessionari de

¹⁵ Al llarg del manuscrit, l'autor mostra un gran domini del vocabulari tècnic. Es fa notar també la interferència del valencià, tot i que ell era aragonès, per exemple en les “s” duplicades para indicar el seu valor de consonant sorda, o en la paraula “tarqueta”, amb una “q” que tradicionalment empraven els valencianoparlants per al fonema “j”, inexistent en la nostra llengua, i també en l'ús de les paraules “rostària” en comte de “pendiente” o “lunado” per a designar un pati o espai descobert. Dit terme no és castellà, i només es fa servir en l'àmbit valencià: “llunat” i “desllunat”. Per això ens estranya l'ús, en dues ocasions, del terme “esculpida” per a descriure la representació d'una figura en un quadre, és a dir, en dues dimensions només. De no haver especificat l'autor “en un lienzo”, hauria confós al lector, que sens dubte hauria interpretat que “esculpida” es referia a una talla de fusta.



Vista del Cor Baix de Santa Clara, on es veu la imatge de la Mare de Déu de la Misericòrdia, sobre les portelles que tancaven la reixa de punxons. 1922. Foto Sarthou.

l'esquadra del costat de l'evangeli, de la Mare de Déu de la Seu, mentre que la pintura de la capella simètrica estava executada directament sobre el mur, damunt de la porta, i representava a Sant Josep. No cal dir que tampoc ens han arribat.

L'autor dedica el capítol vi a descriure el Cor Baix, que ja hem vist en parlar de les pintures dels sostres i dels paviments ceràmics.¹⁶ Ens ocuparem ara de les obres d'art existents en dita dependència. A més de la Reixa de Punxons i la imatge de la Mare de Déu de la Misericòrdia, de les quals també hem tractat en l'apartat dedicat a les obres d'art medievals, hi havia tres altars amb un retaule cadascun, "ricamente adornados

y hermosos" però no els descriu ni diu quina advocació titular tenien. Al mig del mur de tancament estava situada la porta que dona pas a l'estança d'on arranca l'Escala Santa, i sobre dita porta hi havia una talla d'un Crucificat, "de hermosa escultura, la que es de cuerpo entero y con mucho arte fabricado". Tampoc ens han arribat ni els retaules ni el Crist. A la part superior de l'Escala Santa està encara la Capella de l'Oratori, però despullada del retaule. Finalment, en el capítol x, descriu el Cor Alt amb tots els seus ornaments. Sens dubte, la part més adornada d'obres d'art religiós era l'església, considerant-la com un tot, la nau, el presbiteri, les capelles i els Cors Baix i Alt.

¹⁶ La descripció de fra Alberto Pina és valuósíssima i exacta a l'espai que es veu en la fotografia que va fer Sarthou en 1922. Cita dues obres ara en el museu: la Reixa de punxons, i sobre ella, la imatge de la Mare de Déu.



Sepulchre de l'Assumpta en el Cor Alt del Monestir. Foto Mateo Gamón.



Sepulchre de la Pietat en el Cor Alt del Monestir. Foto Mateo Gamón.

En els murs laterals del Cor Alt van disposar dos nínxols per a les imatges de la Pietat, o Crist mort, i l'Assumpció, com es representa normalment en València, ja cent, per això Pina els diu “sepulcros singulares (..) de riquíssima y primorosa escultura al natural”. Tenen unes portelles plegadisses de quatre plafons, pintades per fora al tremp amb àngels i figures al·legòriques en estil barroc del XVII, i per dins amb col·ra d'argent i daurada, treballada al granejat, formant una mena de fonts o brolladors, al gust del rococó, per tant, decorades uns vuitanta anys després. Estaven protegides per un “zelaje”, paraula castellana ara en desús que significa “claraboya o ventana”, fet de “bellíssimos vidrios cristalinos de Génova, los que son de mucha grandeza y valor”, puntualització que podria significar bé una manifestació de luxe,

per constituir una mercaderia importada molt fràgil i cara, bé que en València no hi havia tecnologia per fabricar vidres tan grans.

Ens interessen dos aspectes de les imatges. Un es que diu que eren de dimensions del natural, però el Crist, el cap del qual s'ha conservat, era notablement més menut que una persona. L'altra és la imatge de l'Assumpció, per la raó que la que coneixem i ens ha arribat fragmentària és la que va tallar l'escultor José Esteve Bonet en 1791, segons consta en el *Libro de la verdad* de dit artista, mentre que fra Alberto Pina estava escrivint el manuscrit en la dècada dels seixanta. Per tant, parlava d'una altra imatge barroca, de la qual es va prescindir quan feren la nova, i es va perdre, com altres obres d'art a causa de la moda i de la disponibilitat de diners. Comparant el rostre, expressió i la carnació de la imatge del



Cap del Crist de la Pietat del Cor Alt. Actualment en el convent de clarisses de Canals. Foto Mateo Gamón.

Crist de la Pietat de les clarisses, d'una talla excel·lent dins l'estètica barroca, amb el de la Columna que Esteve Bonet va fer per al gremi de sabaters de Xàtiva, apuntem la possibilitat que fos obra seua de joventut, i que la corona o resplendor, datada en 1762, d'excel·lència executiva i bellesa, també perduda, era, al nostre parer, de la mà de l'argenter de Xàtiva Francisco Quinzà, que tenia el seu obrador en el carrer de la Corretgeria, o de la del seu fill Bernardo, que va residir en València, on de vegades treballava conjuntament amb Esteve.

A la part de l'evangelí del Cor Alt reservaren les monges clarisses un lloc per al retaule de la Puríssima, una advocació de les més arrelades entre les franciscanes, ja que duïen la seua imatge brodada en l'escapulari de l'hàbit blau. De dit retaule tenim una imatge fotogràfica en l'esplèndida fotografia feta per Sarthou en 1922, tan saturada d'objectes riquíssims que sembla la representació de l'opulència.

*Tiene dos cuerpos de arquitectura, y su nicho o capilla, con talla, arquitectura, muchos ángeles y bellísimas tarquetas, todo de oro finísimo, del que llaman bronceado. Es este retablo de madera y en su nicho se venera una imagen de Nuestra Señora con el título de la Concepción, de estatua del natural, muy perfecta y devota y con total simetría fabricada.*¹⁷



Crist de la Columna. Foto de l'autor, 2007.

Hi havia en aquell moment al Cor Alt catorze pintures, de les quals només identifica la dels Quatre Doctors, actualment reduïts a dos.¹⁸ I nomena els vitralls, un orgue, que tenia una caixa o arquitectura en forma de retaule, així com les imatges de Santa Clara, Sant Antoni de Padua i Santa Anna, i un faristol "con sus ocho libros de coro de marca mayor que es su coste mil pesos". L'espai del cor estava resguardat de les mirades dels fidels que hi hagués en la nau del temple per unes gelosies rematades per una mena de cresteria "de arquitectura y de perfiles de oro", com es veu en dita fotografia. No ens han arribat ni els perfils daurats, ni l'orgue, ni el faristol ni les imatges. Per finalitzar el recull de les obres d'art moble que va nomenar Pina en el seu manuscrit, solament ens queda deixar constància d'una imatge de la Mare de Déu de la Seu, sobre la porta de la infermeria, així com de les dues capelles que hi havia a cada extrem del mur del dormitori, en el claustre de la primera planta. Una, la dedicada a la Mare de Déu de Loreto, i l'altra a Sant Joan Baptista i Sant Joan Evangelista, "con sus retablos y mesas de altares de muy buenos estucos dorados y perfiles aseados y hermoseados con todos los primores del arte".

¹⁷ De dita imatge de la Puríssima, perduda en la Guerra, igual com el retaule descrit, conserva el museu les vestidures.

¹⁸ Alguns dels doctors encara estan, i també hi ha altres que es veuen en el quadre de la *Caiguda del raig*, com ara el de la Magdalena, o el de la Mare de Déu de la Seu.



Oval amb l'escena Coronació de la Mare de Déu. Brodat de pintura a l'agulla, de mitjans del segle XVI, col·locat sobre una tela de seda blava brodada amb fil d'or en estil rococó, cap a 1765. Actualment en el Museu de la Seu. Foto Mariano Liébana, 1993.

Els desastres de la Guerra



Emparedament de la Creu del camí de València, de la Pila islàmica i dels objectes més valuosos en el Pati del Museu de l'Almodí, durant la Guerra Civil. A una i altra banda es veuen caixons amb taulells. Foto anònima de 1938.

Després del manuscrit de Pina ja no tornem a tenir cap notícia de l'interior del monestir fins la descripció feta per Sarthou en 1922 de les dependències que va poder visitar i d'alguns dels seus objectes artístics més singulars, o almenys els que van atraure la seua atenció. El seu testimoni i les fotografies que va fer són el punt de partida per veure d'aclarir part del que hi havia al monestir, la font de

què disposem per saber, i no sempre, si es va destruir durant la Guerra Civil o si es va poder conservar. Disposem de dos classes de testimonis escrits: uns formats pels diversos, reiteratius i confusos articles i opuscles publicats en 1939 per dit cronista; i uns altres pels inventaris, anotacions, llibretes, notes soltes, rebuts, cartes, etc., dels lligalls 1021-1, 1128-2 i 1128-3 de l'Arxiu Municipal de Xàtiva.



Retrat de sor Teresa Roca Malferit. Actualment en el Convent de Canals. Foto Mateo Gamón.

Ja ho afirmem de bestreta: totes les obres d'art que coneixem del patrimoni del Reial Monestir de Santa Clara existeixen encara perquè es van guardar en el museu. Però no totes les que es van salvar ens han arribat.

Per acostar-nos als successos de la Guerra examinarem primer les publicacions que acabem de nomenar, i en el capítol següent els manuscrits inèdits que es conserven a l'Arxiu Municipal. Tant les primeres com els segons constitueixen una font imprescindible per a l'estudi dels avatars experimentats pel patrimoni en aquells anys, però presenten l'inconvenient de provenir d'una sola persona, que en gran part va ser protagonista. No tenim, doncs, cap altra versió o font per contrastar, sinó que tot el que sabem és a través dels ulls i la ploma de Sarthou, que no sempre va ser imparcial, i això es nota ben aviat. Per tant, tot i reconeixent-li la seua impagable tasca, no hem de perdre de vista que en els anys de Guerra es va veure condicionat

per la seua postura ideològica, i en la postguerra per haver de justificar la seua *col·laboració* amb els republicans.

El primer dels escrits va ser l'extens article titulat "El histórico monasterio de Santa Clara arrasado por los rojos", que va publicar en el diari *Las Provincias* del 18 d'agost de 1939. I tot seguit en el mateix any *Contra las casas de Dios, Devociones heridas, Martirio del arte Cristiano* i la crònica o diari de la Guerra que sota el títol "El Trienio marxista en Játiva" va publicar en el *Almanaque de Las Provincias para 1940*. Els textos, amb la peculiar i melodramàtica prosa vuitcentista de l'autor, són repetitius en una gran part, però no iguals, i en cadascun es poden trobar detalls o mencions que no estan en la resta, de manera que per tenir una informació més completa cal llegir-los atentament tots, i cotejar-los. Malgrat tot, en no poques ocasions peca de vaguetat, d'imprecisió terminològica o d'errors i omissions. Ens interessa saber quins objectes es van salvar en el museu, en segon lloc quins se'n van quedar format part de les seues col·leccions, després quins es van tornar en acabar la Guerra, i finalment què va ser d'alguns altres.

4.1. Els objectes artístics de Santa Clara salvats en el museu segons les publicacions

Recopilant les diferents relacions fetes per Sarthou en els opuscles citats es pot fer una primera relació dels elements arquitectònics i de les obres d'art religiós del monestir de Santa Clara que van ser traslladats al museu entre agost i octubre de 1936:

1. "Astillas, ménsulas-cariátides y jácenas pintadas" del Cor Baix.
2. Peces que van anar traslladant a poc a poc: "Un día una ménsula; otro un florón; los más, unos azulejos; o las puertas de la cocina recayentes al claustro; bovedillas esgrafiadas con yeserías del renacimiento; una gran reja



Estança de l'escala de caragol sobre la cuina, pavimentada amb els taulells de diverses èpoques, recollits en el museu entre 1936 i 1939. Foto Mateo Gamón.



Imatges i mobles del monestir de les clarisses escampats pel claustre en 1936. Poden distingir-se un coixí de vellut de la llitera de la Pietat, així com els caps de les imatges de l'Assumpta i de Sant Joan de Capistrano. Foto Sarthou.

de punzones forjada en el siglo xiv (del locutorio); las puertas pintadas de las hornacinas del coro alto y otros restos arquitectónicos del cenobio secular. (Todo devuelto en octubre al monasterio)". No obstant, el paràgraf dóna més la impressió de ser un exercici de retòrica, que de testimoni que s'ajustava a la realitat cronològica dels fets i al contingut.

3. Retrat de Saurina d'Entença, fundadora del convent. Retrat de sor Teresa Roca Malferrit. El *Sant Sopar* de Vicente López i "otros lienzos de mérito artístico muy inferior", sense especificar.

4. Els caps de la Mare de Déu i del Xiquet de la imatge de la Verge de la Misericòrdia que estava al Cor Baix. El cap del Pare Etern, del grup de la Trinitat, que va ocultar "entre millares de azulejitos góticos, renacientes y barrocos, que pasaron a engrosar las colecciones del Museo. (Ya han sido devueltos)".

5. El bàcul de l'abadessa, un faristol d'argent –aquell que es va fabricar en 1695 citat en un document de l'Arxiu del Regne de València–, un missal de tapes de vellut, cantoneres d'argent i escut d'Entença; "magníficas coronas", una mitja lluna i altres objectes d'orfebreria, sense especificar, coixins de vellut roig brodats en or; la capa pluvial amb l'escut de Saurina d'Entença (però va ometre citar les dues dalmàtiques i la casulla del mateix tern); la llitera de fusta tallada del Crist jacent; un Sant Miquel d'alabastre i un altre de fusta policromada; una imatge de la Puríssima; part de l'arxiu del monestir; una campaneta amb inscripció gòtica; teles de domàs, "algunos ornamentos", sense especificar; "pintura", sense especificar; vaixel·la i "otros objetos".¹

6. Paviments ceràmics "renacientes".

7. "Mantos y vestidos de Vírgenes", un estendard eucarístic i altre de la Puríssima.

8. La taula del Salvador, obra de Vicente López, que era la porta del sagrari.

¹ El text, publicat en l'opuscle *Contra las casas de Dios*, diu: "En sucesivas fechas y con ayuda de doña Adela Soldevila, don José Penadés y don José Garí, la propia abadesa y otras personas de confianza, pudimos ir trasladando al Museo el báculo abacial y un portamisal, ambas piezas de plata barroca; un misal encuadernado en terciopelo y plata (cantoneras y escudo del Monasterio); magníficas coronas y media luna y algún que otro objeto de orfebrería. Cojines de peluche bordados en oro; la gran capa de seda bordada con capillón blasonado; la camilla esculturada del Cristo yacente; un San Miguel de Alabastro pequeño; una Concepción barroca y un San Miguel de talla escuela de Vergara; parte del archivo monacal; una campanita con inscripción gótica; damascos rojos, algunos ornamentos; pintura, vajilla y otros objetos, pobres restos de pasadas opulencias".



Un dels coixins de vellut brodat en or de la llitera de la Pietat. En parador desconegut. Foto de l'autor, 1993.

Veient les fotografies del saqueig del convent i sabent que estigueren tres mesos enderrocant-lo amb dinamita, resulta quasi impossible acceptar que es pogués salvar cap objecte que hagués quedat allí durant els tres anys següents, en un edifici requisat i sense habitar. Hi havia d'haver alguna explicació al fet que s'hagueren conservat les pintures del Cor Alt i baix i d'altres dependències, diverses capes pluvials i casulles, el tern de la Puríssima, els dos *Lignum Crucis*, el calze de Violant d'Aragó, la safata d'argent dels Cebrià, la llàntia de 1704 i la resta de corones i d'objectes de plata, les imatges menudes dels Jesús, sis coixins de vellut brodat (un del mateix conjunt, que es va perdre, es veu en terra entre una pila d'objectes llançats i trencats en una de les fotografies, junt al cap de l'Assumpta d'Esteve Bonet).² I la raó no podia ser altra que van ser traslladats al museu i figuren inclosos en els epígrafs genèrics d'objectes que Sarthou no va enumerar un a un. En cas contrari no s'explicaria que en un saqueig respectaren peces d'argent tan temptadores, ni que ens hagués arribat l'esmentat cap de la imatge de l'Assumpció.



Cap de la imatge de l'Assumpta, d'Esteve Bonet, que hi havia al Cor Alt de Santa Clara. Actualment en el convent de Canals. Foto Mariano Liébana, 1993.

Entre els manuscrits de Sarthou que es conserven a l'Arxiu Municipal està l'original de l'opuscle *Martirio del Arte Cristiano* que conté passatges inèdits, suprimits, censurats o modificats pel propi autor.³ Per ell podem fer-nos una millor idea de les circumstàncies que feren possible la intervenció de Sarthou així com les raons de per què moltes de les pintures, peces d'orfebreria o d'indumentària conservades no tenen desperfectes, ni esgar-ranys ni taques.

Pasadas las primeras semanas de sorpresa y desconcierto del choque peligroso, cuando ya pudo orientarse con más calma la actuación personal, surgieron a escena algún que otro paladín defensor del arte maltratado (hasta en el mismo campo antifascista. En 1936 era necesario serlo, aunque) [La frase entre paréntesis, está barrada en l'original] y entre ellos merece recordarse un personaje improvisado, pintoresco, indefinido y de ignorada solvencia, vulgar chamarilero que se cruzó en nuestro camino, cuando, conquistada la admiración del Comité asentó su feudo en las ruinas de Santa Clara, suscribiendo sus informes con la pomposa antefirma del "Camarada Arqueólogo". (...)

² Els sis coixins que inventariàrem i fotografiàrem en 1993 en el convent de Xàtiva, sembla que no van arribar al de Canals quan la clausura d'aquell i trasllat dels seus béns en 2002, perquè en l'actualitat no n'hi ha cap.

³ Comparant les modificacions i supresions d'un a altre text s'endivinen intencions, interessos i temors.

(...) *Lo primero que se le ocurrió a éste salvador del arte setabitano fue consentir la destrucción del rarísimo ensamblado de tablas policromas (Siglo XIV) del coro bajo del monasterio confiado a su cuidado (...); amontonar en los sótanos de la portería de Santa Clara pinturas y antigüedades heterogéneas y otras actuaciones de dudosa finalidad. Y luchando con la fuerza de su autoridad delegada del Comité, hubimos de ir tras él para trasladar sus depósitos al museo.*⁴

Veiem, doncs, com en el procés de destrucció i liquidació del monestir i van haver distints moments: un primer, d'assalt descontrolat; altre en què va començar l'enderrocament i part dels objectes es van llançar per les finestres. Va ser quan Sarthou va recollir el que va poder per traslladar-ho al museu. I un tercer en què el delegat del Comitè, Rico, dit *el arqueólogo*, es va aposentar en Santa Clara com a responsable i va reunir en una dependència els objectes que va considerar convenient, que Sarthou li anava traient per a guardar-los en el museu.

Gràcies a la incansable i arriscada activitat de Sarthou i de diverses persones conegudes o anònimes, el museu es va convertir en el refugi salvador de tot el tresor artístic de Santa Clara, com el de la resta d'esglésies de la ciutat i d'una vintena de municipis.

No obstant, la realitat va ser molt més complexa i agitada, i els béns conservats moltíssims més dels que va publicar, la qual cosa podem seguir a través de la documentació inèdita existent a l'Arxiu Municipal.

4.2. El patrimoni de les clarisses durant la Guerra, segons els manuscrits

Un dels documents més valuosos per a la història del patrimoni artístic de Xàtiva i de molts municipis de la rodalia durant els anys de la Guerra és una llibreta apaïsada que pel

contingut equival als antics llibres de registre d'entrada dels objectes als museus. Du escrit a la tapa el títol: *Libreta 1ª. Años 1936 y 37. Museo de Játiva. Entradas o aportaciones de fondos*.⁵ Ací, Sarthou, al front del museu, va anotar cronològicament quins objectes ingressaven i de quina procedència. Com en tantes altres ocasions, els textos són de vegades imprecisos. El lector podrà observar en aquest apartat la multiplicitat de relacions, inventaris, recopilacions, publicacions etc. sobre una mateixa matèria fins acabar desorientat i dubtós, perquè la cronologia és canviant, segons cada escrit, i els noms dels objectes varien d'una relació a l'altra, a l'igual com en uns inventaris o notes es diu la procedència dels objectes i en altres no se cita, i cal deduir-la pel contingut. Atès que estem tractant del Monestir de Santa Clara, només anotarem els epígrafs corresponents:

Página 1

Agosto de 1936

Objetos artísticos de templos y monasterios trasladados al Museo Municipal de Játiva.

De Santa Clara. Primera remesa

El lienzo grande de Vicente López "La Cena", que estaba en el refectorio y lo salvaron otros. Un frontal viejo de sarga y un cuadro grande sin mérito; y un rollo de lienzos pintados que carecen de valor artístico.

Página 2

De D. José Garí y la abadesa de Santa Clara

Capa pluvial bordada en sedas con el escudo de Entenza en el capillón. Un báculo de plata barroco. Un mueble bargueño pequeño. Un cuadrillo pequeño ¿de la Trinidad?

(No diu que siguen de Santa Clara, però ho sabem per altres relacions).

Página 4

De D^a Adela Soldevila (C. Cebrián)

Cojín de alama bordado en oro el anagrama María. Varios damascos rojos. Otro anagrama

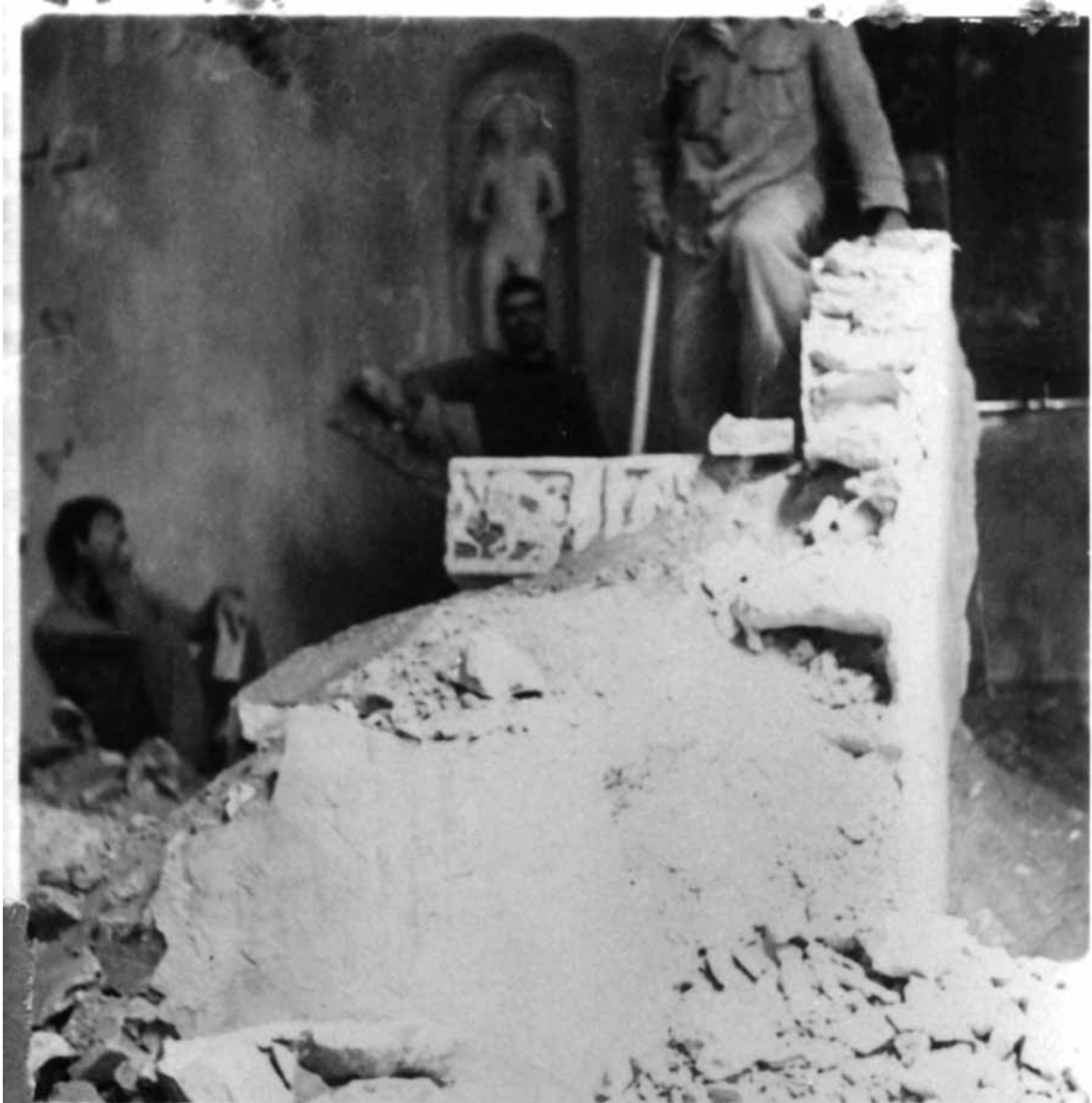
⁴ AMX. Fons Sarthou, Manuscrit original de l'opuscle *Martirio del Arte Cristiano*, p. 10 i 11.

⁵ AMX. Lg. 1021-1.



Taula de la Mare de Déu de Loreto, atribuïda a Joan de Joanes, que es va conservar en el Museu de l'Almodí. Actualment en el convent de Canals. Foto Mateo Gamón.

ELS TRESORS DE LES CLARISSES RETORN DEL SANT SOPAR



Retirada del mur de maçoneria que protegia la Pica Islàmica i altres objectes en el pati del museu. Fototeca de informació artística. Ministerio de Cultura. 1939.

*en plata superpuesta sobre tablero ovalado.
Corona y media luna de plata y vestido y
manto bordado de la Virgen de la Asunción.
Una tela seda rameada antigua grande para
la cama de la Virgen y algún otro objeto de
menor mérito. Telas de palio y guión.*

(Tampoc diu que siguen de Santa Clara, però
igualment ho sabem per altres relacions).

Pàgina 10

*De Santa Clara directamente al museo la
tarde del 2 de septiembre 1936*

*Un lienzo roto, grande, de la Anunciación.
Otro lienzo grande, Calvario. Otro id.
Id. Purísima. Cuadro mediano, retrato
monja Malferit. Tabla rota Salvador de
Vicente López. Otros cuadritos medianos
y dos pequeños (Todos con marcos viejos).
Un cántaro roto. Dos relicarios. Dos
campanitas antiguas. Una vasija de
cobre, grande. Una tabla de artesanado
siglo XIV. Dos esculturas rotas de la
Purísima y San Miguel. Cruz pintada
con Cristo grande. Ornamentos de escaso
valor. Bordados id. Y un damasco rojo
grande.*



Retirada del mur de maçoneria que protegia la Creu del camí de València i altres objectes en el pati del museu. Fototeca de informació artística. Ministerio de Cultura. 1939.

(Sovint Sarthou empra els adjectius “grande”, “mediano”, “pequeño” “antiguo” o “moderno” per a descriure un objecte, conceptes que no ens ajuden quasi res, per ser tan relatiu i vagues).

Pàgina 12

De Santa Clara (El sábado 5 septiembre)

Varios cojines de terciopelo rojo bordados en oro. Tres fardos de telas buenas y tres frontales telas antiguas de seda. Un mueblecito barroco. Escultura de un santo fraile (pequeña). Una gotera talla flora dorada, barroca, que estaba en el coro alto. Un atril de bronce y un

candelerito. Un mortero antiguo de mármol. Pileta gótica de mármol negro. Una cabeza grande de Cristo y otra pequeña.

Pàgina 16

Seis octubre. De Santa Clara

3 alfombras. Varios lienzos pequeños con pinturas flojas. Tres vidrieras policromadas. Dos frontales. Platos y fruteros de Alcora. Una escudilla pequeña de reflejos metálicos. Varios cajones de azulejos pequeños antiguos. Una piedra litográfica (estampa Virgen). Lámpara colgante incompleta y tres coronas

rotas de plata. Dos puertas grandes con marcos, apaissadas, pintadas. Una casulla vieja. Dos telas veludillo rojo del presbiterio de la Seo (...)

(No sabem si és un error o bé és que, encara que foren de la Seu, venien de Santa Clara. Igual podem dir dels objectes que relaciona a continuació.)

Un capitel gótico. Un cántaro de cobre roto y otro de barro antiguo, roto, y otras cosas pequeñas de escaso valor.

Página 17

A traer de Santa Clara. (Traído a fines de noviembre 1936).

Dos tablas aserradas de un retablo del s. XVII. Cabirones pintados y ménsulas cariátide del artesanado del coro. Varios cajones de chapados de azulejos. Cuadros grandes de escaso mérito.

(No coneixem cap taula del XVII en Santa Clara. Potser formaren part del conjunt d'obres salvades i posteriorment desaparegudes).

Página 18

8 de octubre 1936

De Santa Clara

Tres sillones rojos. Seis cuadros grandes y pequeños. Azulejos antiguos.

Página 23.

De Santa Clara. Puertas cocina claustro. Cariátides ménsulas sustentantes de las jácenas del artesanado del coro bajo. (Citades ja en la p 17). Una reja antigua de punzones. Azulejos pequeños.

Página 25

Año 1937

Primeros de enero, cinco esgrafiados de un artesanado de Santa Clara y una docena de claves blasonadas esculturadas o de cardinas de flora, procedentes del claustro gótico derribado ya. Y después, en fechas sucesivas, piedras, azulejos del zócalo de San Francisco, folklore y otras varias cosas que descuidé anotar.

Al marge superior:

“Con tres sillones de misa, se formaliza acta



Un dels “tres sillones rojos”, que citen reiteradament els inventaris, molt semblant a la del retrat de la fundadora. Actualment en el Cor Baix de l'església. Foto de l'autor 2010.

nº 18 de la junta en noviembre 1938”

Com veiem, anota objectes de Sant Francesc i altres procedències, i d'altra banda, un detall important: registra en gener de 1937 l'ingrés en el museu d'objectes que *oficialment* es van lliurar en 1938. És a dir, entre els documents conservats hi poden haver altres formalitzats a posteriori, o que no reflecteixen la veritat.

Página 47

(No està numerada en l'original).

Octubre 1937

Entregué a la Junta por empeño de Chocomeli lo que guardaba en el museo, de Santa Clara, Consolación Portal Fosch etc., según detalle del inventario (véase libreta), sobresaliendo: balcón Ecce Homo, coronas Virgen de la Merced y Cristo. Santa Clara: Virgen yacente, Purísimas y Niño; Vírgenes del Puig; custodia o viril de plata; saco cálices Portal Fosch; depósitos particulares, telas, orfebrería



Retrat imaginari de Na Saurina d'Entença i Montcada, fundadora del Reial Monestir de Santa Clara. Segle XVII, que es conserva en l'església. Foto Mateo Gamón.

etc., bordados de conventos y Ecce Homo (capas etc.); báculo de la abadesa, mazas barrocas y bandejas de plata y estandarte real bordado, del ayuntamiento; Cristos de marfil de Ramiro Armero; cabezas de Cristos, etc.

(En aquesta relació, no estan separats els objectes d'una procedència o altra. En alguns casos, els investigadors podem identificar-ne alguns però en altres la vaguetat i desordre expositiu ens ho impedeixen).

En el mateix quadern, girant-lo del revés, és a dir, començant pel final, hi ha unes quantes anotacions, i entre elles algunes referides a Santa Clara:

Pàgina 6

D. José Garí, presbítero y la Abadesa de Santa Clara, en su casa calle de Colom

12 candeleros de metal plateado. Unos fardos de ropas de las monjas clarisas. Unos fardos de ornamentos sin mérito.

Pàgina 7

D^a Adela Soldevila (C. Cebrián)

Un fardo de ornamentos morados, malos. Un fardo de ornamentos de colores, malos. Imágenes del culto, media luna de plata de la Virgen yacente, etc. Dos fardos de damascos rojos. Un cojín de alama de plata con anagramas bordados en oro.

(Per damunt, i amb lletra major escrita amb posterioritat). “Ya en el Museo”.

Com hem comentat, els “papers de Guerra” de Sarthou, que van anar a parar a l'Arxiu Municipal en el llegat fet per la seua filla Lúdia, es caracteritzen pel desordre, la reiteració, les esmenes, les ratlladures, afegits al marge, etc. Tot un desafiament per a l'investigador. Entre unes anotacions o còpies d'actes de recollida d'objectes en distints municipis hi ha un acta referida a Santa Clara, només una, de l'1 de juny de 1938, que és la que va formalitzar

administrativament la recollida de les tres cadires de braços, els cassetons de guix, etc., citats més amunt, que feia quasi un any que ja estaven al museu, i són objectes tan poc atractius o útils que no podem saber a què es deuria l'elecció.¹

El mateix any, en data indeterminada, Sarthou va redactar un breu inventari topogràfic que ens dona notícies d'altres objectes.² L'enumeració lacònica o genèrica així com la terminologia imprecisa dificulten la identificació de les peces, que, d'altra banda, no és exhaustiva en absolut.

Quasi tots estaven en el “Refugio del claustro”, un tancat de murs que havia fet construir per protegir algunes de les peces més valuoses, i altres “Arriba”, en la planta primera. En el conjunt, cenyint-nos solament als que eren o podien ser de Santa Clara, cita:

Arca grande

13. Guión del sacramento de Santa Clara.

(Citat en els opuscles.)

118. Hábito de San Francés (sic), bordado

126. Antipendio barroco bordado en sedas. Santa Clara

Fondo, pabellón damasco rojo Santa Clara.

Cofre rojo damasco

· Una porción de casullas y capas varias.

(No diu que foren de Santa Clara. Al museu es van guardar també ornaments de Montesa, Albaida, Ontinyent, i de la Mercè de Xàtiva).

· Paquete coronas y medias lunas Santa Clara, 34, 42, 73, 74, 104.

· 127-8. Fardo de estipendios (sic) y telas antiguas.

(No diu que foren de Santa Clara).

· 36. Capa pluvial seda verde torzal.

¹ AMX. Lg 1128-2. Carpeta *El Museo. Sus fondos en el período rojo. 1937-1938. Copias o duplicados de actas de incautación*. Acta 16. L'anotació primera, de quan van dur les peces al museu, està transcrita en l'Apèndix documental.

² AMX. Id. Inventari redactat per Sarthou en 1938 en dues fulles soltes d'un quadern de comptabilitat, encapçalat pel títol “*Refugio del claustro del museo*”.

(No diu que siga de Santa Clara, però no coneixem cap altra capa pluvial verda que la que s'ha conservat en dit monestir).

“Lignum Crucis” Montesa. Relicarios gòtic y barroco. Otro cáliz, cojín y báculo Santa Clara. Casulla de Montesa.

Nicho de la Pila Árabe

Orfebrería

· *Corona Imperial diadema Virgen. Techo.*

(Pot referir-se a la de la Mare de Déu de la Seu o a la de l'Assumpció de les clarisses).

· *Sacra grande. Cruz plata y algunas otras piezas como el atril-misal barroco.*

(Creiem que només aquesta darrera peça era de Santa Clara, i correspon a la que es cita en els opuscles).

Armario ropero

Nº 15. *Capa Santa Clara, blasonada.*

(Citada en els opuscles. Però és sorprenent que mai cite les dues dalmàtiques i la casulla.)

· *Terno terciopelo negro moderno (taxtat).*

(Que es conserva).

· *Báculo y cojín vacío Santa Clara.*

(Creiem que estan duplicats, i són les mateixes peces que relaciona en el contingut del “Cofre rojo”. El bàcul el cita en dits opuscles. El coixí buit era una mena de funda brodada amb l'anagrama de Maria, per a una fusta que es posava en el nínxol de la imatge de l'Assumpta”).

I encara en 1938 va redactar un inventari molt més complet, *Inventario del Museo de Játiva*,³ numerat, amb una breu descripció de les peces i les mides de la majoria. És un document insubstituïble per conèixer –parcialment– què es guardava al museu en aquell any tan crucial. Com en els documents anteriors, hem anotat només els objectes procedents de Santa Clara. En aquesta ocasió la relació és molt llarga:

Sección orfebrería

Nº 15. *Báculo de la abadesa de Santa Clara, barroco, en dos piezas. Depósito.*

Nº 36. *Media luna de plata, 50cm de cuerno a cuerno, de la Virgen yacente de Santa Clara de Játiva, en depósito voluntario.*

Nº 37. *Atril porta-misal barroco, con timbre orden militar, de 30x37cm de Santa Clara de Játiva. Depósito.*

Nº 63. *Diadema de plata repujada barroca, 58 cm. Santa Clara de Játiva.*

Nº 67 *Incensario de plata moderna, 28cm. Convento Santa Clara Játiva.*

Nº 67 d(*uplicado*). *Naveta repujada 12x17cm. Convento Santa Clara de Játiva.*

Nº 72. *Corona diadema de Cristo, 45cm, barroca. Santa Clara de Játiva.*

Nº 73. *Corona diadema barroca, 40x50cm. Santa Clara de Játiva.*

Nº 75. *Placa ovalada con aplicaciones, de la Virgen de Agosto, 70x55cm. Santa Clara Játiva.*

Sección escultura

Nº 151. *Purísima Concepción madera policromada, 80cm, barroca. Convento Santa Clara de Játiva.*

Nº 158. *Cabeza, manos y pies de la Virgen yacente de Santa Clara.*

Nº 170. *Relieve de Santa Ana. Piedra policromada, gótica, 50x30cm. Santa Clara de Játiva.*

Nº 171. *San Miguel alabastro, barroco. 42cm alto con peana. Santa Clara de Játiva.*

Sección telas y bordados

Nº 192. *Vestido Virgen grande, bordado. Santa Clara de Játiva.*

(amb només la referència “grande” no podem identificar de quin es tracta).

Nº 193. *Guión del Sacramento, de espolín de plata bordado en oro. Santa Clara de Játiva. (No és d'espolí, sinó d'alama d'argent)*

³ AMX. Lg. 1128-3



*El Salvador, obra de Vicente López, 1810. Porta del sagrari de l'altar major.
A l'esquerra foto Sarthou 1925. En el centre la taula reparada amb llesques de fusta blanca després de la Guerra. Foto Sarthou.
A la dreta estat actual. Convent de Canals. Foto Fundació la Llum de les Imatges, 2007.*

Nº 195. Capa pluvial blasonada, su capi-llón con escudo de D^a Saurina de Entenza bordado en sedas. Santa Clara de Játiva.

Nº 198. Hábito de San Francisco antiguo, en seda bordada en oro ¿Santa Clara? Játiva. (sic en l'original)

Nº 203. Varios cojines terciopelo rojo bordados en oro, antiguos. Santa Clara Játiva.

Nº 206. Frontal bordado en sedas de colores sobre fondo blanco, Santa Clara de Játiva, Mide 260x87cm, estaba en la Sala 1, pared bajo los lienzos de Ribera.

(El frontal no era brodat sinó espolinat, de la mateixa classe de teixit que el pal·li del museu, però diferent dibuix).

Nº 207. Varias telas antiguas de frontales y casullas en sedas policromas. Santa Clara.

Nº 213. Almohadón plano sobre madera, bordado en oro con anagrama de María, para la hornacina del Coro alto de Santa Clara.

Nº 214. Purísima Concepción, tejido y bordado en seda y oro, colocada en un marco de cristal. Es de estilo barroco, y procede de algún convento de Játiva.

(Sarthou no sabia la procedència exacta, però per la temàtica de la Immaculada, la imatge de la qual duien en un escapulari al pit totes les monges, així com per la riquesa de l'execució, pensem que és molt més probable que siga de les clarisses que de l'altre convent, el de la Consolació).

Nº 215. Tres frontalitos con marco y dos mayores en bastidor, telas barrocas sedas. Santa Clara de Játiva.

Sección muebles

Nº 202. Nueve sillas tapizadas de piel y cuatro taburetes ídem. Siglo XVIII. Santa Clara de Játiva.

Nº 217. Gotera de talla barroca de la puerta central coro alto. Santa Clara, 19x 22x170cm. Santa Clara de Játiva.

Nº 221. Camilla de talla esculpida para el Cristo yacente, barroca. Santa Clara de Játiva.

Nº 222. Tres vidrieras con figuras religiosas de policromía, 79x 40cm. Santa Clara de Játiva.

Nº 223. Armario guardarropa, madera de

*ciprés con cuadrito de nácar en el remate.
Santa Clara de Játiva.*

*Nº 240. Reja gótica con punzones hierro,
gran peso. Locutorio Santa Clara de Játiva.*

*Nº 276. Varias tablas gótico mudéjares siglo
XIV, procedentes del destruido artesonado del
coro bajo del ex monasterio de Santa Clara.*

(Aquestes taules ja figuraven en l'inventari redactat per José Carchano en 1935, abans de la Guerra, perquè les havien dutes quan es van fer obres en 1922, i no com a resultat de l'en-derrocament).

Sección Pinturas

*Nº 319. La última Cena, 410x150cm.
Vicente López. Refectorio de Santa Clara.*

*Nº 320. Salvador, 119x74cm, Vicente López.
Santa Clara de Játiva.*

*Nº 331. Cabeza de la Virgen, 42x55cm,
con amplia panoplia renaciente-barroca,
remate de altar de la Escala Santa del ex
convento de Santa Clara. Escuela de Sasoferrato. Játiva.*

*Nº 343. San Pedro de Alcántara,
102x140cm. Convento de Santa Clara de
Játiva.*

*Nº 349. Rayo en el coro de Santa Clara,
119x115. Furió. Játiva.*

*Nº 350. Saurina de Entenza, fundadora
del convento de Santa Clara, 90x115cm.
Játiva.*

*Nº 409. Crucifijo pintado sobre una cruz.
Madera tabla, 103x140cm, con Dolorosa y
San Miguel al pie.*

(No diu l'original d'on era, però jo la vaig veure i inventariar en la barana del Cor Alt de Santa Clara en 1980 i 1993).

*Nº 416. Retrato de sor Teresa Roca, hija
de los marqueses de Malferit, profesas en el
convento de Santa Clara 1698. 53x76cm.
Játiva.*

Sección de cerámica

*Quedó en hacerla el técnico Chocomeli, que
se fue dejando encerradas bajo sus llaves las
mejores piezas y otros objetos del museo, y
después se lo llevó todo en 1939.*

Fins ací l'inventari més complet que hem trobat, que, tanmateix, no inclou totes les peces existents en aquell moment. A primers de 1939, Sarthou va remetre a la Junta Central del govern un inventari resumit, quan esperàriem que les autoritats republicanes voldrien tenir una informació exhaustiva i no parcial. Es titula *Copia del Inventario-Resumen de 15 de enero 1939 enviado a la Junta Central y entregado a sus comisionados por Salazar, que luego no me lo quería enseñar*,⁴ i està escrit en un doble full d'un quadern de comptabilitat.

Bordados y tejidos

*Játiva. Vestiduras de Vírgenes e imágenes,
guiones, capas, damascos y pabellones, ternos,
casullas, hábitos, cojines, frontales, tejidos antiguos, bandas de palio y otras piezas pequeñas.*

(No diu que siguen de Santa Clara. Pels objectes que inclou sabem que hi havia peces de les clarisses, tot i que probablement també d'altres llocs).

Cerámica

*Millares de azulejos, chapados, platos, vajillas
y otros objetos de Játiva. 20.000 piezas (sic).*

(Tampoc diu que siguen de Santa Clara, però, igualment sabem que una gran part procedien de dit monestir, i que n'hi havia d'altres llocs, com els arrimadors de Sant Francesc).

Esculturas

· *Virgen yacente de Santa Clara (Cabeza,
manos y pies).*

· *Relieve de Santa Ana en piedra, gótica,
policromada (pequeña) de Santa Clara.*

(És la número 170 de l'inventari anterior).

· *San Miguel de alabastro, pequeño.*

Pinturas

*Játiva. Cena, Fernando VII y Salvador de
Vicente López.*

(És significatiu que relacione les tres obres de

⁴ AMX. Lg. 1128-2

Vicente López seguides, sense distinció entre el retrat reial propietat municipal des de 1809, i les procedents de Santa Clara, com si en aquell moment l'una i les altres formaren part d'un mateix discurs expositiu).

Si el comparem amb l'anterior, trobarem a faltar moltíssimes peces, les més importants, i veurem prou epígrafs genèrics, com ara, "tejidos antiguos" i substantius en plural, com "guiones, capas, damascos". La imprecisió no és casual, sinó una calculada estratagema de Sarthou, que volia impedir que eixiren del museu, per això donava informacions incompletes, quan el Govern de la República pretenia dotar-se d'un instrument útil i fiable sobre quines peces hi havia en el museu perquè estava preparant l'evacuació del tresor espanyol cap a Catalunya i la frontera francesa. Pel que fa a la nostra ciutat, per raons que no és el lloc on exposar-les, no va eixir cap peça de l'Almodí. Així, al final de la Guerra, de Santa Clara es custodiaven en el museu totes les peces que figuren en l'inventari de 1938, més altres que, com veurem tot seguit, no estaven inventariades. Pot dir-se, com afirmàvem més amunt, que tots els béns artístics mobles de Santa Clara que van superar la primera embranzida revolucionària, fins i tot alguns irrellevants com ara cortines, es van salvar en el Museu de l'Almodí.

Cal una menció a l'arxiu històric del monestir. En el moment de la desamortització, 1835, una part va anar a parar a l'Arxiu del Regne, però la resta va quedar aquí. La preservació durant la Guerra es deu al capellà D. José Garí, gràcies al qual, excepte uns pocs documents que quedaren en la Seu, es va conservar i actualment es troba en Canals.

4.3. Les peces tornades a les monges

Ja fa anys vam buscar en els arxius de Madrid, inclòs en el del Banc d'Espanya

on es guarden els documents relatius a les devolucions dels dipòsits de la Guerra, les còpies dels inventaris lliurats a les autoritats del govern, i també les relacions, els rebuts o actes de devolució de peces, però no les vam trobar. Partint de les diferents relacions que hem transcrit, sobretot de l'Inventari de 1938 es pot fer un seguiment de les peces de les clarisses, pràcticament tots els objectes susceptibles de ser considerats artístics, en algunes de les seccions, com la d'orfebreria, escultura, teles i brodats, Sarthou va afegir una nota dient que es van tornar en 1939:

Orfebrería

Nota. De todas estas cien piezas de orfebrería de plata no queda ya nada en el museo en 1939, pues a principios de abril se incautó de todo lo del museo el Agente de Recuperación D. José Chocomeli, a la vez que del fichero, llaves y documentos. Carlos Sarthou Carreres.

Escultura

De toda esta sección no queda absolutamente nada ya en el museo, porque se incautó de todas las esculturas, forjas, orfebrería, numismática el Servicio de Recuperación en 1939. Sr. Chocomeli.

Telas y bordados

De esta sección no queda ya nada en el museo, pues todas las telas se las llevó el Agente de recuperación Sr. Chocomeli Galán, lo mismo que toda la plata y muchas pinturas y todos los libros en 1939. Carlos Sarthou Carreres.⁵

Equivalents comentaris va fer en els opuscles publicats, quan al final d'alguna de les relacions d'objectes de Santa Clara traslladats al museu, afegeix: "Todo devuelto en octubre al monasterio". Però, com afirmàvem més amunt, el cronista va ser en ocasions confús i involuntàriament inexacte. Prenem per cas un dels paràgrafs de l'opuscle *Contra las casas de Dios*:

"Durante los meses del derribo, allí acudíamos cuotidianamente los amantes del arte, a salvar sus restos. Y ya que el Comité

⁵ AMX. Inventari citat de 1938. Lg. 1121-3



Imatge de Santa Anna del refectori del monestir. Relleu del segle XV, policromat i daurat, que es va conservar en el museu entre 1936 i 1939. Foto de l'autor, 2010.

nos negó el salvamento de un ángulo del claustro, al menos pudimos recoger un día una ménsula; otro un florón; los más, unos azulejos; o las puertas de la cocina recayentes al claustro; bovedillas esgrafiadas con yeserías del renacimiento; una gran reja de punzones forjada en el siglo XIV (del locutorio); las puertas pintadas de las hornacinas del coro alto y otros restos arquitectónicos del cenobio secular. (Todo devuelto en octubre al monasterio).

Les portes de la cuina, les dels nínxols del cor, la reixa de punxons, els quadres de Vicente López, els ornaments i vestidures, la plata, les imatges senceres o fragmentades, els mobles, etc., es van tornar, i la prova més evident és que els hem pogut inventariar i fotografiar molts anys després. Però no és cert que es tornaren les mènsules ni els florons ni els cassetons renaixentistes de guix ni altres restes arquitectònics. I la raó de que no es tornaren és perquè eren elements constructius de la part del monestir destruïda i no tenien cap utilitat atès que no anaven a col·locar-se de nou. En canvi, es van tornar milers de taulells ceràmics, aspecte que no consta en cap lloc, però que resulta evident, ja que d'altra manera no haurien pogut les monges pavimentar el nou Cor Alt paregut a com estava originalment, i tampoc estarien les escales i algunes dependències esmaltades de centenars de taulells fent barreges no exemptes de gran bellesa.

Hem dit més amunt que hi havia objectes de les franciscanes clarisses que no estaven registrats. En efecte, en el mateix quadern de l'inventari de 1938, però començant del revés, per les fulles del final, hi ha altres anotacions, de les quals triem les següents:

“En 26 noviembre de 1940, a solicitud de la abadesa y comunidad de Santa Clara de Játiva se les concede en depósito provisional los números y objetos que ahora se dirán, por ser de su propiedad no recuperado oportunamente, y carecer de mérito artístico y hasta de valor material para figurar en un museo.

· 54 a 57. Cuatro sillones de cuero sencillos y desvencijados.

· 127. Una estampita de san Carlos Borromeo con marquito barroco y cristal, que mide 7x10cm.

· 130 Una bula manuscrita de pergamino de San Juan Capistrano, año 1778, con marco de cristal.

· 131 Óleo de 40x50cm, marco tallado, representando La huida a Egipto de la Sagrada Familia. Siglo XVIII. Mide 35x45cm sin el marco.

· 135. San Rafael o Santo Tobías? Pintura sobre cristal y en marco tallado, mide 45x60cm.

· 138. San Vicente Ferrer, lienzo al óleo muy deteriorado. Mide 80x108cm con marco viejo sencillo.”

Aquesta darrera anotació i relació son ben interessants perquè en poques línies donen molta informació. Primer, que cap dels objectes demanats figura en l'inventari del museu de 1938, és a dir, aquell extens inventari no era exhaustiu pel que fa als objectes de Santa Clara, cosa que permet suposar que també en faltaven d'altres procedències. Segon, que a finals de 1940 ja s'havien tornat a les clarisses, i igualment a la resta de propietaris, els objectes traslladats al museu durant la Guerra. Tercer, que al museu havien quedat altres objectes que no van ser reclamats pels propietaris. Quart, que dits objectes no reclamats havien passat a ser de titularitat pública, i era l'Administració qui decidia la seua destinació, per això la fórmula emprada: “se concede en depósito provisional”, expressió que indica la potestat de qui concedeix, el qual conserva la titularitat dominical, perquè lliura en concepte de *dipòsit*, tot i reconeixent que les peticionàries eren les propietàries, les quals havien perdut el seu dret per no reclamar-les en el termini previst. No obstant, com en la pràctica una part i l'altra sabien que era una devolució definitiva, van afegir, per justificar un lliurament *irregular*, que “carecen de

mérito artístico y hasta de valor material para figurar en un museo”. La darrera observació –inexacta pel que fa al mèrit i valor– ens estava dient que l’Administració havia disposat que el conjunt d’objectes de valor artístic dipositats al museu durant la Guerra que ningú no havia reclamat es quedaren en dita dependència pública.

4.4. Les obres de Santa Clara que es van quedar formant part de les col·leccions del museu

Si uns anys abans de la Guerra van ingressar al museu els fragments de l’enteixinat de fusta del Cor Baix, com a conseqüència de l’enderrocament d’unes capelletes, la Guerra, com hem dit, va incrementar les peces procedents de les clarisses en uns pocs objectes més, només aquells elements sustentants arquitectònics que ja no tenien utilitat: quatre cassetons renaixentistes de guix; unes quantes mènsules, de les quals, amb l’ajuda de les fotografies, hem pogut identificar-ne sis. Potser al museu n’hi ha més, perquè no es van documentar en aquell moment. Igualment, un número indeterminat de claus de volta de guix o de pedra, però que tampoc podem identificar totes amb seguretat per la mateixa raó, atès que en uns apunts posa: “seis ménsulas y florones”, i en altre lloc “una docena de claves”.



Una de les quatre mènsules de guix del claustre de Santa Clara que van quedar en el Museu de l’Almodí. Foto de l’autor, 2010.

Llegint els documents ens adonem que ningú va decidir ni triar quines peces havien de quedar-se al museu, sinó que es capta perfectament que no es van tornar perquè les monges no les necessitaven i per tant no les van retirar, ja que era impensable reconstruir el monestir. És a dir, s’emportaren els béns mobles i deixaren els que havien format part d’una arquitectura ja desapareguda. I en caducar el termini per a la reclamació passaren de dret a les col·leccions, on ja estaven de fet.

4.5. Els objectes artístics que no es van tornar

No obstant això hi va haver peces que mai no es van tornar, com ara veurem. A partir de 1937 l’església de Sant Feliu es va constituir



Plat de pisa daurada, dit de la Clavellina. Segle XVIII. Procedent de Santa Clara, dipositat en el Museu de la Seu. Foto de l’autor, 1993.



Plat de pisa blava, dit de la Clavellina. Segle XVIII. Procedent de Santa Clara, dipositat en el Museu de la Seu. Foto de l’autor, 1993.



Plat de L'Alcora d'època Beraín, Circa 1740. Procedent de Santa Clara, dipositat en la Seu. Foto de l'autor, 1993.

en magatzem del museu, és a dir, un edifici civil, qualificació benèfica que va protegir al propi monument i al seu contingut. Allí va instal·lar Sarthou tots els retaules que va poder, de la Seu, Sant Pere, Sant Josep, i fins i tot el del Salvador, pertanyent al Museu de l'Almodí, així com altres objectes que no cabien o va considerar oportú.

En acabar la Guerra es va produir en el museu una delicada situació administrativa i humana que dificulta més encara el seguiment d'algunes de les obres dipositades en l'Almodí i la seua devolució. Sarthou va ser nomenat conservador per l'Ajuntament, i, alhora, Chocomeli, que durant 1937 va pertànyer a la Subjunta però ben aviat se'n va anar al front com a alferes provisional, es va presentar investit del càrrec de "agente de recuperación artística", exigint les claus del museu i de Sant Feliu, i fer-se càrrec de la devolució dels dipòsits.

Es van succeir uns mesos de tenses relacions i gestions, durant els quals Chocomeli va traslladar des de l'Almodí a Sant Feliu nombrosos objectes, entre ells els de pisa i els taulells, unes vint mil peces, segons estimació de Sarthou, citada més amunt. Ho va anotar en dit inventari de 1938: "Sección de Cerámica. Quedó en hacerla el técnico



Fruiter de L'Alcora, època Carles IV. Procedent de Santa Clara, dipositat en la Seu. Foto de l'autor, 1993.

Chocomeli, que se fue dejando encerradas bajo sus llaves las mejores piezas y otros objetos del museo, y después se lo llevó todo en 1939". I amb més claredat i contundència en una carta enviada al Marqués de Lozoya el 16 d'octubre de 1940:

También nos ha clausurado con precintos y candados el monumento nacional de San Félix que, ni como complemento del museo ni como iglesia podemos ya visitar.

Más, no es eso lo peor, sino que los meses y los museos los utiliza para un continuo acarreo de uno a otro edificio, de muebles, pinturas, cerámica, numismática, libros antiguos y cuanto le place, y está convirtiendo en almacén el templo museo de San Félix con su propósito de transformar aquel monumento en otro museo de arqueología a su cargo y conservación.⁵

L'interés que dites situació i circumstàncies tenen per a l'assumpte que estem tractant és que entre els objectes pujats a Sant Feliu hi havia alguns que s'identifiquen perfectament com procedents de Santa Clara, i que segons la data que es pujaren estarien entre els que no es van reclamar per donar-los per perduts, o per haver quedat en mans de l'Administració en caducar el termini legal, en un cas i l'altre els resultats abocaven en la mateixa situació legal.

⁵ AMX. Lg 1021-1



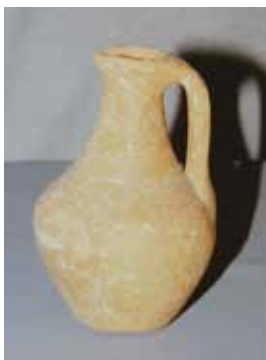
Objectes de ceràmica de diverses èpoques, pertanyents a les col·leccions del Museu de l'Almodí. Foto Sarthou, 1933.

La controvèrsia Sarthou-Chocomeli es va resoldre a favor del primer, en perdre recolzaments les pretensions del segon de desmembrar les col·leccions del museu i fer-ne en Sant Feliu un d'arqueologia. Abandonada la idea, Chocomeli va passar a València, i cessaren les interferències. Seguiren uns anys en què Sarthou va mantenir el control sobre Sant Feliu, durant els quals va canviar d'un lloc a l'altre els objectes que considerava. En 1946 el temple es va tornar a obrir al culte, i com a conseqüència, l'Estat, que era el titular dels béns no reclamats encara que no dels pertanyents al museu que

circumstancialment encara estaven en l'ermita, va clausurar i precintar en la sagristia els uns i els altres. En 1966 la Delegació Provincial de Patrimoni va fer una inspecció i es tornà a clausurar, i tres anys més tard l'Ajuntament va iniciar gestions perquè s'obri la dependència, gestions que, no obstant això, van quedar aturades fins 1973, dos anys després de la mort de Sarthou, quan, ara a instàncies del senyor abat, va ser realitat.

Es nomenà una comissió formada per l'acadèmic senyor Francisco Lozano en representació del delegat provincial de Belles Arts del Ministeri de Cultura, el director del Museu de Prehistòria de València, senyor Domingo Fletcher i la catedràtica d'Arqueologia de la Universitat de València senyora Carme Aranegui, els quals, en presència del senyor Alcalde Eduardo Llagària, i del senyor Abat Francisco Vicedo, desprecintaren l'estança, inventariaren els objectes existents i, en nom de l'Estat, feren un dipòsit en la Seu.

Entre els objectes que havien estat guardats des de 1939 hi havia molts procedents de Santa Clara, que les monges no van recollir o



El canteret de la imatge superior. Ara dipositat en la Seu. Foto de l'autor, 1993.



Un dels melers de la imatge superior. Ara dipositat en la Seu. Foto de l'autor, 1993.

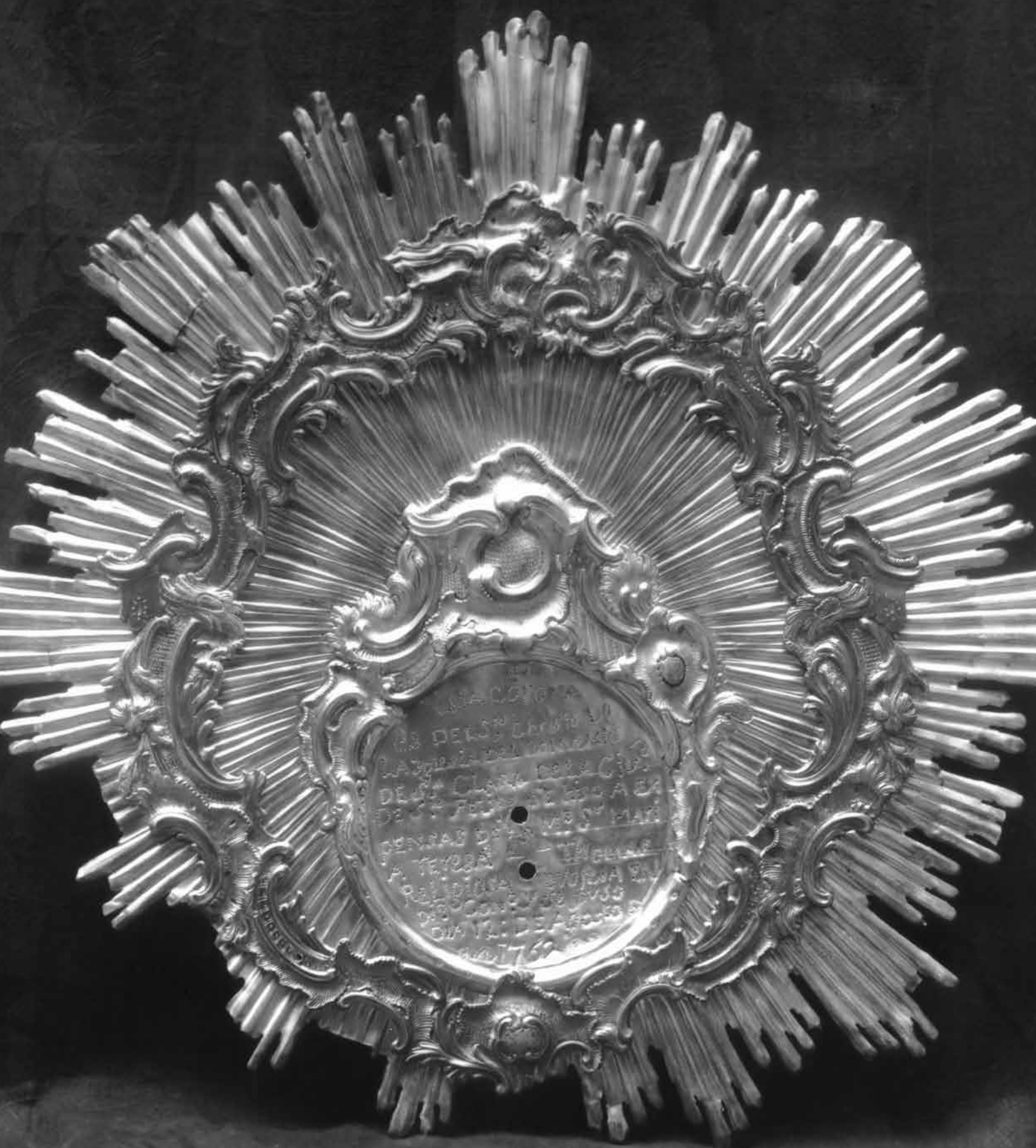


Morter medieval de pedra, procedent de Santa Clara. Dipositat al Museu de la Seu. Foto de l'autor 1993.

reclamar, potser perquè no sabien que s'havien conservat, o per haver perdut l'interés en recuperar vaixelles luxoses quan tenien altres necessitats més urgents. Són fàcilment recognoscibles el llunet de la Mare de Déu dels Desemparats amb el retrat de Llorenç Bellví,

el cassetó renaixentista de guix, la ceràmica arquitectònica de la *Capella de Loreto*, i altres taulells de conjunts d'estil barroc en els quals es representen les llagues de Sant Francesc; igualment, nombroses peces de vaixel·la, que cita Sarthou com traslladada al museu: fruiters i plats de L'Alcora d'època Beraín, fonts, una pica menuda antiga de marbre negre, un morter de marbre, brodats renaixentistes i rococó, etc.

D'altres objectes podem aventurar que venien de Santa Clara per no ser possible cap altra procedència. En definitiva, una altra pèrdua de patrimoni artístic per al monestir, encara que, afortunadament, no per a Xàtiva perquè ací es conserva.



Resplendor de la imatge de la Pietat. *Cisellada i repussada en argent. Probable obra de Francisco Quinzá, 1762.*
Foto Sarthou. La inscripció del fons deia:

“Esta corona es del Santo Christo del Convento de Santa Clara de la Ciudad de San Felipe. Se hizo a expensas de la Madre Sor María Teresa Thomás, religiosa profesa en dicho convento. Se puso día 12 de agosto 1762.”

Es va conservar en el Museu de l'Almodí, i en acabar la Guerra es va tornar al monestir. Va ser venuda posteriorment. Parador desconegut.

5

Les peces perdudes en la reconstrucció del monestir. Els anys de la pobresa.



Mènsules, salmers i nervis del claustre després de la destrucció. Detall d'una foto de Sarthou, 1936.

Els materials procedents dels enderrocaments de les esglésies i convents de la ciutat es van abocar en dues zones: la part final del passeig de l'Albereda, per eixamplar-la, i l'actual carrer de Gonzalo Viñes, que era un barranc, en el qual van aparèixer a finals dels 80 els fragments de les estàtues de la façana de l'Hospital.

En un dels dos llocs han d'estar les claus, nervis, mènsules i altres elements arquitectònics del monestir de franciscanes. En la desoladora fotografia del claustre enderrocat es veuen *in situ* totes les mènsules i els salmers de les bandes corresponents als murs, perquè en ells estaven encastats. No es van prendre la molèstia d'arrancar-les.

A primers dels anys 50 del segle passat, es van dur a terme algunes obres de reconstrucció, com ara una imitació feta de rajola massissa de la banda del claustre contigua a la nau del temple. Aleshores, si no s'havia fet en anys un poc anteriors, es van repicar i mestrejar els dos murs que havien quedat, el ja citat de l'església i el del refectori, moment en què es van supri-

mir, llevar, tirar, les pedres treballades existents, els salmers i els permòdols i repicar els emmarcats barrocs de guix policromat. No trobem cap altra explicació al fet que no en queden.



Una de les mènsules del claustre semblant a les que es conserven al Museu de L'Almodí. Detall d'una foto de Sarthou 1922.



Sant Miquel d'alabastre. Escultura pertanyent a Santa Clara, salvada en el museu durant la Guerra Civil. Parador desconegut. Foto Sarthou.

Una vegada més, el desconeiximent de l'enorme valor artístic i documental que tenien aquelles mènsules i ornamentacions va fer que esborraren tot rastre.

Apuntàvem més amunt com es va capgirar la bonança econòmica del monestir arran de la desaparició del règim senyorial en el segle XIX, i per tant de la percepció de rendes i impostos fiscals de les terres subjectes a la senyoria del convent. Unes monges, que, a més no podien eixir al carrer, van haver de buscar la manera d'obtenir ingressos per tal de subsistir. En una publicació de 1931 Sarthou diu que vivien de fer labors de

costura: “La comunidad vivía ahora de su trabajo cotidiano, laborando encargos y fabricando flores de tela. (...) Al advenimiento de la República la vida de la Comunidad era ya, más que pobre, misérrima”.¹ I més avant, en el mateix fullet dedicat a deixar constància dels successos de 1936, va afegir:

El viril y otros objetos de plata que no me era dable sacar sin permiso del Comité, los encerré en un armario del templo, guardando la llave; pero al volver para sacarlos ya los habían robado violentando la cerradura. Y así se perdieron lamentablemente centenares de objetos de valor artístico conservador por la Comunidad a fuerza de sacrificios y privaciones, sufriendo necesidades corporales antes que ceder a tentadoras ofertas de anticuarios, a fin de conservar lo que en una noche destruyeron los revolucionarios.

El comentari té un valor doble perquè, per una banda, palesa que la situació econòmica de les franciscanes era molt precària ja en la dècada dels anys trenta, i per l'altra apunta, sembla que amb coneixement de causa, l'aparició dels antiquaris, un perill que no era imaginari. Si la postguerra va ser dura per a la societat espanyola en conjunt, ho va ser igual o més per a la comunitat de monges franciscanes clarisses de Xàtiva, en altres temps riques.

Les pàgines finals de l'obra inèdita de Sarthou, citada ja, *Historia del Real Monasterio de Santa Clara* es dediquen a narrar la reconstrucció i habilitació del convent després de la Guerra, i allí dóna infinitat de detalls. Uns fan referència a les penalitats i condicions de vida de la comunitat els primers mesos, en què tot estava destruït i els faltava el més elemental.

Las pocas monjas que entonces habían para la limpieza y demás pasaban mucha penuria, pues no había para comer, tenían que traerse la comida del Asilo que con mucha caridad les daban, la cual tenían que tomarla sentadas en un escalón por no tener sillas

¹ Citat per l'autor en el fullet *Contra las Casas de Dios*, Xàtiva, 1939, p. 19.



Sant Miquel. Talla policromada. Segle XVIII. Imatge pertanyent al monestir de Santa Clara, salvada en el Museu de l'Almodí durant la Guerra Civil. Parador desconegut. Foto Sarthou, 1922.



Ménsules del Cor Baix, conservades en el Museu de L'Almodí entre 1936-1939. Parador desconegut. Fotos Sarthou, 1922.

para sentarse, ni mesa. Tenían que cenar antes de hacerse de noche, porque no había luz eléctrica ni de ninguna clase.²

Altres passatges documenten la utilització d'objectes *inútils* d'argent per sufragar la compra d'imatges noves per al culte, actuacions en què es van perdre un número indeterminat de peces antigues d'ornaments de tela de plata o de corones *inservibles*:

El 14 de febrero de 1941 se bendijo el nuevo sagrario que hizo la Comunidad. Se dio para ello algunas cosas de plata que ya no servían. Costó 1500 ptas. (...) En el año 1942 se hizo la imagen de la Virgen de los Dolores y se puso en una urna presidiendo el Coro, bajo el Cristo, como estaba antes. Costó 1700 ptas. Se pagó con 1400 ptas de las joyas que se vendieron de las imágenes quemadas, y lo restante del trabajo de las monjas.³

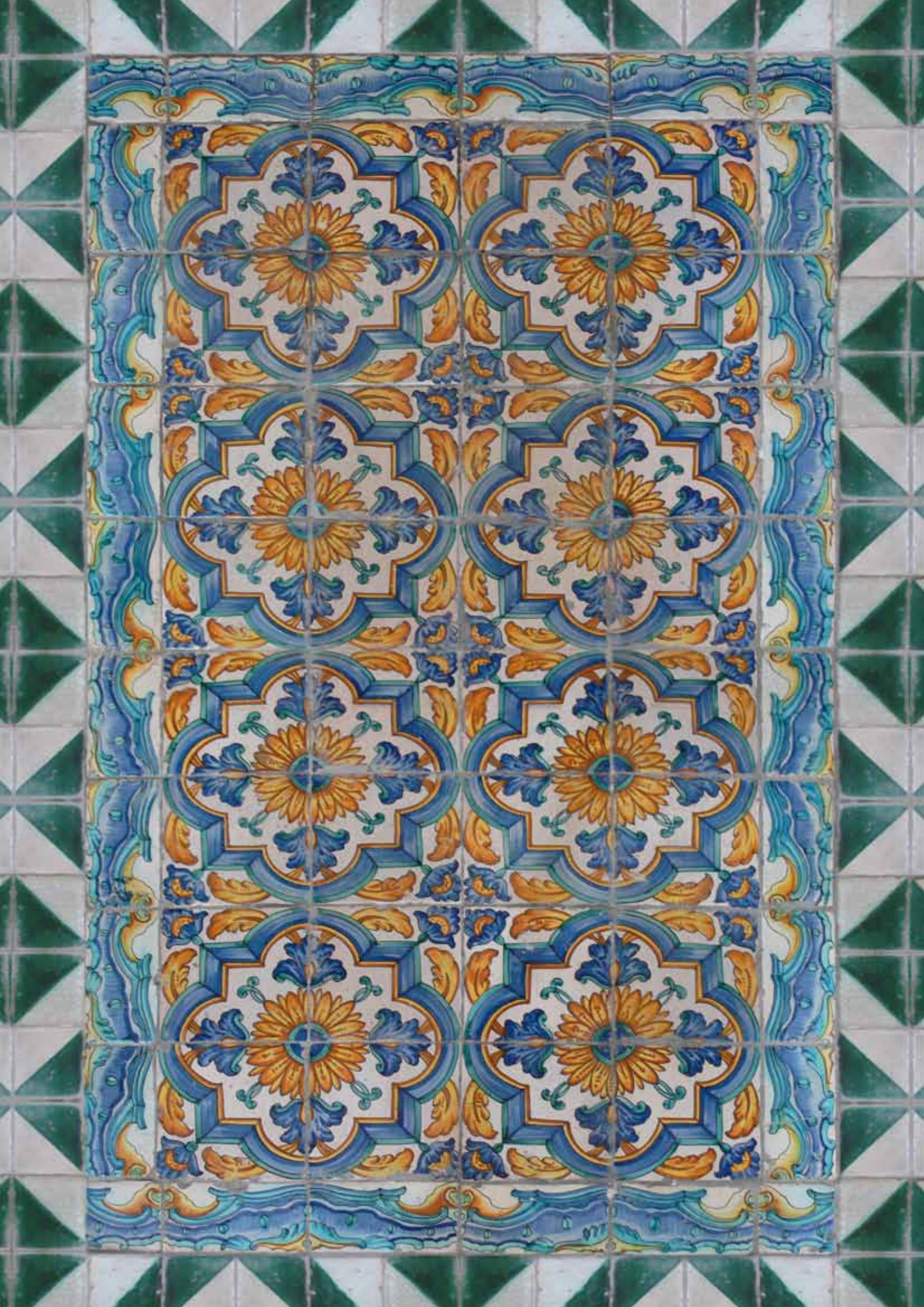
Va ser durant aquests anys de plom quan la Comunitat va vendre alguns objectes que havien aconseguit salvar les peripècies de la

Guerra però ja no estaven en el convent en 1980, en què vaig entrar-hi per fer el primer inventari. Sembla que els intents dels antiquaris que apuntava Sarthou quan escrivia en temps de la República es van repetir amb èxit després. Per exemple, ja no estaven les quatre mènsules pintades que sostenien les jàssines del cor, ni les pròpies jàssines, ni la llitera del Crist jacent, ni la seua esplèndida corona de 1762, obra molt probable dels argenters de Xàtiva Francisco o Bernardo Quinzà, ni el Guió de la Puríssima, el faristol d'argent, el frontal de la Capella de Loreto i altres frontals que no es descriuen, les pintures sobre taula del segle XVII, les talles d'alabastre i de fusta policromada de Sant Miquel, ni les escenes ceràmiques del paviment del dormidor, i potser altres de les quals no ha quedat registre.

L'amarga companyia de la pobresa va ser un altre camí pel qual fugí per a sempre un número indeterminat i crescut d'obres d'art.

² *Historia del Real Monasterio...* P. 72. Veïeu el text més extensament en l'apèndix documental.

³ Id. P. 73.



Estora ceràmica central del paviment del Cor Alt, segons va quedar després de la reconstrucció. Foto de l'autor, 2010.

La transició democràtica La donació d'objectes al museu

En passar el desastre, les clarisses no van tornar a col·locar mai la reixa de punxons en el Cor, sinó que en van fer una nova molt més senzilla. L'antiga, que havia estat guardada en el museu tres anys i es va tornar en 1939, va quedar arrimada en el claustre i a causa del seu pes, ningú la va moure durant quaranta anys. En 1979 les monges la van regalar a l'Ajuntament, que la va traslladar, de nou i ara definitivament, al museu i, per cortesia i agraïment, els donà una almoina proporcionada. Així, de manera fortuïta, va ingressar el primer objecte donat per la Comunitat, el qual es va exposar en el pati de l'Almodí fins al 1983, quan començaren les obres de restauració i ampliació del museu.

L'adveniment de la democràcia va produir canvis en molts aspectes de la vida social i econòmica del país. En 1981, el govern va promulgar una llei segons la qual barat a determinats beneficis obligava a les comunitats religioses a fer declaració dels béns immobles, valors mobiliaris i béns artístics, proposta que va ser ben acollida per l'estament eclesiàstic.

Els epígrafs dels impresos que constaven en les fitxes eren molt elementals, i no es demanaven fotografies. La Comunitat de monges dominiques de clausura del Convent de la Consolació i la del Reial Monestir de Santa Clara ens van encomanar dits inventaris.

Va ser aleshores quan ens interessàrem per les obres que pogueren haver-se salvat de la



Cap del Pare Etern, abans de ser restaurat. Foto de l'autor 1980.

Guerra, partint de la informació deixada per Sarthou en els articles i opuscles citats. Així, preguntant a l'abadessa, sor Maria Francisca Gómez Pastor, i a altres monges sobre algunes peces, anaven recordant on les tenien guardades, en baguls o en dependències poc usades. Una d'aquelles obres era el *Cap del Pare Etern*, de la imatge del segle XVI titular de la Trinitat que els frares veïns havien deixat a les clarisses



Cap de la imatge de la Mare de Déu Misericòrdia, i del Xiquet, abans de ser restaurats. Foto Mariano Liébana, 1993.

en abandonar Xàtiva arran de l'expulsió de 1835, que a finals de 1980 la Comunitat va donar per al museu.

En una de les visites veiérem un muntó de taulells en el primer pis del claustre, que temps després ja no estava. També es podia deduir la desaparició de les composicions ceràmiques de taulells que adornaren el *dormidor*, perquè la resta de paviment, de fang cuit amb taulells de *mocadors* als cantons, es veia intacte. És a dir, la Guerra no va afectar aquella zona del monestir, i els taulells s'haurien arrancat abans o després.

En 1983, les clarisses donaren a l'Ajuntament dos plats grans del segle XVIII, un decorat en blau, igual a altres quatre que ara es conserven en la Seu, i l'altre de reflex metàl·lic, amb el motiu conegut com del *pardalot* semblant al de la *clavellina* existent en dita església, ambdós estropejats i amb l'ornamentació quasi esborrada.

Acosades per la pobresa, percebent uns lloguers molt baixos pels locals de la seua propietat situats en l'Albereda,¹ les religioses malvivien cosint i planxant, mentre l'edat els ho va permetre, i sembla procedent deixar-ne constància per entendre el degoteig de patrimoni que eixia del monestir. Per això, no és gens estrany que, dos

anys després, pel que es va dir, un col·leccionista d'antiguitats foraster, aconseguira adquirir alguns objectes valuosos. Per una irrisòria quantitat, les religioses vengueren, almenys: una còmoda-paperera del XVIII, una talla menuda de Sant Joaquim, d'estil barroc; dues butaques del XVIII; una llàntia d'argent de 1704; el cap de pedra policromada de la imatge de la Mare de Déu de la Misericòrdia, del segle XIV; una safata d'argent, feta cap a 1700, amb l'escut de la família Cebrià de Xàtiva; un encenser d'argent de la mateixa època que l'anterior; un hisop d'argent amb la inscripció: "Soi de Santa Calra de Xàtiva" (sic); i la mitja lluna i la tarja d'argent i d'argent daurat (que no havia inventariat en 1981 per no haver-la trobat en aquell moment les monges), pertanyent a la imatge de la Mare de Déu de l'Assumpció (no sabem si la corona imperial de dita imatge va ser venuda en aqueix període, o els anys anteriors). Totes aqueixes faltes es podien deduir de cotejar l'inventari de 1981 amb el de 1993.²

Quan va transcendir la notícia de la venda, l'Ajuntament va poder recuperar, comprant en el mercat d'antiguitats, la llàntia, la safata i el Cap de la citada imatge de la Mare de Déu de la Misericòrdia, només tres objectes, per més del doble de la quantitat pagada per tot el que es va vendre en aquella ocasió. El cabet del Xiquet de dita imatge el va donar la Comunitat algun temps després, per tal de reunir una i altra peça. Amb motiu de l'exposició *La llar dels Borja*, celebrada en el Museu i l'Hospital Major de Pobres en l'any 2000, es van restaurar els caps i refer els cossos.

Els objectes més selectes d'aquell espoli van quedar en possessió del col·leccionista i la resta es va dispersar per a sempre en el mercat. De veritat, les monges desconeixien la llei, estaven molt necessitades, i ignoraven, tant el milionari preu dels objectes venuts com el seu valor artístic i històric.

¹ El text del contracte de lloguer està transcrit en l'Apèndix documental.

² Hi ha una còpia de l'Inventari de 1980-81 en l'AMX. Signatura AF 144.



Reixa de punxons del Cor Baix de Santa Clara, exposada en el Museu de l'Almodí. Foto de l'autor, 1983.

En 1986, prèvia consulta de l'abadessa a les "discretes", terme que usava Sor Maria per denominar les monges que formaven una mena de comissió assessora i l'aconsellaven en la presa de decisions, la Comunitat va fer al Museu una generosa i valuosa donació: l'enlluernador Tern d'Entença, fet de seda blanca brodada en or en estil pompeïà, i amb l'escut de la fundadora, tantes vegades citat per Sarthou en els seus inventaris, que no gastaven ja, segons va dir, per "estar molt vellet";³ l'estendard eucarístic, tot esgarrat, del mateix teixit i amb idèntic escut; un pal·li d'espòli de seda blanca, d'estil rococó, en prou bon estat, els quatre faldons de vellut roig brodat en or i el sudari de fil, també brodat en or de la desapareguda llitera de la imatge del Crist jacent; un hàbit complet de la imatge de Sant Francesc, de seda blava brodat en or, un mantell i una túnica de color blau de la Puríssima, brodats d'or i dues túniques blanques de seda, argent i or de la Mare de Déu. Amb alguns desperfectes. Si ens fixem, tot eren objectes que ja no podien usar-se.

Els abadiats duraven tres anys, no obstant, per ser-ne tan poques monges, van obtenir una dispensa papal i sor Maria va governar tres abadiats consecutius, en acabar els quals va ser elegida abadessa una altra monja de diferent pensar. En 1993, com hem apuntant més amunt, el Ministeri de Cultura, la Generalitat Valenciana i la Fundació Universitat Empresa firmaren un conveni per dur a terme l'inventari del patrimoni artístic de l'Església Catòlica en la Comunitat Valenciana, i el coordinador de la Universitat ens va designar per a redactar el de la ciutat de Xàtiva i el d'altres municipis menuts de les rodalies.

En aquesta ocasió, el ministeri va confeccionar unes fitxes iguals per a tot el territori espanyol, amb una nomenclatura normalitzada que permetés el tractament informàtic i calia acom-

panyar fotografies de cada peça. Aquest segon inventari va ser molt més complet en número d'objectes que l'anterior: per exemple, va incloure la valuosa i nombrosa col·lecció d'ornaments litúrgics –sense ús per haver quedat obsolets, però de gran bellesa com a peces de sederia valenciana– que estaven guardats en armaris, així com jocs de candelers d'altar, safates, campanetes i setrilleres d'argent, i altres, cap dels quals ens havien mostrat en el transcurs de la confecció de l'anterior inventari.

Les fotos de molts mobles, dels brandons, els dos bàculs i tots els ornaments litúrgics, es van fer en el claustre, i dels altres objectes que no era possible traure a la llum natural: portes, paviments, piques, escuts, vitralls, relleus, imatges, etc., es van fer *in situ*. Totes les imatges es poden consultar en l'inventari de la Direcció General de Patrimoni penjat en la web de la Conselleria de Cultura.⁴

En clausurar el convent de Xàtiva, una part substantiva del patrimoni es va quedar ací, com ara el gran quadre del *Sant Sopar*, a causa de les grans dimensions, i també, no sabem per quina raó, altres pintures: el retrat de la Fundadora, la Porciúncula, Sant Pere d'Alcàntara, els Sants Joans: diverses cadires entapissades de cuir, cadires de repòs, així com altres objectes patrimonials el trasllat dels quals hagués estat impossible i absurd, com els paviments, portes, piques, vitralls o pintures murals. I altres obres d'art es perderen quan el trasllat.

Si és de lamentar la desaparició d'una comunitat religiosa que ha conviscut amb nosaltres 675 anys, molt més penós seria que desaparegués també una part considerable del patrimoni artístic que forma part de la història de la ciutat. Ja no ens queda tant, com tampoc a las clarisses, després d'haver perdut la Comunitat un munt d'obres d'art per diferents causes i en distintes èpoques.

³ Realment estaven molt usades i amb esgarranys la part de davant de la capa pluvial i de la casulla, però les dalmàtiques es conservaven perfectes.

⁴ <http://www.cult.gva.es/dgpa/Troncales/bellasartes.asp>



Apèndix documental

1715, 28 de juny. Xàtiva. Regrés de las monges després de la Guerra de Successió.

Arxiu Històric de la Col·legiata de Xàtiva. *Llibre de Determinacions Capitulars*. Capítol del 28 de juny de 1715, F. 67 Vtº.

“Et etiam determinaren que havent vingut les señores monjes de Stª Clara de la present Ciutat el dia 26 del present, en que entraren acompanyades del canonge Dn. Vicent Bellvís de València, Comissari del Capítol de València en la present sede vacant per ausència del Sr. Dn. Antoni Cardona, Archebisbe, y del Provincial y Definitori de la religió del Pare Sant Francesc, entraren en dretura al convent de Stª Clara y sent dit convent y señores de tanta estimació y garbo, resolgué el cabildo que anara el Sr. Canonge Texidor, Síndic Capitular, a fer-les visita. Dar-les la benvenguda y offerir la Yglesia en que axien menester.”

1938, 1 de juny. Xàtiva. Formalització administrativa de l'acte anterior, recollida en Santa Clara de diversos elements arquitectònics, llibres i mobles per traslladar-los al museu.

Arxiu Municipal de Xàtiva. Lg. 1128-2. Carpeta. “*El museo. Sus fondos en el período rojo. 1937-1938*”
Acta nº 16

1 de junio 1938

“Personados en el solar del ex convento de Santa Clara de esta ciudad D. Manuel Salazar con la Junta y en representación del Consejo Municipal y autorizado por la Junta, se hace cargo en nombre de la misma de:

Tres sillones misales tapizados de rojo. Siglo XVIII

Cinco esgrafiados de yesería renaciente

Seis ménsulas y claves de yesería procedentes del derribo del claustro gótico

Una docena de libros antiguos

Y para que conste firman el acta por duplicado dichos señores”

1938, juny. Xàtiva. Trasllat a València de la taula del Salvador, obra de Vicente López, procedent de Santa Clara.

AMX. AF. *Bienio 1937-38 del Frente Popular. Subjunta Local de Incautación y conservación del Tesoro artístico nacional en Játiva* p. 46-47.

“A principios de junio y los días 19 (*de 1939, acabada ja la Guerra*) y otros, vinieron a inspeccionar los museos los de la Junta Central y Provincial de Recuperación Artística (comandante y teniente de Valencia, con Chocomeli). Particularmente vino Constantino Ballester Julve, Jefe Provincial de Recuperación de Archivos, Bibliotecas y Museos, quien me propuso, y el Ayuntamiento me nombró a mí, Conservador (Con sueldo que no acepté) el Museo Municipal Arqueológico de Játiva, en 17 de mayo 1939 (Día de San Pascual).

Pero no puedo actuar por la intromisión de Chocomeli, a quien hice formal entrega por acta y recibo, de la orfebrería de plata (más de cien fichas). Y él se llevó a Valencia el Cristo del Carmen, a pesar del acuerdo en contra del Ayuntamiento, la tabla eucarística de Vicente López, cabezas de esculturas y otras piezas artísticas que yo salvé en 1936. Y devolvió otras cosas a las iglesias.”

1940, 16 d'octubre. Xàtiva. Carta de Carlos Sarthou, com a cronista de Xàtiva, al Marqués de Lozoya, director general de Belles Arts.

Arxiu Municipal de Xàtiva. Lg. 1021-1. Llibreta 1^a. *Años 1936 y 37. Museo de Játiva. Entradas o aportaciones de fondos.*

Reservada al Excmo. Sr. Marqués de Lozoya. Madrid.

Muy distinguido señor y estimado amigo:

Agradezco su amable carta de anteayer en la que me comunica que se ocupa de solucionar el asunto de Játiva; y para su mejor acierto, me permito ilustrarle particular y confidencialmente de lo que aquí ocurre, y lo hago por indicación de D. Elías Tormo a persona amiga, a su paso por esta estación, aunque sintiendo molestar a Vd. nuevamente,

Hace un trimestre que fuimos nombrados para la Conservación y patronato del Museo de Játiva, y seguimos sin poder actuar por no saber cuándo dispondremos de las llaves, para cuya entrega fue requerido hace tiempo, oficialmente, el Agente de Defensa del Patrimonio Artístico en esta localidad. También nos ha clausurado con precintos y candados el monumento nacional de San Félix que, ni como complemento del museo ni como iglesia podemos ya visitar.

Más no es eso lo peor, sino que los meses y los museos los utiliza para un continuo acarreo de uno a otro edificio de muebles, pinturas, cerámica, numismática, libros antiguos y cuanto le place, a pretexto de recuperación que no hizo oportunamente, y está convirtiendo en almacén (*subratllat en l'original*) el templo museo de San Félix con su propósito de transformar aquel monumento en otro museo de arqueología a su cargo y conservación.

Por eso, en evitación de dualidades y competencias pródigas en rozaduras e incidentes molestos, es por lo que acordó el Patronato y ofició el Alcalde a esa Dirección General, lo que en el adjunto oficio de hoy se insiste, ya que es conveniente extender nuestras atribuciones del museo a San Félix sin obstáculo para el culto religioso (que hace años se suspendió). Y suplicamos que así se acuerde, puesto que en la Casa de la Ciudad hay buen local para a custodia de fondos de recuperación artística, y el monumento de San Félix debe llenar su misión cultural como el museo, y no clausurarse caprichosamente como simple almacén de recuperación artística.

Reservadamente le confío a Vd. que el clero no muestra interés por una ermita sin culto; y que las autoridades civiles tampoco se preocupan gran cosa, en los pueblos, por estas cosas de arte. Y ante la indiferencia de unos y la inhibición de otros, alguien se aprovecha para actuar a su antojo, dejándome a mí frente a frente abocado a interminables cuestiones, que agradecería se preveyeran y evitasen desde esa Dirección de Bellas Artes, en bien de nuestro patriótico buen deseo, que constantemente se estrella contra quien resulta siempre el obstáculo para nuestra actuación en Játiva.

Ya que no pedimos ayuda material alguna, al menos moralmente esperamos de la bondad de Vd. que abrevie nuestra desairada actuación que parece interminable.

Siempre agradecido a su interés y amabilidad, se reitera sincero amigo. Carlos Sarthou C.

1963, 1 de gener. Xàtiva. Contracte d'arrendament dels locals de l'Albereda, propietat de la Comunitat de franciscanes clarisses. (Fotocòpia que em va facilitar l'abadessa)

AMX. AF 145

“En la ciudad de Játiva a uno de enero de mil novecientos sesenta y tres.

Comparecen

El Real Monasterio de Santa Clara de esta Ciudad, representado por su Madre Superiora.

Y la Entidad Mercantil Transportes Automóviles, Sociedad Anónima (TASA), domiciliada en esta población, Avenida de Selgas, 1, y representada por don José Martí Baeza.

Tienen los comparecientes la capacidad legal necesaria para este otorgamiento y en su consecuencia, Exponen

Iº. Que el Real Monasterio de Santa Clara, en solar de su propiedad se halla construyendo unos locales comerciales, en planta baja, con fachada recayente a la Avenida de Selgas y lindante con la Estación de Servicio que viene explotando TASA.

IIº. Que interesando a la expresada Sociedad parte de dichos locales, hoy todavía en construcción, y puestas en contacto las partes intervinientes, se llegó a un acuerdo sobre el arriendo de los que se dirán, y a estos efectos se produce el presente contrato a tenor de las siguientes,

Estipulaciones

A). El Real Monasterio de Santa Clara arrienda a Transportes Automóviles S.A. tres locales de los que está construyendo, y que son: el primero de seis metros y medio de frontera, colindante con la Estación de Servicio de TASA, y los otros dos que vienen a continuación de esto, de cinco metros de frontera cada uno. En total, dieciséis metros y medio de fachada, entre los tres, salvo diferencias mínimas, a partir de la mencionada Estación de Servicio; con el correspondiente derecho y dotación de agua.

B). Será precio del arriendo el de siete mil quinientas pesetas mensuales que se pagarán pro adelantado, del uno al cinco de cada mes, en el domicilio de la parte arrendadora, salvo las particularidades que se expresarán.

C). Ahora bien; no estando acabados los locales objeto del presente contrato, el arrendatario no tomará posesión de ellos hasta su terminación. Pero por acuerdo expreso de los intervinientes, el presupuesto de las obras de los referidos locales será adelantado por TASA a cuenta de la merced arrendaticia y hasta la cantidad máxima de trescientas mil pesetas.

Las entregas parciales que vaya abonando el constructor de las obras Sr. Ripoll cuando éste las solicite, las firmará y autorizará la Reverenda Madre Superiora del Real Monasterio de Santa Clara.

D). Terminados los locales y satisfecha la cantidad presupuestaria por TASA, comenzará para la entidad arrendataria la obligación del pago de la renta. Y ésta se satisfará de la siguiente forma: abono mensual en metálico al Real Monasterio de Santa Clara, según la cláusula B) de tres mil setecientas cincuenta pesetas. Y las restantes tres mil setecientas cincuenta que no se abonen, se imputarán al pago de la suma desembolsada por TASA, hasta la total amortización de lo que dicha sociedad haya adelantado para la construcción de los locales. Haciéndose así constar en los recibos del arrendamiento que se extiendan.

No obstante, el Real Monasterio de Santa Clara podrá pagar en cualquier momento a TASA la suma desembolsada, en cuyo momento los recibos mensuales de alquiler se abonarán por la totalidad de la renta; o sea, las siete mil quinientas pesetas mensuales. Y en el caso de que por cualquier circunstancia TASA dejase los locales, la comunidad arrendadora se obliga a reconocer adeudar a aquella la parte proporcional que corresponda por la estructura de los locales no amortizada por alquileres y la cantidad resultante se abonará por la comunidad mediante entregas mensuales de la misma cuantía o tres mil setecientas veinticinco pesetas al mes.

E). El tiempo forzoso de duración de este contrato se fija para la comunidad arrendadora, como mínimo, en el que tarde en pagar a TASA la suma que deba adelantarle conforme a lo establecido en la capitulación C) y en la forma que determina la anterior D).

F). Cada uno de los locales de cinco metros de fachada será destinado a lavado y engrase de vehículos, y el de seis metros y medio para la ampliación de la Estación de Servicio.

A estos efectos, se derribará el muro que separa este local de la Estación de Servicio, formando un todo sin solución de continuidad. Todo ello sin perjuicio de que a TASA le interese comunicar los tres locales. Al término del contrato se levantará por cuanta de la parte arrendadora el muro o pared divisoria para la incomunicación de la Estación de Servicio con el local colindante, precisamente en el punto común de ambas propiedades y cogiendo el terreno por la mitad.

A pesar de lo consignado en este apartado, podrá TASA utilizar los locales arrendados para otros fines lícitos del comercio o industria, siendo de su cuenta las obras que tuvieran que licitarse para adaptarlos a las nuevas actividades, comunicándolo previamente a la Comunidad arrendadora. Estas obras quedarán en propiedad de la parte arrendadora a la terminación del contrato.

G). Se autoriza a Transportes Automóviles S.A. para que pueda subarrendar los locales objeto de este contrato.

H). La Entidad arrendataria renuncia expresamente a la novación de la renta pactada

I). Cuantas diferencias puedan surgir de la interpretación, cumplimiento o incumplimiento de este contrato, se someterán al arbitraje de Derecho Privado regulado por la ley de 22 de diciembre de 1953.

Con la obligación recíproca de los contratantes de cumplir de buena fe y fielmente lo pactado, y el deber de TASA de usar de los locales con la diligencia de un buen padre de familia, quedan terminadas las estipulaciones contractuales.

Así lo otorgan y en su contenido se ratifican, previa lectura en alta voz, en prueba de conformidad, en duplicado ejemplar y a un solo efecto, en el lugar y fecha que en el encabezamiento se indica. Martí // Sor Clara Ferrer.

C 1966. Obra inédita de Sarthou *Historia del Real Monasterio de Santa Clara. Tomo I. (1325-1968). Fragment de la part final en el que hi ha una crònica de la reconstrucció i habilitació del convent després de la Guerra. Text mecanografiat existent a l'arxiu del convent. P. 72-79.*

En el mes de Noviembre del mismo año (1940), empezó la restauración de la Iglesia, Coro Alto, Coro Bajo y claustro arrimado a la Iglesia, que si no se hacía se caía la pared de la misma, pues había sido ya apuntalada con unas vigas muy grandes hasta que se pudiera arreglar. Para empezar esta obra magna, solo contaban las Monjas con 100 Ptas. que les dio un Sr. Capitán de la tropa y 500 que recogieron en una vuelta que dieron pidiendo por la Ciudad. Más tarde, para terminar las obras de la Iglesia y Coros y poder hacer la portería a fin de poder cerrar la clausura y las demás dependencias indispensables en el Monasterio, se tuvo que vender parte del solar por el lado que da a la calle Poeta Chocomeli. Se vendieron 1.195 metros a 5 Ptas. el palmo. La portería quedó sin terminar, solo se pudo hacer la estructura, pero ya se pudo cerrar la clausura. El día 29 de Septiembre de 1.940 se procedió con toda solemnidad a la bendición de la Iglesia, con asistencia de las Autoridades eclesiásticas, civiles y militares, y se trasladó a N. Señor desde la Capilla provisional a la Iglesia. Al día siguiente se inauguró ésta celebrando en ella la primera Misa. Para las vísperas cantadas de Nuestro Padre San Francisco del mismo año, se inauguró el Coro de arriba.

El 16 de Febrero de 1.941 se bendijo el nuevo Sagrario que hizo la Comunidad. Se dio para ello algunas cosas de plata que ya no servían. Costó 1.500 Ptas. El Viril se hizo el año 1.942, costó 600 Ptas. Se sufragaron los gastos, parte de las testamentarias y lo demás de otras limosnas.

En el año 1.942 se hizo la Imagen de la Virgen de los Dolores y se puso en una urna presidiendo el Coro, bajo del Cristo como estaba antes. Costó 1.700 Ptas. Se pagó con 1.400 Ptas. de las joyas que se vendieron de las Imágenes quemadas y lo restante del trabajo de las Monjas. La urna de dicha imagen costó 700 Ptas., se pagó de la orfandad que Sor Josefa Antonia Doménech recibe de su difunto padre, aparte de su dote.

En el año 1.943 se hizo la celosía del Coro alto que aún no se había podido hacer. Costó 2.500 Ptas. y se pagó de una herencia que recibió la M. Amparo Barberá.

En el año 1.952 se hizo el encajonado de la sacristía, costó 3.000 Ptas. pagado todo de limosnas.

De las imágenes, que como digo arriba las rompieron todas, solo se pudo salvar en el Museo la de la Inmaculada y la de S. Miguel Arcángel, aunque muy estropeadas y que tuvieron que repararse, pero poco a poco se hicieron todas, de tal manera que el año 1.960 ya estaban todos los altares con su Imagen. La primera que se hizo fue la de N.P. S. Francisco por la devota terciaria D^a Pura Fayos. El año 1953 se hizo la de Nuestra Madre Santa Clara, en dicho año se celebraba en toda la Orden el VII Centenario de su

gloriosa muerte. Costó la imagen 12.000 Ptas., se pagó toda de limosnas, se le hizo el nicho en el altar mayor, cuyo cristal costeó la familia de una Monja que se llamaba Sor Concepción Carbó. El día 18 de Octubre del mismo año fue bendecida por el Muy Ilustre Señor Abad de la Colegiata D. Juan Vayá, se hizo solemne novena predicada por el Rvdº Padre Bernardino Rubert, y final solemnísimas fiestas tomando parte la Ciudad con una solemne procesión en que sacó la dicha Imagen, la de Nuestro Padre San Francisco y otras, después se colocó la Imagen en el nicho como estaba antes de la revolución. La Imagen de S. Antonio la hizo Dª Lola Soler, muy devota del Santo, la de S. José una devota del Santo Patriarca de la familia Oliver, la Santa Trinidad la regaló a la Comunidad Dª Rafaela Climent, cuyas sobrinas arreglaron el altar después de morir su tía, y la Virgen de los Desamparados la hizo Dª Amparo Plá, Madrina de una Monja que se llamaba Sor Mª Jesús Rubio. La Imagen de Santa Inés de Asís la hicieron los sobrinos de una Monja que se llamaba Sor Mª Antonia Carbonell, por la mucha devoción que esta Monja tenía a dicha Santa. Se la regalaron el día de sus Bodas de Oro el año 1961. Además de obsequiarla con la dicha Imagen, le arreglaron también el nicho. Con ello quedaban completamente, digo, completados todos los altares de la Iglesia. En el año Santo Mariano 1954, los hermanos de una Monja que se llamaba Sor M. Salvadora Ortiz, regalaron a la Comunidad una rica Arca para el monumento. Les costó 5.000 Ptas.

Como en la revolución de que vamos hablando, el precioso órgano que había en la Comunidad había sido hecho astillas, cosa que quizá en la Comunidad ya nunca pueda verse otro igual, se determinó hacer un armonium, y en el año 1960 se hizo y muy precioso. Costó 15.000 Ptas., se pagó 9.000 Ptas. de unas rifas que se hicieron de algunas labores hechas por las mismas Monjas, y lo demás lo pagó la Comunidad a plazos de 1.000 Ptas. al mes.

De las Imágenes que había dentro del Convento, que eran muchas y preciosas, solo se salvaron unas cuantas más pequeñas, entre ellas un Niño Jesús grande y una Santa Rosa de Viterbo, en casa de una bienhechora que los vistió de milicianos (nombre que se daba a los revolucionarios y revolucionarias), las demás fueron quemadas, incluso el Santo Cristo del coro de arriba que era de tamaño natural, muy precioso, también una Imagen de la Santísima Virgen que estaba encima de la puerta reglar con las llaves en la mano, muy milagrosa. Se dice que una vez de las que prendieron fuego al Convento, llegó hasta el altar en que estaba la Inmaculada y allí se paró el fuego sin llegar a ella. Otra vez las autoridades la llevaron al Puig para darle veneración, y cuando se descuidaron se había vuelto a su lugar, y en otra ocasión las Monjas la entraron en la clausura y también se volvió a su sitio encima de la puerta. La virgen no quería más que guardar la clausura de sus Monjas. Estas la llamaban Virgen de la puerta, le hacían la fiesta el día de la Visitación 2 de Julio y le cantaban los gozos desde uno de los locutorios que estaba frente a la puerta reglar y se llamaba el locutorio de la Virgen. Esta Virgen tan milagrosa no escapó en esta revolución.

Dejemos ya las Imágenes y la Iglesia montada y arreglada ya en todo y volvamos a las cosas del Convento. El refectorio, como hemos dicho, sirvió de comedor capilla y también de Coro hasta estar terminada la Iglesia y Coros. En este tiempo la Comunidad ya se había organizado en su trabajo un poco lucrativo, pero no tenía sala de labores, así que hasta que ésta se hiciera tuvo que servir el mismo refectorio para comedor y sala de Trabajo. Estuvieron así bastantes años.

En el año 1.960 viendo la Comunidad que el trabajo no rendía lo suficiente y que además fallaba muchas veces, determinaron hacer unos pisos y alquilarlos y ayudarse con ello, de lo que era corral de la portería y da a la calle Poeta Chocomeli. Así se hizo como hoy se pueden ver. Se costeó la obra con un préstamo que les facilitó el Banco Hispano Americano, y con otros medios que se buscaron. Más tarde se recibió una Subvención del Estado alcanzada por conducto de la Muy Rvdª Madre Presidenta de nuestra Federación, como se detalla todo en el libro de obras. Con parte de esta Subvención se acabó de pagar la deuda que se había hecho para hacer estos pisos.

El año 1962 se empezó a edificar una ala de Convento a la parte que da a la Alameda, y en 1963 quedaba terminado el primer piso en que se hizo enfermería, sala de labores y otras dependencias. En el mes de Mayo del mismo año, se trasladó la Comunidad a esta sala para el trabajo, dejando ya el refectorio solo para comedor.

También en este mismo año y a la misma parte de la Alameda, delante del edificio de las Monjas, se edificaron unos locales industriales para alquilar, costeados con un préstamo que les facilitó la Caja de Ahorros, con la subvención que se recibió por conducto de la Muy Rvd^a Madre Presidenta, y con dinero que adelantó un señor de los que habían de ocupar uno de los dichos locales. Después las Monjas iban amortizando esta deuda con estos alquileres.

En el año 1968 quedó terminado el segundo piso de esta ala que da a la Alameda, en el que se hizo la sala Capitular, celdas y algunas dependencias para noviciado, quedando ya toda esta parte nueva. Para el día de San José pasaron las Monjas a las nuevas celdas haciendo gran fiesta en su inauguración.

Esta revolución hizo mucho mal a este Convento, pero gracias a Dios, las Monjas ya han podido ir haciendo, o mejor dicho, ya tienen hechas todas las cosas más precisas; las demás y el acabar de levantar el Convento, ya lo irán haciendo según les vaya proveyendo el Señor.

Sobre el agua de Bellús de 22 plumas que había en la Comunidad, no sabemos como ha ido desapareciendo, solo nos consta que en el año 1927 se vendieron de dicha agua 5 cuartos de pluma a 800 Ptas. el cuarto, en el año 1941 se vendieron tres plumas por el enorme impuesto que el Ayuntamiento puso a cada pluma, y en 1935 también se vendieron a D. Salvador Montenegro tres cuartos por precio de 1.700 Ptas. En el año 1944 la Comunidad renunció a una pluma de la misma agua a favor del Excmo. Ayuntamiento para que el mismo se encargara de satisfacer las cuotas que correspondían por la ejecución de las obras de nueva canalización, como consta en escritura aparte. En la actualidad, o sea, en el año 1967 solo queda de la dicha agua dos plumas y media.

De dos plumas de agua santa que había en la Comunidad, sabemos que se vendió un cuarto de pluma a D. José Conejero Camús el día 9 de Marzo del año 1942, y otro cuarto a D. Enrique Monfort Martínez el día 25 de Septiembre de 1946. De la otra nada sabemos.

XXIII

Cuando se arregló la Iglesia se pusieron todas las mesas de los altares de granito, más en el año 1965 la del altar mayor se cambió haciéndose de mármol. Después de colocada fue consagrada por el M.I. Sr. Abad de la Colegiata D. Juan Vayá el día 16 de Mayo del mismo año. Costó 16.000 Ptas. más los gastos de colocarla. Se pagó de limosnas y del culto.

Al año siguiente 1966 se hizo en el mismo altar mayor un templete o capilla para el Sagrario, en la pared bajo del nicho de la M. Santa Clara, según aconsejaban las rúbricas en ese tiempo. Costó unas 30.000 Ptas. y se pagó todo de limosnas y del culto.

En el mismo año 1966 compró la Comunidad un piano. Se pagó con 3.000 Ptas. que dio la hermana de una Monja que se llamaba Sor María Salud Segura, y lo demás hasta 12.000 Ptas. que costó, lo pagó la Comunidad a plazos de 1.000 Ptas. al mes.

A.M.D.G.

1984, octubre-noviembre. València. Memòria de sessió radiogràfica realitzada a un esquelet momificat en bon estat de conservació, dut des del Monestir de Santa Clara de Xàtiva.

AMX. AF 146.

Profesor Doctor D. Víctor Smith-Ágreda. Facultad de Medicina. Valencia

MEMORIA DE SESIÓN RADIOGRÁFICA

Realizada a un esqueleto momificado en buen estado de conservación, traído desde el Monasterio de Santa Clara (Xàtiva) a este departamento de Anatomía de la Facultad de medicina de Valencia para posible identificación de personalidad, atribuida a la Sr^a del Ilustrísimo Sr. D. Roger de Lauria, Almirante de Aragón y Sicilia, nacido el 1250 y fallecido en Valencia el 2 de enero de 1305.

I. RADIOGRAFÍAS DEL TRONCO (PARRILLA COSTAL Y COLUMNA VERTEBRAL)

Descripción	Observaciones
1. Costillas del hemitórax izquierdo. (Incompleto)	En algunas costillas, a nivel de la articulación condrocostal, se aprecia una cierta invasión ósea de los cartílagos.
2. Costillas del hemitórax derecho. (Incompleto)	Sin embargo, a nivel de las cabezas costales no existen signos de artrosis.
3. Visión lateral de columna vertebral dorsal y lumbar. (Incompletas)	Hay nueve vértebras dorsales, de las cuales dos están soldadas por una anquilosis desarrollada sobre las apófisis articulares. En columna lumbar (5 vértebras) existe artrosis en los cuerpos, y un “bastrup”, posiblemente producido por el aumento de condensación y probable neo-articulación entre los bordes superiores e inferiores de las apófisis espinosas. De todas maneras llama la atención en la radiografía de perfil que la estructura y la trama ósea está muy bien conservada, y no existen signos de osteoporosis ni aplastamientos. De esto se deduce que la columna pertenece a una persona joven, o bien una persona adulta con una columna muy fuerte.
4. Visión superior de vértebras dorsales y lumbares aisladas, algunos metatarsianos, atlas y dos vértebras cervicales.	En estas vértebras radiografiadas a “vista de pájaro” llama la atención la asimetría existente a nivel de canal raquídeo, pedículos, láminas y hemivértebras de un lado con respecto al otro. Se aprecia sobre todo la estrechez del canal raquídeo en el lado izquierdo de la 4ª y 5ª vértebras lumbares. Todos estos datos demuestran la existencia de una escoliosis.

I. RADIOGRAFÍAS DE LOS MIEMBROS (SUPERIOR E INFERIOR)

a) Cintura pelviana

5. Visión superior de la pelvis	A primera vista se observan unas espinas ciáticas muy desarrolladas. El estrecho a nivel de la línea innominada tiene un gran diámetro transversal, lo que hace suponer que nos encontramos ante una pelvis femenina. Este hecho viene corroborado por el ángulo ostentadamente abierto que forman las ramas isquio-púbicas.
6. Visión A.-P de la pelvis	Por otro lado, es de señalar el gran desarrollo del pubis y de las ramas isquio-ilíacas y pubo-ilíacas, así como una visible asimetría entre ambas palas ilíacas, estando más desarrollada la del lado derecho. Esta última es más vertical y más anterior, siendo la izquierda más horizontal y posterior.
7. Visión lateral del sacro con columna lumbar	Es de destacar en esta placa la gran inclinación –casi ángulo recto– del sacro con respecto a la columna lumbar. Dato a favor de la femineidad del esqueleto.
8. Visión A-P de las palas y sacro, todo ello desarticulado	Las líneas de fuerza del ilíaco están perfectamente conservadas. Es importante la asimetría del sacro, cuyos agujeros de conjunción y alas sacras inferiores del lado izquierdo están más desarrolladas.

b) Miembro inferior

9. Visión A-P de ambos fémures en su porción proximal	Estando ambos fémures en posición totalmente simétrica, se observa una importante anteversión en el cuello anatómico del fémur derecho, muy pronunciada con respecto al izquierdo, donde el cuello es más corto y más ancho y la anteversión no sobrepasa los 10°. En el fémur izquierdo la línea inter-trocantérea posterior es más corta, y el trocánter menor más grueso pero menos prominente que en el fémur derecho.
10. Visión A-P de ambos fémures en su posición distal. Visión superior de astrágalo, escafoides y calcáneo del pie derecho	A nivel de los cóndilos del fémur el desarrollo articular es bueno y no presenta ningún signo de artrosis. En el resto de huesos del pie no hay ningún signo de relevancia.
11. Visión A-P de tibias y peronés	En el tercio superior de la tibia derecha, a nivel de la cresta, se observa una importante desviación en valgo.

c) Miembro superior

12. Visión A-P de húmeros, escápulas y clavícula derecha	En ambos húmeros apreciamos una fuerte desviación de la diáfisis, muy marcada y fuera de lo fisiológico. Esta misma incurvación se mantiene en el cúbito y el radio. Todo ello producía una desviación del miembro formando un arco entre huesos del brazo y del antebrazo, con convexidad hacia el cuerpo. Así pues, existe un valgo muy marcado a nivel del codo en ambos brazos.
13. Visión A-P de húmeros en su porción distal, cúbitos (Visión lateral) y radios	

III. RADIOGRAFÍAS DE LA CABEZA

14. Visión superior de cráneo y mandíbula	Llama la atención en esta radiografía el ángulo agudo a nivel del mentón, en ramas horizontales de la mandíbula, y el gran diámetro transversal sobre el occipital.
15. Visión lateral de cráneo y mandíbula	Obsérvese la gran inclinación del frontal con escasa prominencia, y el gran predominio del cerebro posterior, con aplanamiento de las fosas cerebelosas.
16. Visión frontal de cráneo y mandíbula (Realizada con ayuda de un craneostato)	Fuerte prominencia del hueso propio de la nariz y la mandíbula, en la que faltan piezas dentarias entre los caninos y los últimos molares. Gran desarrollo de la silla turca, apófisis clinoides y apófisis estiloides. Todos los senos están muy desarrollados.

Serie de radiografías realizadas el 29 de octubre de 1984 en el Hospital Clínico Universitario de Valencia, desde las 17'30 horas hasta las 22 horas. Se impresionaron un total de 23 placas, de las que se rechazaron 5.

Valencia, octubre/noviembre de 1984. Víctor Smith. (*Segell*)



CATÀLEG



El Sant Sopar

Vicente López
215x407cm
1806
Oli sobre tela
Reial Monestir de Santa Clara de Xàtiva.

Bibliografia

- SARTHOU, Carlos. *Monasterios setabitanos*. Xàtiva, 1922, p. 41.
SARTHOU, Carlos. *Contra las casas de Dios*. Xàtiva, 1939, p. 15.
DÍEZ, José Luís. *Vicente López. II Catálogo razonado*. Madrid, 1999, p. 552-553.
HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. “Santa Cena”, dins el catàleg de l'exposició *Lux Mundi*. València, 2007, p. 722-724.

Exposicions

Lux Mundi, Xàtiva 2007.

Les acaballes del segle XVIII i els primers anys del segle XIX degueren ser de bonança econòmica per al Reial Monestir de Santa Clara vista la quantitat i qualitat d'obres d'art que conserven d'aqueixa època. Una de les més significatives i conegudes és el gran quadre del *Sant Sopar* pintat per Vicente López.

La figura de Crist centra la composició de forma simètrica, sis apòstols a cada banda, dels quals dos estan davant de la taula, en una estudiada disposició de manera que cap personatge oculta el rostre d'altre, per a la qual cosa el pintor juga amb les posicions: la majoria asseguts, un dret, un altre mig incorporat, un altre inclinat o girat. Hi ha també una sàvia col·locació de les mans per donar agitació i *pathos* a l'escena. No sols el dibuix és excel·lent, sinó la combinació cromàtica en tons càlids per als apòstols i un fred i argentat per al Salvador, de rostre

lluminós i cabells rossos, cosa que és poc habitual en la iconografia de Jesús. Senyala amb l'índex l'Anyell Pasqual, imatge i metàfora d'ell mateix i la seua Passió, com ho són el pa i el vi presents a la taula.

No és casual que el fons quede anul·lat per una tela o envelat subjecte a dues columnes. El Redemptor ha començat a viure el seu drama i ja està com fora del món terrenal, envoltat d'un color celest que és una abstracció del paradís. La llum suspesa sobre el seu cap està proclamant que ell és la Llum del Món, la *Lux Mundi*, l'ombra del qual es projecta i arriba a totes bandes.

A més d'aquestes subtileeses compositives i simbòliques, inspirades en la tradició joanesca, el quadre del *Sant Sopar* constitueix un acabat exemple de natura morta resolta amb el preciosisme a que ens té acostumats Vicente López: des dels plecs del blanquíssim cobretaula, als coberts, el got, la botella, el

ELS TRESORS DE LES CLARISSES
RETORN DEL SANT SOPAR



plat amb peixos així com els altres aliments, i la gerra d'argent del primer pla.

L'obra va firmada i datada a la part inferior dreta, on diu "Vicente López, pintor de cámara de S.M. lo pintó en Valencia en 1806."

Vicente López va retratar a alguns nobles de Xàtiva, com el regidor Pasqual Maria Alonso Pelegero, Josefa Sánchez-Bellmont Cebrià, marquesa de Campo Salinas, casada amb el seu parent, un altre dels regidors, Francisco Agulló Cebrián i almenys en tres ocasions el cardenal Francisco Cebrián Valda. Sembla que també van ser clients seus la família De Diego, i no cal oblidar que l'Ajuntament li va encomanar en 1809 el retrat del rei Fernando VII.

Per al refectori de les clarisses va pintar aquesta extraordinària tela, i un Salvador sobre taula, a imitació del de Macip de la catedral de València, per a porta del sagrari.¹ Sens dubte, hi havia una relació entre les clarisses i el pintor Vicente López, d'una altra manera no s'explica, com apunta el professor Vicent Pons, que pintara dos obres per al monestir de Xàtiva i unes altres dos per a la parròquia de Gorga, poble sobre el qual les monges tenien el domini senyorial. Cal pensar en la intervenció de les abadesses en dites comandes, sia directament, sia a través dels seus procuradors. Segons dades preses de la tesina inèdita de Joan Galiana, les abadesses d'aquells anys van ser: de 1800 a 1803, sor Josefa Alarcón, de la família dels Ruiz de Alarcón de Xàtiva; entre 1803 i 1806, sor Petronila Maseres, d'una família sense relació

amb la nostra ciutat i de 1806 a 1809, sor Inés Baldoví Laviña, també de família xativina.

Carlos Sarthou el va veure en el transcurs de la seua visita al monestir en 1922 i en va fer un breu comentari en el seu llibre *Monasterios setabitanos*,² i va tornar a ocupar-se'n en 1939, en les diverses publicacions dedicades a narrar els fets viscuts durant la Guerra. Així, diu que per salvar el quadre de la destrucció, quan estaven enderrocant el monestir, van haver de tallar la tela ran el bastidor, i enrotllada junt a altres quadres la van dipositar al museu, on va quedar "aguardando la oportuna restauración".

*Durante los primeros sucesos, Pujalt (hoy fallecido), Carrascosa (telegrafista) y Abad, con un cortaplumas, recortaron junto al marco el gran lienzo que, representando la Cena Eucarística, presidía el refectorio —obra escenográfica suscrita por Vicente López— y no sin desconchados, inevitables en aquellos apremios, lo trasladaron al Museo, arrollado con otros lienzos de mérito artístico muy inferior. Y en el Museo perdura expuesto, aguardando la oportuna restauración.*³

Com es veu, en aquella operació es va perdre una tira de la tela, tot rodant, just la que ocultava el galze del marc daurat, cosa que no van tenir en compte quan el tornaren a col·locar sobre un bastidor nou, de manera que el quadre és ara un poc més menut que l'original, i eixa és la raó que quede mig oculta la inscripció i firma de Vicente López. Les mides actuals de l'obra són de 215x407cm. Creiem que l'original faria 11x20 pams valencians, equivalents a uns 231x420 cm.

¹ Després de la Guerra el van serrar i van deixar la taula rectangular, i quan anaven a restaurar-lo per a la mostra de la Llum, informàrem que, per ser porta de sagrari era semicircular a la part superior, però m'asseguraren que sempre havia sigut rectangular, i així l'han deixat.

² SARTHOU, Carlos. *Monasterios setabitanos*. Xàtiva, 1922, p. 41.

³ SARTHOU, Carlos. *Contra las casas de Dios*. Xàtiva, 1939 p. 15.



Mare de Déu de la Misericòrdia

Anònim

Mides:

Cap de la Mare de Déu: 31x20x17cm

Cap del Xiquet: 15'5x14'5x13cm

Imatge reconstruïda: 162cm

Parts originals, *circa* 1400. Cossos, 2000.

Pedra esculpida, policromada i daurada. Cos de les dues imatges, de guix.

Núms. d'inventari.

Cap de la Mare de Déu, 332

Cap del Xiquet, 596

Museu de l'Almodí

Bibliografia

GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano. *Museos de Xàtiva. La colegiata, San Félix i l'Almodí*. Valencia, 1992, p. 119.

GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano. *El Museo de l'Almodí*. Xàtiva, 1995, p. 103.

GISBERT SANTONJA, Josep. *Ausiàs March*. Catàleg de l'exposició celebrada en Madrid en 1999, p. 240.

GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano. "Imagen de la Virgen del Coro. Catàleg *El Hogar de los Borja*. València, 2001, p. 381.

MOCHOLÍ MARTÍNEZ, Elvira. Catàleg de l'exposició *Lux Mundi*. València, 2007, p. 262-265.

Exposicions

Ausiàs March. Biblioteca Nacional. Madrid, 1991 (només el cap de la Mare de Déu)

La Llar dels Borja. Xàtiva, Museu de l'Almodí-Hospital Major de Pobres. 2000-2001.

Lux Mundi. Xàtiva, 2007.

Imatge de la Mare de Déu amb el Xiquet, de dimensions naturals, esculpida en pedra, policromada, encarnada i daurada, que hi havia al Cor Baix de Santa Clara, sobre la *reixa de punxons*, segons la descriu Sarthou i es veu en una fotografia conservada del cor, ja desaparegut. Dit autor afirma en diverses publicacions que la imatge es va fer per al mainell o trencallums de la porta del temple conventual. Sens dubte, les seues dimensions, junt al fet d'estar feta en pedra semblen correspondre a una obra pensada per a formar

part d'un conjunt arquitectònic, molt més que no a una capella o altar, que exigirien unes mides menors i una talla en fusta.¹

De ser certes les hipòtesis exposades així com l'afirmació de Sarthou, que no fonamenta amb cap document o característica física de la imatge, aquesta s'hauria retirat de la portada quan reformaren l'església a finals del XVII i es va fer la porta actual, de brancals i llinda rectes, sense cap record de l'ogival anterior. Sempre la cita en els seus escrits com "Virgen del Coro

¹ En la descripció que va fer del monestir, en ocupar-se del Cor Baix, va afegir: "Aquí se conservan (...), la Virgen gótica de piedra coloreada que ya he mentado anteriormente, empotrada en el muro divisorio sobre la reja-celosía recayente a la iglesia". SARTHOU, Carlos. *Guía oficial de Játiva*. Xàtiva, 1925, p. 137.





Imatge original de la Mare de Déu de la Misericòrdia. Foto Sarthou, 1922.

Bajo”, però l’arquitecte fra Alberto Pina, en la descripció de cap a 1763 que ens va deixar del monestir, que tractem en altre lloc del catàleg, li diu “Virgen de la Misericòrdia”, nom que adoptem per ser el que li donaven les religioses.

L’escultura té al cap un rebaix circular per subjectar una corona reial, que seria oberta, com és habitual en les imatges de l’època, i un

lliri en la mà dreta, l’una i l’altre de ferro forjat. Després de col·locar-la en el Cor Baix, li feren una corona d’argent, que per ser tancada i alta no podia encaixar en el lloc de l’original, perquè quedaria caiguda cap arrere, la qual cosa va modificar la percepció de les proporcions. Al llarg del temps va patir successives reparacions de la policromia, una damunt de l’altra, que van ocultar el daurat dels cabells, i van modificar en gran manera l’expressió dels rostres. Malauradament, en 1936 va ser destruïda a colps, i Sarthou només va poder recollir i dur al museu els dos caps, com va passar amb altres imatges, davant la impossibilitat de carregar i transportar els cossos.²

El cap de la Mare de Déu va ser una de les peces incloses en el conjunt d’obres d’art que van ser venudes en 1985, i va ser adquirida uns mesos després per l’Ajuntament, en companyia de la *Safata dels Cebrià*. Pel contrari, el cap del Xiquet, a causa de la greu mutilació en la galta dreta, boca i mentó, no tenia valor de mercat, i el deixaren. Algun temps després, a petició nostra, va ser donat per la comunitat franciscana.

Es van restaurar amb motiu de la celebració de l’exposició *La llar dels Borja*. D’una banda, els caps, als quals repararen els colps i eliminaren les capes de pintura afegides. D’altra banda, es van refer els cossos, per tal que els caps pogueren recuperar la relació de distància i diàleg originals. Per tan arriscada tasca comptàvem amb l’auxili de les dues fotografies de la imatge que li va fer Sarthou en 1922, de les que es van fer positius de les dimensions necessàries per a que els caps tingueren les mateixes mides dels originals de pedra, cosa que ens donava l’alçada correcta de la imatge. Copiant de les fotografies, van ser modelats en argila per l’escultor José Azpeitia de València i, un cop passats a guix, es van ajustar al mil·límetre els dos caps.

¹ *Al querer salvar la Virgen gótica de piedra policromada (...) mientras íbamos en busca de medios de transportarlas al Museo, los braceros encargados del derribo las destrozaron con sus herramientas, pudiendo salvar tan solo las cabezas* SARTHOU, Carlos. *Contra las casas de Dios*. Xàtiva, 1939 p. 15.



Reixa de punxons del Cor Baix

Anònim
136x190x17cm
Circa 1400
Ferro forjat
Núm. d'inventari 545
Museu de l'Almodí

Bibliografia

GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano. *Museos de Xàtiva*. València, 1992, p. 29.

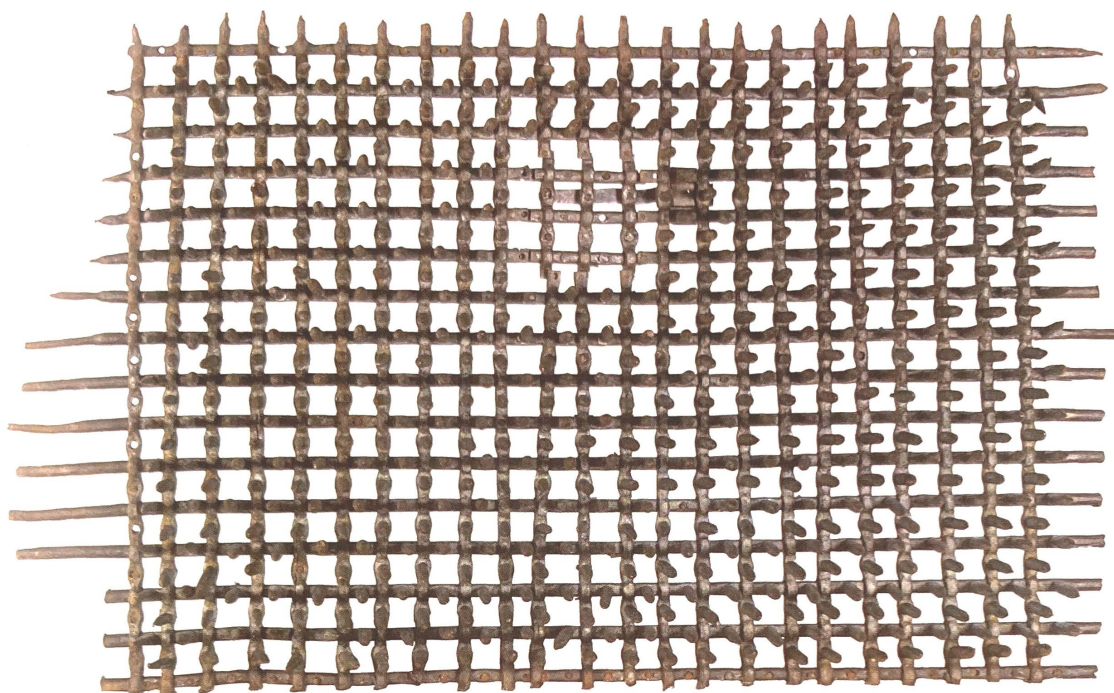
Les notícies que tenim de la construcció de l'església de Santa Clara, publicades per Agustí Ventura són parcials o incompletes, com sol passar sovint, perquè el document només es deté en les anotacions dels jornals dels obrers, els pedrapiquers i en algun cas els fuster, però res no sabem dels elements complementaris, portes, reixes, pintura i altres. La *Reixa del Cor Baix* tant podria haver-se traslladat des del monestir antic, enderrocat cap a 1350, com haver-se fet de nou per a l'església nova, amb la qual cosa estaria fabricada després de 1410. Ens inclinem més per la segona opció per motius pràctics o d'oportunitat, tot i que l'estil i característiques no permetrien distingir si és de mitjans del xiv o de primers del xv.

Es tracta d'una esplèndida mostra de la forja valenciana medieval, de barrons verticals i horitzontals creuats i entreverats, i amb més de tres-cents punxons reblats als espais lliures entre encreuat i encreuat, constituït un artefacte amenaçador d'extraordinària fortalesa i efecte plàstic. En la seua fabricació

no es va tenir en compte la sumptuositat, perquè el que importava no era l'estètica, sinó la utilitat, el dissuadir d'apropar-se a les monges.

Estava al mig de la capçalera del Cor Baix, protegida i oculta per unes portes plegadisses que es veuen en una fotografia de 1922. Al mig de la reixa hi havia una portella igualment amb punxons, que obrien ocasionalment per a atendre visites i també per donar la comunió a les monges, segons ens va referir l'abadessa. Sarthou la va nomenar de passada en parlar de la imatge de la Mare de Déu: "la Virgen gòtica de piedra coloreada que ya he mentado anteriormente, empotrada en el muro divisorio sobre la reja-celosía recayente a la iglesia", i la menciona també en els inventaris i papers de la Guerra, que estudiem en el present catàleg.

En el transcurs de la demolició del Cor la reixa va ser arrancada i posteriorment traslladada al museu per Sarthou, com cita en la publicació *Contra las casas de Dios*:



Durante los meses del derribo, allí acudíamos cuotidianamente los amantes del arte, a salvar sus restos. (...) pudimos recoger (...) una gran reja de punzones forjada en el siglo XIV del locutorio (...). Todo devuelto en octubre al monasterio.¹

Les monges no van tornar a col·locar mai la reixa en el Cor, sinó que en van fer una de nova molt més senzilla. L'antiga va quedar dipositada en el claustre, on, a causa del seu pes, ningú la va moure durant quaranta

anys. En 1979 la Comunitat la va oferir a l'Ajuntament, que la va traslladar al museu, en el pati del qual va estar exposada fins a 1983, any en què començaren les obres de restauració i ampliació. Es va traslladar a un magatzem, i anys després a un altre, i a un tercer; trasllats en els quals es va trencar la portella. Finalment, s'ha pogut restaurar a través de l'Institut Valencià de Restauració de Béns Culturals.

¹ SARTHOU, Carlos. *Contra las casas de Dios*. Xàtiva, 1939 p. 15.

Fragments d'un enteixinat de Santa Clara

Anònim

Sis peces pertanyents a un enteixinat.

1420-1430

Fusta pintada al tremp en colors roig, groc, blau i blanc.

Mides i Núm. d'Inventari:

Biga, 20'5 x 160 x 9'3 cm. inventari 97

Plafó lateral de jàssena 1. 216x43cm inventari 98

Plafó lateral de jàssena 2. 192'1x43cm inventari 99

Plafó lateral de jàssena 3. 147'8x43'2cm inventari 100

Plafó lateral de mènsula. 77'1x29'1cm inventari 101

Plafó lateral de mènsula. 68'8x43'9cm inventari 102

Museu de l'Almodí

Bibliografia

GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano i ZARAGOZÀ CATALÁN, Arturo. "Alfarje del Real Monasterio de Santa Clara". *El hogar de los Borja*. València, 2001, p. 314-315.

Exposicions

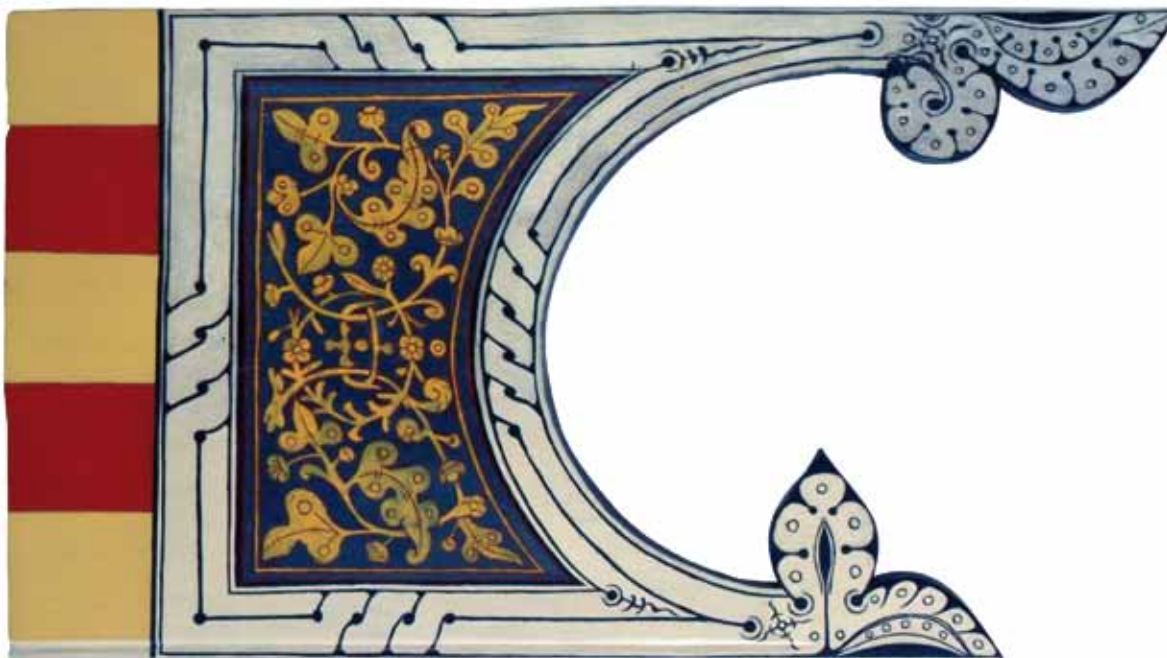
La llar dels Borja. Xàtiva, Museu de l'Almodí, desembre 2000, febrer 2001.

Són sis peces que formaren part d'un enteixinat del Reial Monestir de Santa Clara. Excepte una d'elles, que és un tros de biga que pintaren, les altres cinc són planxes de fusta pintades en un taller i sobreposades després a una jàssena preexistent.

En les planxes laterals l'ornamentació és basa en un joc de línies blanques que s'entrecreuen, dins el gust dels mudèixars, deixant targes de diferents perfils geomètrics en les que alternen els pals vermells sobre or de les armes reials d'Aragó, i un losange amb escudets de les mateixes senyals reials. Tan els espais exteriors a les targes com els rectangulars dels extrems estan ornamentats amb composicions simètriques de tiges vegetals rema-

tades per palmetes digitades en color groc sobre fons blau intens de delicadíssim dibuix, semblants als emprats en la ceràmica coetània, amb un esperit decidit de no deixar cap racó sense decorar. El resultat és enlluernador, barreja del mudeixarisme i del més refinat gòtic internacional.

El professor Vicent Pons Alòs va identificar els escudets amb les armes reials col·locats en losange com pertanyent a Violant d'Aragó, filla del duc reial de Gandia, que va ser abadessa del monestir de Xàtiva des de 1419 fins a 1453. Tanmateix, com apunta Agustí Ventura en la seua obra *Orígens del convent de Santa Clara de Xàtiva*, sembla que hi va haver dos abadesses homònimes, tia i neboda, i que



la primera seria la que va contractar les obres de l'església en 1403, que duraren fins a 1409.

Fins ara es pensava que les taules pintades havien ingressat al museu arran de l'enderrocament del cor durant la Guerra, conclusió a la qual s'arribava de la lectura dels fulletons publicats per Sarthou en 1939,

Y a los pocos días comenzó ... el hundimiento del famoso ensamblado gótico

mudéjar trecentista de tablas policromadas del coro bajo, cuya astillas, con las ménsula-cariátide y jácenas pintadas, vinieron al museo a mezclarse con otros restos...

...

*Promediaba octubre cuando culminaba el destrozo del monasterio y su iglesia con el hundimiento del famoso artesonado, único en la región valenciana...*¹



¹ SARTHOU, Carlos. *Contra las casas de Dios*. Xàtiva, 1939 p. 14 i 15.





segons el qual va recollir les jàssenes amb caps esculpits en formes humanes i de lleons, així com un nombre indeterminat de fragments de l'enteixinat del Cor Baix, i els va traslladar al museu, i en un altre apartat diu que en passar la Guerra ho va tornar al convent. El dubte ens sorgeix quan comparem l'ornamenta-

ció repintada en època barroca de les planxes laterals de les mènsules de l'única fotografia del Cor Baix, amb les peces del museu, i no tenen res a veure, de manera que les taules pintades del museu no són les recollides en aquell moment, producte de l'enderrocament, sinó unes altres retirades durant una obra anterior. En maig de 1922 es va fer una reforma en el Cor Baix per afegir una capella més a l'església, per a la qual cosa calia enderrocar unes capelletes fetes en el segle XVII als angles, una, de les quals es veu en una fotografia de Sarthou. Dites capelles van ocultar l'enteixinat original, que no va patir les modificacions i repintades posteriors que es veuen en dita foto. En enderrocar les capelles, van aparèixer ocultes les taules originals pintades, com el mateix historiador va publicar en *Monasterios setabitanos*:²

En el primer ángulo derecho del claustro están la vieja y nueva puertas de acceso al coro bajo; otra maravilla: un artesonado antiquísimo, gótico, de tableros lamentablemente repintados, que descansa sobre dos gruesas jácenas sostenidas en sus extremos por enormes cabezas policromadas. Ahora se está cubriendo en su primer tercio esta techumbre, para añadir al templo una capilla bajo el coro, y con tal motivo se derriban las capillitas laterales o comulgatorias, que por fortuna llegué a tiempo de fotografiar la víspera del derribo.

I diu en una nota a peu de pàgina:

Con motivo de las obras de reforma efectuada a finales de mayo, se han descubierto varias tablas del friso y techumbre con los primitivos dibujos góticos y pinturas de sabor mudéjar que son una rareza y debían llevarse al Museo.

Tres anys més tard, va publicar una altra obra titulada *Guía gráfica de Játiva*,³ en la qual, en arribar a la part on havia de descriure el Monestir de Santa Clara, va copiar literalment el que ja va dir en 1922, però en aquest segon

² SARTHOU, Carlos. *Monasterios setabitanos*. Xàtiva, 1922, p. 39.

³ SARTHOU, Carlos. *Guía gráfica de Játiva*. València, 1925, p. 150-151.



text va suprimir la nota que es referia a la conveniència de traslladar les taules policromades al museu. Estem convençuts que són els sis fragments que hem conegut molts anys col·locats baix el retaule del Salvador, i són les que cita en la pàgina 137 de dita *Guia gráfica*, quan parla del museu, com a “tablas de policromía trecentistas”, atés que no hi ha al museu, ni hi ha hagut, cap altra taula pintada de l'esmentada època.

De tot açó s'extrau la conclusió que les taules estaven al Cor Baix, per tant van ser pintades quan es va fer l'església, entre 1403 i 1409, per una Violant d'Aragó, abadessa, o bé un poc més avant, quan seria abadessa la segona Violant. Ingressaren al museu entre 1922 i 1925.⁴

El seu estat de conservació era molt dolent, amb importants faltes, esguerrats, brutícia i negre de fum. Es van restaurar per l'especialista Rogelio Martínez en 1997, recuperant una esplendor i un cromatisme de gran bellesa. Amb motiu de l'exposició *La llar dels Borja* celebrada en l'any 2000, l'arquitecte Arturo Zaragozà va dissenyar la reconstrucció de l'estructura original, com seria segons les seues conclusions, a la qual estructura es van incorporar els sis fragments conservats, per tal que el públic en tingués una lectura comprensible, i s'exposà en el Saló Noble de l'Hospital. En l'any 2009 es van col·locar, definitivament en el seu emplaçament actual de la tercera planta del museu, suspeses sobre el retaule gòtic.

⁴ Aquestes peces no les cita l'opuscle *El Museo Municipal de Játiva*, escrit per Sarthou. En l'Arxiu del Museu apareixen relacionades en els inventaris de 1971 i 1974. Expedients 1/71, 2/71, 3/71, 2/74 i 2/77. En cap d'ells es coneix la procedència. Per exemple, en el 2/74 diu: “Tres tablas con blasones (¿de San Pedro?). No. Quizá de San Félix”.

Dues mènsules del claustre

Anònim
Mènsula 1: 27x45x51cm
Mènsula 2: 28x38x50cm
1410-1415
Pedra esculpida
Núms. d'inventari: 3540 i 3541
Museu de l'Almodí

El claustre medieval del monestir de les clarisses tenia quatre panys d'una longitud aproximadament igual. Com en tants altres casos, no es va alçar tot d'una, sinó en diverses etapes, que, no obstant això, per estar ara desaparegut no és possible delimitar-les cronològicament. Era de creueria ogival de quadre nervis diagonals i dos rectes o cadenes, i una clau al centre, excepte en la ròtula del cantó sud-est, que feia tercelet i tenia cinc claus. Els nervis es recollien en salmers, sostinguts per mènsules amb decoració de fulles d'acant o d'una altra planta, i en alguns casos, segons cita Sarthou, de blasons.

Pel que fa al material, n'hi havia esculpides en pedra i tallades en guix. En quant a la tipologia, unes acabaven en un volum poligonal rematat per un bocell que defineix la imposta i el pla superior on venien a recolzar els nervis, mentre que altres incorporaven el salmer a la mènsula, formant un únic cos. També variaven en la forma: raconeres, horitzontals, en cul de llàntia, piramidal amb arestes o amb ornamentació foliar.

Les extenses relacions que va fer Sarthou dels objectes que van anar traslladant des de

Santa Clara al museu arran de l'enderrocament i la destrucció de 1936, són, pel que fa als elements arquitectònics com mènsules i claus de volta, tan genèrics i confusos que no sabem quantes en van ingressar, ni quantes d'aquestes van anar a parar després a Sant Feliu. Desestimada, doncs, la font escrita, ens hem hagut d'auxiliar de la documentació gràfica, ampliant els detalls de les fotos i comparant amb el nombrós conjunt de peces similars sense classificar existents als magatzems del museu. Així hem pogut identificar-ne sis mènsules com a pertanyents a Santa Clara, de les quals hi ha quatre de guix i altres dos de pedra marés de Barxeta, que són les que formen part de la mostra.

Amb seguretat, per fer un conjunt tan nombrós de claus van intervenir més d'un pedrapiquer. Però, contràriament al que caldria esperar tant pel rang del client com per l'època, primera part del segle xv, cap d'ells era un escultor excels. La qualitat i finor de la talla en pedra de les mènsules de les clarisses no es pot comparar a la de les de l'ermita del Puig o les de Sant Domènec.



Mènula 1



Mènula 2

Conjunt de dotze taulells de paviment

Obrador de Manises
13'5x13'5cm cadascun
Primer terç del segle XV
Ceràmica estampada pintada en blau cobalt i vidrada.
Núm. d'inventari 3543
Museu de l'Almodí

Conjunt de dotze taulells de paviment amb enllaços circulars en blau sobre fons blanc als quatre cantons, i creus centrals en relleu d'enllaços encadenats aconseguits per estampació, una tècnica molt semblant a la anomenada de corda seca. Els canals còncaus es pintaven de blanc i les bandes rellevades, unes de blau intens i altres de blanc amb ornaments en blau.

El paviment continu resultava així d'una gran riquesa, no només pel joc cromàtic, sinó també per les llums i ombres produïdes pel relleu, les quals li conferien una aparença quasi d'estora. Tanmateix, la ceràmica en relleu és més apropiada per a revestiments murals que per a pavimentar per dues raons fonamentals: l'una és que la brutícia s'acumula en els solcs, cosa que obliga a una neteja molt continua i penosa, i l'altra és que el fregament de l'ús castiga en major mesura les parts rellevades i

fa desaparèixer el vidrat. Creiem que per dites raons la novetat no va triomfar en el mercat i es va deixar de fabricar i aqueixa seria la causa de que s'hagen conservat tan pocs exemplars i en tan mal estat de conservació.

Manuel González Martí, en la seua obra de referència, *Cerámica del Levante español*, cita exemplars d'aquest model en la torre de la catedral de Toledo, i M^a Paz Soler, en la *Historia de la cerámica valenciana*, diu que hi ha altres en el monestir de Santes Creus i en el presbiteri de Sant Feliu, dels quals ja hem dit que procedien de Santa Clara.

Com en el cas anterior, una gran part de la ceràmica arquitectònica recuperada de l'enderrocament de Santa Clara es va tornar en 1939 al monestir, però unes poques dotzenes de taulells es quedaren en el museu, i encara d'aquestes, les millors les pujaren a Sant Feliu i la resta va quedar a l'Almodí.



Cassetó d'un sostre

Anònim
81x91x10'5cm
Segle XVI
Guix fet a motle i acabat a mà.
Núm. d'Inventari: 431
Museu de l'Almodí

Bibliografia

GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano. "Artistas y clientes en Xàtiva. 1500 1707." Catàleg de l'exposició *Lux Mundi*. València, 2007, p. 542-543.

Cassetó de guix que es fabricava *in situ* mitjançant un motlle de fusta falcat entre biga i biga, el qual adopta la forma de pastera invertida i està ornamentat en relleu amb un botó central i quatre cares, dos amb feixos vegetals estilitzats i altres dos amb una copa, dues àguiles i tires de perles. El seguit d'una peça al costat de l'altra feia la mateixa funció que un revoltó, de manera que per la part inferior quedava un sostre decorat, i per damunt es podia fer el paviment pla i enrajolat d'una habitació.

Com ja exposarem més extensament en el catàleg de l'Exposició *Lux Mundi* celebrada en Xàtiva en 2007, els revoltos i cassetons de guix fets a motle es posaren de moda entre la societat de Xàtiva en el primer quart del segle XVI a partir dels dissenys de l'arquitectura de l'orgue i el retaule major de la catedral de València fets pels pintors, acabats de vindre d'Itàlia, Hernando Llanos i Hernando Yáñez, i tallats pel fuster de Xàtiva, *imaginaire* diu l'original, Lluís Munyós. Creiem que ell i els seus fills, mai desvinculats de la nostra ciutat, van ser els introductors d'aquests models i tècnica, que es va emprar en les reformes d'edificis de la

classe alta, en especial en els *estudis* dels doctors en lleis. Sarthou els va veure en 1922 en una sala existent en l'angle dels claustre alt del monestir de Santa Clara, situat entre l'església i el dormidor:

*Tras el coro perdura una capilla con marcado sabor de época en sus pinturas, a la cual asciende la escalera santa, tan indulgenciada cuando se sube de rodillas. Y en el ángulo del claustro superior, una salita muestra sus bovedillas enyesadas a molde, con curiosos esgrafiados de no dudoso mérito artístico.*¹

Van sucumbir al desastre de l'enderrocament del monestir dut a terme en 1936. No obstant, el mateix Sarthou va poder recollir-ne uns quants que va dur al Museu de l'Almodí, on es quedaren perquè dita sala ja no es va refer com era. N'hi ha quatre exemplars.²

El Cor de l'església de Sant Francesc té algunes motlades fetes amb cassetons iguals als de Santa Clara, que s'han tapat a la vista en el transcurs de la restauració del temple feta per albergar el culte de la col·legiata durant l'esmentada exposició *Lux Mundi*.

¹ SARTHOU, Carlos. *Monasterios setabitanos*. Xàtiva, 1922, p. 42.

² Vegeu SARTHOU, Carlos. *Contra las casas de Dios*. Xàtiva, 1939, p. 15.



Cap del Pare Etern Fragment d'una escultura de la Trinitat

Anònim
40x20x11'5cm
Circa 1530
Fusta tallada i policromada
Núm. d'inventari 328
Museu de l'Almodí

Bibliografia

GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano. *Museos de Xàtiva*. València, 1992, p. 128.

GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano. *El Museo de l'Almodí*. Xàtiva, 1995, p. 115.

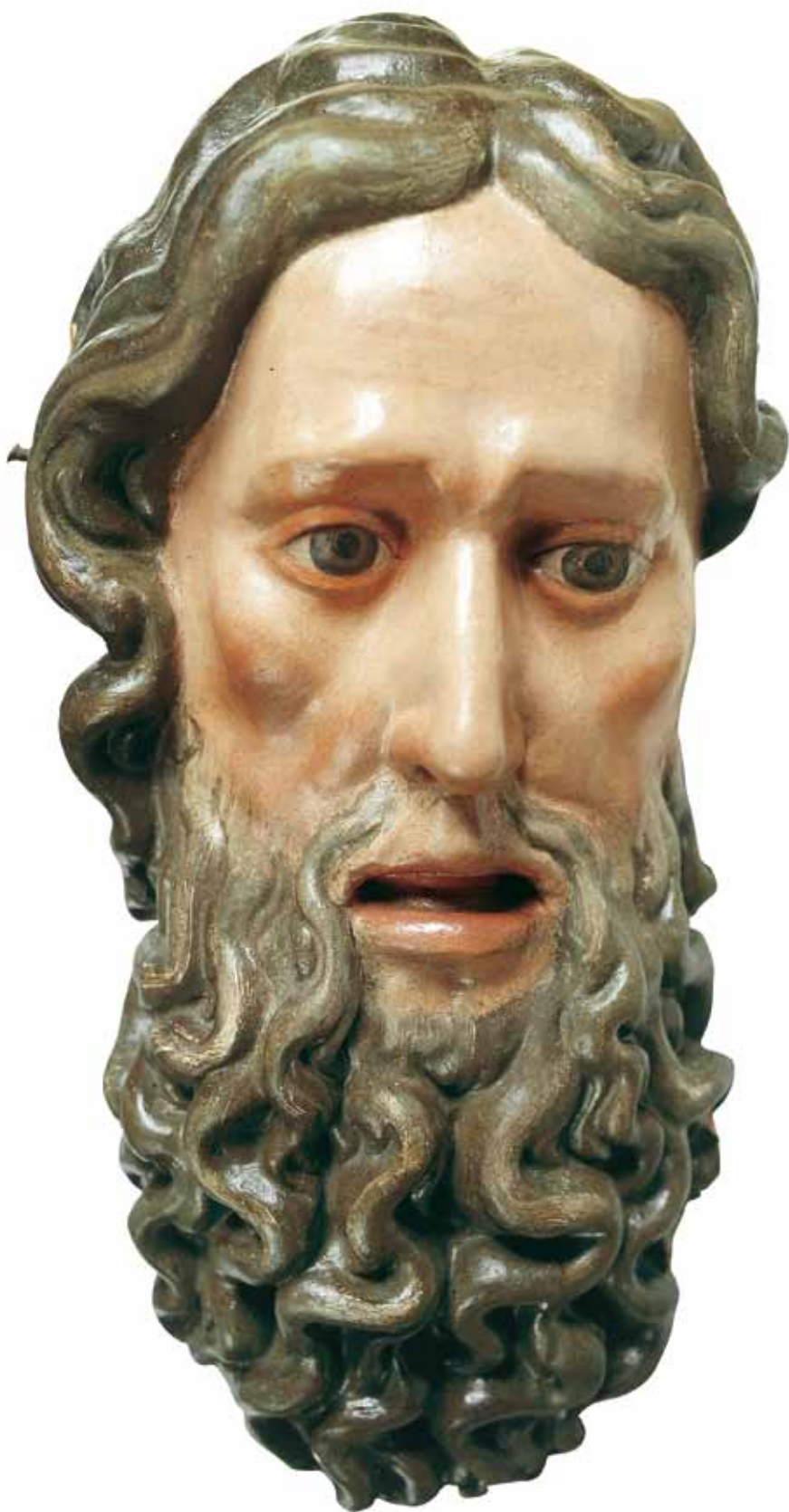
El convent dels Trinitaris de Xàtiva estava situat en la plaça de la Trinitat o de Santa Llúcia, i afrontava amb el de les monges clarisses, del qual el separava un carreró estret que anava en direcció sud-nord, fins la muralla. L'església i el claustre es van construir en el segle XIV, i a mitjans del XV es va fer la portada flamígera. En la capçalera del temple es conserva encara la fornícula on, al voltant de 1530, van entronitzar la imatge titular: una Trinitat de fusta tallada i policromada que representava el Pare Etern o Déu Pare assegut en un tron, amb el triangle de la saviesa i l'Esperit Sant, acollint al Fill mort, segons iconografia molt coneguda.

Quan arran de la desamortització de Mendizábal els frares trinitaris van haver d'abandonar el convent, dipositaren la imatge titular, la Trinitat, en l'església del veí monestir de Santa Clara, on la va veure Sarthou en 1922, segons cita en la seua obra *Monasterios setabitanos*, justament, en el Cor Baix.¹

Durant l'assalt al monestir de Santa Clara de l'any 1936, Sarthou va poder recollir i dur al museu el Cap del Pare Etern, una mínima part de la talla, i en acabar el període bèl·lic, el va tornar a les monges.² En 1981, l'abadessa sor Maria Francisca Gómez Pastor el va donar per al museu, i l'Ajuntament el va restaurar en 1983.

¹ En la detallada descripció del Cor Baix, que va publicar en dita obra, i tres anys després en la *Guía gráfica*, diu: "Aquí se conservan (... en el suelo, la gigantesca Trinidad que figuró como titular en el altar mayor del vecino exconvento de Trinitarios." SARTHOU, Carlos. *Monasterios setabitanos*. Xàtiva, 1922 p. 15.

² "Al querer salvar la Virgen gótica de piedra policromada (procedente del tímpano de la portada ojival, y después venerada en el coro bajo), y la Trinidad de talla (que fue titular renaciente del vecino convento de frailes), y otras esculturas antiguas, mientras íbamos en busca de medios de transportarlas al Museo, los braceros encargados del derribo las destrozaron con sus herramientas, pudiendo salvar tan solo las cabezas, ocultándolas entre millares de azulejitos góticos, renacientes y barrocos, que pasaron a engrosar las colecciones del Museo. (Ya han sido devueltos)." SARTHOU, Carlos. *Contra las casas de Dios*. Xàtiva, 1939 p. 15.



Safata d'Isabel Cebrià

Anònim
Diàmetre, 43 cm
Circa 1687
Argent en el seu color, repussat, cisellat i burinat.
Núm. d'inventari 2211
Museu de l'Almodí

Bibliografia

GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano. *Museos de Xàtiva*. València, 1992, p. 143.

GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano. *El Museo de l'Almodí*. Xàtiva, 1995, p. 137.

Safata de vora continua ondulada radialment, forma sinuosa que va de dita vora fins al seient o emblema, que és així mateix circular, voltat de huit pètals de punta enrotllada en molinet, amb l'escut heràldic del llinatge dels Cebrià. L'ornamentació és en relleu, amb sis tiges ondulants, simètriques i radials rematades per sis flors i que alternen amb capolls més menuts, d'una execució admirable que la fan una obra mestra de l'orfebreria barroca.

Per la part posterior es va escriure amb un punxó els cognoms "Ortiz Cebrián". El senyor Joan Ortiz Malferit va casar amb la senyora Isabel Cebrià Roca en agost de 1689. Creiem que la safata es va fer quan ella encara era fadrina, atès que en l'anvers només figura

l'escut dels Cebrià,¹ però també és possible que l'heretés de son pare, Gaspar Cebrià Belloch, i així podria haver-se fabricat poc després de 1688, quan aquest va obtenir del rei Carles II el privilegi de noblesa, vot en Corts i escut d'armes.²

La inscripció a la part de darrere, incisa de qualsevol manera, sembla tenir la finalitat d'identificar-la, de saber a qui pertanyia, i això ens duria a un hipotètic dipòsit en el monestir quan els propietaris van haver de fugir, com la resta dels pobladors, arran del decret d'expulsió de 1707.

A l'igual que la llàntia, va ser venuda per la comunitat en 1985, i l'Ajuntament la va poder adquirir el mateix any.

¹ Per error nostre en la bibliografia citada de 1992 i 1995 figura com "Bandeja de los Ortiz".

² L'acta del ple de l'ajuntament en el que es va sol·licitar l'acreditació de noblesa dels que deien tenir-la, lletgim: "Por la de Dn. Josep Maria Cebrián, un título de noble en la persona de Gaspar Cebrián Belloch, natural del reyno de Valencia, dado por el Sr. Rey Dn Carlos, en Madrid a doce de setiembre de mil seiscientos ochenta y siete; de otro privilegio militar con voto en cortes y escudo de armas, dado a la persona de Gaspar Cebrián y Belloch por el mismo Sr. Rey Dn Carlos, baxo las mismas fechas que las anteriores; de una cédula dada por el mismo señor Rey, en Madrid, a veinte y seis de abril de mil seiscientos ochenta y ocho a Gaspar Cebriá, haciéndole merced del oficio de substituto del Lugar de Tesorero General del Reyno de Valencia en la ciudad de Xàtiva". AMX *Libro de Actas Capitulares 1786*, f. 299 i 299 V.



10

Llàntia

Anònim
90x37cm
1704
Argent en el seu color, repussat i burinat. Elements de foneria.
Inscripcions: "Añ 1704"
Núm. d'inventari 1682
Museu de l'Almodí

Bibliografia

GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano. *Museos de Xàtiva*. València, 1992, p. 142-143.
GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano. *El Museo de l'Almodí*. Xàtiva, 1995, p. 136-137.

Llàntia de plata amb la vora exvassada i llisa, seguida d'una galeria menuda incisa amb pals verticals a manera de fris que separa la vora del cos principal bombat, la casca convexa, ornat de vint-i-una ovals o espills repussats delimitats per doble marc de punxets, repartits simètricament en tres trams, entre les tres costelles o tornapunts en "S" en les quals enganxen les cadenes. Els tres ovals centrals són majors que els altres; dos tenen gravats les llagues de Sant Francesc i l'emblema de l'ordre franciscana i el tercer la inscripció "Añ 1704".

Ve tot seguit el cos inferior, més menut, ornat de fulles, i després un coll llis que dóna pas al pom de remat en forma de bellota, adornat també amb fullatges d'estil barroc i a l'ansa per baixar-la. Les cadenes són de peces calades de foneria que enganxen en el maniple i l'anella de la qual anava penjada de la cadena. A mitjan altura de les cadenes s'enganxen unes altres per subjectar el recipient de vidre de l'oli. En conjunt fa una silueta delicada i elegant.

En les esglésies hi havia antigament moltíssimes llànties per il·luminar altars i capelles, algunes perpètuament enceses per voluntat i disposició del donant. Quasi totes eren d'argent, donades pels fidels per a les seues capelles de patronat o per a l'altar major. Algunes les donaven en compliment de promeses, altres, fins i tot, com a expiació de culpes o delictes. Cada donant solia deixar una renda per abastir-la d'oli i que no en faltés mai. Era igualment molt freqüent que es gravaren les armes nobiliàries.

L'adveniment de l'electricitat les va fer innecessàries, i, d'altra banda, una llàntia és un objecte menut i fàcilment substituïble, cosa que les convertia en candidates perfectes per a ser foses, venudes o robades.

No hem trobat cap marca d'argenter, ni tampoc coneixem qui la va encomanar ni altres detalls, però, en canvi, sabem que estava en el Cor Baix gràcies a que la va citar Sarthou en el llibre *Monasterios setabitanos*, i a que es veu en una fotografia que ell va fer.



*En el primer ángulo derecho del claustro están la vieja y nueva puertas de acceso al coro bajo (...). Alumbra la estancia una buena lámpara colgante de plata, que lleva grabado el año 1704.*¹

En 1922 Sarthou va visitar l'interior del monestir de clausura, la qual cosa era molt difícil en l'època, i va poder prendre notes i descriure molts objectes i estances. El poc que sabem de l'interior d'abans de la destrucció de la Guerra és gràcies a les seues descripcions. Creiem molt significatiu que gran part dels objectes que va poder salvar, sencers o trencats estaven en el Cor Baix, la qual cosa s'explica per ser una dependència profusament adornada d'objectes, que estava en la planta baixa, en la zona més accessible des del carrer,

circumstàncies que li van permetre traure bastants objectes i traslladar-los al museu, on van poder conservar-se i ser tornats a la comunitat de franciscanes.

Nosaltres la coneixíem perquè, a l'igual que Sarthou, vam tenir l'oportunitat de visitar l'interior del monestir en 1980 per omplir uns formularis d'inventaris de béns artístics mobles que es van fer per disposició del govern.

La necessitat i, cal afegir, la ignorància, van fer que en 1985 la vengueren, i ja la crèiem perduda quan la vam reconèixer en la Fira d'Antiquaris de València de 1988. Al mes següent, l'Ajuntament la va adquirir en un antiquari d'Alcoi i des d'aleshores figura exposada el museu.

¹ SARTHOU, Carlos. *Monasterios setabitanos*. Xàtiva, 1922, p. 39.

Bol del Pardalot

Obrador de Manises
Diàmetre 39 cm. Altura 9 cm.
Segle XVIII
Bol de pisa daurada representant un au.
Núm. d'Inventari: 520
Museu de l'Almodí

Bol gran de pisa daurada decorat amb el motiu conegut com *Pardalot*, és a dir, un ocell o pardal gran, el qual desplega les ales i es corba per cobrir tota la superfície. Les plomes estan esquematitzades, com ratlles primes i paral·leles, els extrems de les quals acaben convertint-se en clavells. La vora du una orla contínua de motius en espiral o caragol i remata en dos filets tot rodant i acaba en un

llavi massís. Com és habitual, el revers no té decoració.

El tema ornamental del *pardalot* és un dels més característics en les peces de forma dels obradors de Manises dels segles XVII i XVIII. L'exemplar del Museu de l'Almodí va ser donat per les clarisses en 1983 i presenta una pèrdua del daurat en la part central, a causa a l'ús.



Bol de la Clavellina

Obrador de Manises

Diàmetre 39cm, altura 11'5cm

Segle XVIII

Bol de pisa representant una clavellina, decorat en colors blau i morat de manganès.

Núm. d'inventari 468

Museu de l'Almodí

Bol gran de pisa pintada en color blau i morat de manganès, amb el motiu central d'una mata de clavellines rematada per tres clavells esquemàtics pintats en un gros tret de manganès i rematat en una vora blava.

Com és freqüent en els plats de clavellines, en la vora del fons hi ha uns triangles de randa que deriven dels temes del període *Beraín* dels plats de l'Alcora, però resolts de forma esquemàtica i descurada. L'ala del plat va tota amb motius en forma de *mantellina*,

per emprar el terme aplicat per l'especialista Maria Paz Soler, i alterna un de color blau i altre morat, sempre el pic en la mateixa direcció, cosa que dóna al plat un aspecte dinàmic.

El tema de la mata de clavellina, és, junt al del pardalot, els més repetit en la producció manisera de peces de forma. Aquest va ser donat en 1983 al Museu de l'Almodí per les clarisses en 1983 i havia perdut un fragment, que s'ha restaurat per a la mostra.



Anònim

28x215x272cm

Circa 1775

Espolí de fil d'or i sedes de colors roig i verd formant ramellets i tiges entrecreuats, sobre seda de color cru. Galó i flocadures de fil d'or.

Núm. d'inventari 1652

Museu de l'Almodí

Bibliografia

GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano. *Museos de Xàtiva. La colegiata, San Félix i l'Almodí*. Valencia, 1992, p. 146-147.

GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano. *El Museo de l'Almodí*. Xàtiva, 1995, p. 143-144.

Exposicions

Art tèxtil valencià dels segles XVIII-XIX. Museu Nacional d'Etnologia. Sant Petersburg. Juliol-agost de 2003.

En la confecció es va emprar espolí de domàs de seda de color blanc cru com a fons de les tiges que se entrecreuen, de les quals naixen capolls i flors teixits amb fil d'or, i sedes de color roig i verd. Du galó ondulat de pas-samaneria de fil d'or, i flocadures del mateix metall que rematen el faldó.

Els motius ornamentals són característics de l'estil rococó, un dels millors moments de les sederes valencianes, no només en la qualitat dels teixits sinó també en els dissenys de gran delicadesa i excel·lent execució. Pot datar-se entre 1765 i 1775. El monestir de les clarisses d'on prové hi havia un frontal o antependi del mateix teixit en l'altar de la Capella de Loreto.

El pal·li és un objecte litúrgic emprat en l'Església Catòlica des de molt antic per a co-

brir el Santíssim Sagrament, tant en les processons claustrals com en les que se celebraven en la via pública. Aquest prové del Reial Monestir de Santa Clara de Xàtiva, de monges franciscanes de clausura, per la qual cosa mai va ser usat a l'exterior del recinte monàstic.

La funció de dosser ambulant condiciona la simplicitat de la forma: rectangular, amb un faldó menut perimetral, proveït en la part superior d'unes beïnes amb varetes de metall que el fan rígid en el sentit horitzontal quan es desplega, i subjeccions per als quatre o més varals necessaris per dur-lo en alt sobre el capellà portador de la custòdia del Santíssim.

Forma part de l'exposició permanent del Museu de l'Almodí des de 1986, any en que va ser donat per la comunitat de monges clarisses.



Tern d'Entença

Anònim

Tern format per:

Capa pluvial 145x282cm

Casulla 117x75cm

Dalmàtica per al diaca 113x123cm

Dalmàtica per al subdiaca 113x123cm

1790-1800

Teixit de ras de seda blanca-marfil, amb brodats en relleu de fils d'or, plata i seda de colors, lluentons i pedreria. Galó de passamaneria brodada en seda i plata, amb aplicacions de mirallets, i rematats en la vora.

Núms. d'inventari:

Casulla 1664

Capa pluvial 1671

Dalmàtica del diaca 1665

Dalmàtica del subdiaca 1666

Museu de l'Almodí

Bibliografia

GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano. *Museos de Xàtiva. La colegiata, San Félix y l'Almodí*. València, 1992, p. 149.

GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano. *El Museo de l'Almodí*. Xàtiva, 1995, p. 146-147.

Exposicions

Art tèxtil valencià dels segles XVIII-XIX. Museu Nacional d'Etnologia. Sant Petersburg. Juliol-agost de 2003.

Conjunt a joc d'ornaments litúrgics format per la capa pluvial i la casulla per al prevere, una dalmàtica per al diaca i una altra per al subdiaca. Són de ras de seda de color marfil brodada en relleu amb fils d'or i de seda de colors, i rematada per cintes de passamaneria de tela també brodada i amb mirallets. Prové del Real Monestir de Santa Clara i va ingressar en el museu en 1986.

Els motius ornamentals que es repeteixen en les quatre peces són els *candelieri* i uns originals roleus en espiral o caragol, però hi ha altres assumptes que individualitzen cada peça. Així, la casulla du garlandes, gerros amb flors, fonts i aus; les dalmàtiques s'adornen amb dos *candelieri*, més menut el superior que l'inferior, dels quals penja una mena de llum de tres pisos, i les aus són de menor

ELS TRESORS DE LES CLARISSES
RETORN DEL SANT SOPAR





Dalmàtica del subdiaca

dimensió i estan col·locades de distinta manera que les de la casulla.

Per la seua banda, la capa pluvial està sembrada de torxes que omplien la superfície no ocupada per les franges de la part de davant i

la sanefa inferior. El capilló va subjecte amb botons menuts de plata, dit, per raó de la forma, *manzanitas*, i du brodat l'escut de la fundadora del monestir, Saurina d'Entença, membre de la Casa Reial de Aragó. El conjunt ens ha arribat amb els sobrecolls i les estoles.



Dalmàtica del diaca

La qualitat dels brodats és excel·lent, tant per l'execució com per la cura i l'elegant disseny que aplega motius d'estil pompeïà amb neoclàssics, i mostra una influència de les xineries, per la qual cosa pot datar-se raonablement en la darrera dècada del segle

xviii. Com altres de les peces tèxtils procedents de Santa Clara, el *Tern d'Entença* es va exposar en 2003 en el Museu Nacional d'Etnologia de la ciutat russa de Sant Petersburg, però a Xàtiva només ha estat exhibida, en les col·leccions permanents, la casulla.

Vestidures d'una imatge de Sant Francesc

Anònim

Formades per:

Túnica 139x141cm

Mànigues 42'45x41'2cm cadascuna

Caputxa 52x62cm

Circa 1800

Teixit de seda blava amb brodats en rellevat fets amb fils d'or i d'argent, seda, pedreria i lluentons.

Núms. d'inventari:

Túnica 1660

Mànigues 1661

Caputxa 1662

Museu de l'Almodí

Conjunt d'indumentària d'una imatge de Sant Francesc, en la qual l'hàbit es va fer en seda de color blau, en compte del teixit de llana i el color marró emprats en la iconografia convencional. El formen una túnica talar brodada d'una ampla sanefa en la part inferior, amb els característics roleus entrellaçats que es despleguen a partir d'una tarja central de la part de davant, brodada amb un emblema franciscà i rematada a la vora per un galó de plata. Les mànigues adopten una forma especial, molt amples per la part superior i estan soltes per la cisa, amb la finalitat de poder-les col·locar a la imatge, malgrat que era de les dites "de vestir", que no estaven tallades de la cintura als peus, perquè mai havien de veure's, sinó que tenien uns llistons de fusta.¹ Aquestes imatges solien

tenir els braços articulats pels colzes. Van brodades amb el mateix motiu que la vora del vestit.

Finalment, la caputxa, oberta per darrere, per tal de poder-la posar al cap, i tota voltada de brodats de gran riquesa, amb una tarja ovalada a la part posterior en la qual hi ha brodat un altre símbol franciscà. El fet que la túnica estiga brodada tot rodant, i la caputxa per la part posterior indica que la posaven a una imatge que es podia veure per totes bandes, fora de la fornícula de l'altar. Amb seguretat, el Sant Francesc tallat en fusta era baixat anualment de l'altar i col·locat en el presbiteri el dia de la seua festa.

Les vestidures van ser donades per la comunitat de les clarisses a l'Ajuntament en 1986. No s'havien exposat mai.

¹ En una relació publicada per Sarthou en el *Almanaque de las Provincias*, va anotar, entre les imatges de Santa Clara perdudes en la Guerra un "San Francisco (manequí)". "El trienio Marxista en Játiva". *Almanaque para 1940*. València, 1939, p. 385.



Vestidures d'una imatge de la Puríssima

Anònim

Formades per:

mantell 163x254cm

túnica sense mànigues 143x144cm

mànigues 48x52cm cadascuna

maniguets 30x17cm cadascun

escapulari o davanter 140x24cm.

Circa 1800

Teixit de fil blau amb brodats en fil d'or, plata, seda i lluentons.

Núms. d'inventari:

Túnica, 1655

Mànigues, 1656

Sobremànigues. 1657

Mantell: 1658

Escapulari: 1659

Museu de l'Almodí

Exposicions

Art tèxtil valencià dels segles XVIII-XIX. Museu Nacional d'Etnologia. Sant Petersburg. Juliol- agost de 2003.

El costum de revestir les imatges amb túniques o mantells es va iniciar al segle XVI i els conferia un aspecte més versemblant i sumptuós que incrementava l'emoivitat i devoció dels fidels. La nova moda va tenir repercussions en l'estructura de les imatges, les quals començaren a dissenyar-se de manera que pogueren vestir-se amb major facilitat. Amb dita finalitat, deixaren de tallar, per innecessari, el tronc de la figura, perquè no havia de veure's mai, i articularen els braços, almenys pels colzes, per poder col·locar les mànigues. Igualment, va originar un considerable desenvolupament de l'art del brodat.

Aquest conjunt a joc d'indumentària era el de vestir la imatge de la Puríssima que hi havia en un altar de la part de l'evangeli del Cor Alt, format per una túnica, un escapulari

o davanter, mànigues i maniguets i un mantell, tot en teixit de fil blau brodat amb sanefes en fil d'or, plata i sedes. Els motius ornamentals corresponen a l'estil de moda a finals del segle XVIII i principis del XIX: grans roleus, cintes entrelaçats, gerros i *candelieri* que ornien les vores de cadascuna de les peces, mentre que l'escapulari té un oval brodat amb sedes de colors, que representa la Puríssima.

Com el mantell és complet, i la ornamentació voreja la part posterior, és clar que estava pensat per a quan la treien en processó, com així era, segons testimoni que ens deixà fra Alberto Pina, en el seu manuscrit descriptiu del monestir:

En el lado del Evangelio deste choro religiosísimo, ay un retablo con su messa de altar. Tiene dos cuerpos de arquitectura





ysu nicho o capilla, con talla, arquitectura, muchos Ángeles y bellissimas targuetas, todo de oro finísimo, del que llaman bronzado. Es este retablo de madera, y en su nicho se venera una Ymagen de Nuestra Señora, con el título de la Concepción de estatua al natural muy perfecta y devota y con total simetría fabricada.

Y esta hermosísima Ymagen sacan en procesión el día del Corpus, en prosesión general, el día ocho de Deziembre, la muy religiosa y grave Comunidad de Nues-

tro Padre San Francisco y es el colmo del más religioso culto de todos los desta ciudad, y fuera della; que en tales funciones logran adorarla y venerarla, pues inflama sus corazones, y les haze prorrumpir en varios afectos de ternura y devoción.¹

La imatge va ser destruïda en 1936, però les vestidures es van conservar i van ser donades al museu en 1986 per la comunitat de monges del Reial Monestir de Santa Clara. Es van exposar en Sant Petersburg en 2003, però en Xàtiva no s'havia vist mai.

¹ Vegeu la nota 3 de la pàgina 27.

Rodallit de la Llitera de la Pietat

Anònim

Format per dos faldons més llargs, laterals i dos curts per als peus i capçalera:

Faldons de la capçalera i peus: 58'5x110cm cadascun

Faldons laterals: 58x155cm cadascun

Circa 1800

Teixit de vellut de seda vermella brodat amb fils de seda blanca i de colors i fil d'or. Flocadures de fill d'or

Núms. d'inventari:

Faldons de la capçalera i peus 1672 i 1673

Faldons laterals 1674 i 1675

Museu de l'Almodí

Antigament els llits eren, en molts casos, un caixó de fusta plantat en terra o una post sobre petges. Uns i altres es cobrien amb teles per raons estètiques i de sumptuositat, com un cobretaula, i sobre dita tela anava el matalàs i els coixins. Així ho veiem, per exemple, en les representacions del llit de la *Nativitat de Maria* o *del Trànsit de la Mare de Déu* pintats per Hernando Llanos i Hernando Yáñez en les taules de l'altar major de la catedral de València. Així es veu també en les imatges barroques de l'Assumpció de nombroses esglésies valencianes.

Les monges del Monestir de Santa Clara de Xàtiva van encomanar sengles imatges jacents de la Mare de Déu d'Agost i de la Pietat, o Crist mort, per posar-les en uns nínxols que hi ha al Cor Alt. Sabem que l'Assumpció va ser tallada per Esteve Bonet, per la qual cosa podria ser que la del Crist

també fóra obra de dit escultor. No obstant això venien a substituir d'altres anteriors, perquè les portelles plegadisses dels nínxols estan pintades per fora amb àngels d'estil barroc, i per dins amb motius rococó.

Durant la Setmana de Passió o la Setmana Santa, la comunitat treia el Crist i el posava sobre una llitera de talla,¹ potser a la nau o presbiteri de l'església, altrament no tindria sentit fer tant de canvi només per a la contemplació de les monges. Per a revestir com calia la llitera, feren uns faldons o rodallits de vellut de seda d'un roig encés, brodats a les quatre cares de franges de motius vegetals i garlandes de flors menudes, en perfecta simetria. Cada cara té enmig una tarja amb símbols de la Passió: una Creu amb l'escala i la llança, l'Anyell místic, el Pelicà, i a banda i banda un angelet sobre un núvol que porten igualment emblemes relacionats amb el

¹ La Llitera del Crist és una de les peces en que es va fixar Sarhou durant la seua visita al monestir en 1922: "*Acabo haciendo mención de la rica orfebrería de plata de la comunidad: su cruz procesional del mismo rico metal, hasta el astil inclusive. La grandiosa cama del Cristo yacente, y el tabernáculo de talla barroca para el monumento*". SARTHOU, *Monasterios Setabitanos*, p. 42. Va ser una de les obres d'art que va poder salvar en el museu durant la Guerra: "*la camilla esculturada del Cristo yacente*" que després va ser tornada al monestir, però ningú ens va donar raó d'ella en els anys 80, per molt que preguntàrem. SARTHOU, Carlos. *Contra las Casas de Dios*. Xàtiva, 1939, p. 16.



Calvari: martell, llança, esponja, escala, estenalles, tralla etc. A la part inferior corre una greca molt característica de les ornamentacions de l'època de Carles IV, i finalment remata amb una flocadura de fil de metall d'or.

És ben interessant l'anàlisi formal, perquè sembla com si hagueren emprat, en part, estergits més antics o copiant d'un brodat vell que volien fer nou per estar fet malbé. Així, les

dimensions, la qual cosa és pròpia del final del rococó. Finalment, està la greca en espiral, de moda en els darrers anys del segle XVIII, com diem més amunt. Diríem que estem davant d'una bellíssima obra que recull receptes anteriors, fora del seu temps.

Cal afegir que al mateix joc o conjunt de revestir la llitera del Crist jacent pertanyien tots o part dels sis meravellosos coixins de



targes tenen volutes enrotllades a la manera que estava de moda entre 1580 i 1620, mentre que les tiges en "S" i en "C", d'inspiració barroca, s'han aprimat i han perdut gran part de la carnositat i incorporen formes rectes alternat amb les corbes, inspirades en el mateix manierisme, el que es diu *ferroneries*, mentre que les garlandes de flors, que en el barroc són exuberants, ací han reduït la seua presència i

vellut roig amb brodats de motius semblants, actualment en parador desconegut.

L'estat de conservació és perfecte, com acabades de brodar sobre un teixit nou eixit del teler. Les quatre peces, junt a altres, van ser donades per les monges a l'Ajuntament per al museu en 1986. No s'han exposat mai, però en publicarem una fotografia en el llibre *Museo de l'Almodí*.²

² GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano. *El Museo de l'Almodí*. Xàtiva, 1995, p. 148.



Llençol o sudari de la Pietat

Anònim

189x144cm

Circa 1800

Teixit de batista de fil blanc amb brodats a cadeneta en fil d'or i de cotó blanc, amb lluentons de metall, tot vorejat de randa de boixets.

Núm. d'inventari 1676

Museu de l'Almodí

Llençol de teixit de batista o *clarín* de fil blanc, forma rectangular, brodada amb fil d'or en diferents motius: ramellets de flors en la part central, i una franja ampla tot rodant que fa una mena de ramells als cantons i en la resta forma roleus, tiges vegetals i flors, simètricament distribuïts a partir de les targes centrals que adornen cada costat, les quals tenen figuracions de la imatge de Jesús Natzarè, el pitxer i la cistella, la columna

amb el fuet, l'escala, la canya i la llança. Tots símbols de la Passió, en un ric sudari per cobrir la imatge de la Pietat o Crist mort, que habitualment veneraven les monges en el Cor Alt, però que en temps de Passió i Setmana Santa col·locaven en el presbiteri o nau de l'església, sobre una llitera de fusta tallada, revestida de les teles de vellut roig brodades d'or que juntament amb aquesta magnífica peça donaren les clarisses al museu en 1986.





Estendard eucarístic

Anònim

125x105cm

Circa 1800

Brodat amb fil d'or, plata i seda de colors, lluentons i pedreria sobre teixit d'alama d'argent i de seda de color cru. Galó i flocadura de fil d'or. Restaurat.

Núm. d'inventari 1663

Museu de l'Almodí

Exposicions

Art tèxtil valencià dels segles XVIII-XIX. Museu Nacional d'Etnologia. Sant Petersburg. Juliol- agost de 2003.

En el mig de la cara anterior, una custòdia de Sol, sobre núvols, entre rames de vinya i espigues de blat, i tancat el conjunt en un oval. En els quatre cantons, símbols relacionats amb l'Eucaristia o la Resurrecció, els de la part superior trets del Nou Testament: el Pelicà i l'Au Fènix; i els de la zona inferior de l'Antic: un altar d'ofrenes i l'Arca de l'Aliança. D'aquests motius naixen tiges vegetals i cintes que s'entrellacen simètricament fins cobrir tota la superfície de l'estendard.

En la cara posterior, d'ornamentació més senzilla, es va brodar l'escut nobiliari, timbrat amb corona ducal, de Saurina d'Entença, parenta del rei d'Aragó i viuda de l'almirall Roger de Llúria, que en 1325 va fundar el Reial Monestir de Santa Clara de Xàtiva, d'on

procedeix la peça. Flanquejant la tarja del blasó hi ha una vara de assutzenes de puresa, i el bàcul d'abadessa. Completa l'ornamentació una greca perimetral de senzilles tiges vegetals ondulants amb floretes menudes.

El brodat és de gran qualitat i riquesa, i tots els motius són propis de l'estil neoclàssic, la qual cosa permet datar l'estendard entre 1790 i 1810.

Va ingressar en el Museu de l'Almodí en 1986, en molt mal estat de conservació, esgarrat de dalt a baix, danys que van ser restaurats. En 2003 va ser exposat en el Museu Nacional d'Etnologia de Sant Petersburg, però mai fins ara s'havia exposat en Xàtiva.



Túnica d'una imatge de la Mare de Déu, amb la *Fons Signatus*

Anònim

134x159cm

Circa 1810

Teixit de fils de seda i d'argent brodats amb fil d'or i amb pedres de colors.

Randa de boxets de fil d'or, cotó blanc. Botons d'argent i de pedres de colors.

Núm. d'inventari 1654

Museu de l'Almodí

Túnica de seda blanca i fils d'argent, brodada des de la part baixa fins a mitja altura amb fil d'or i de sedes de colors, formant rames i tiges que emmarquen el motiu central al·lusiú a la Mare de Déu, una font, amb la llegenda *Fons Signatus* de la lletania lauretana, i una rosa, i damunt l'anagrama de Maria i una corona reial tancada. Les bocamànigues estan igualment brodades i rematen, com la vora inferior, amb randa.

És la roba d'una imatge de la Mare de Déu, potser d'una Puríssima, perquè les altres imatges marianes del monestir que coneixem eren Doloroses, que mai anirien vestides de blanc. Tot el brodat principal és exacte en la forma, disposició i execució al de la casulla

del *Tern de la Puríssima* de dit monestir, ara dipositat en Canals, que es va poder admirar en la Seu de Xàtiva durant la passada exposició de la Llum de les Imatges de 2007.¹ Va ser donada al museu en 1986.



¹ Vegeu el nostre article "Terno de la Inmaculada", en el Catàleg de l'exposició *Lux Mundi*. València, 2007, p. 742-745.



Túnica d'una imatge de la Mare de Déu

Anònim

125x177cm

Circa 1810

Teixit de fils de seda i d'argent brodats amb fil d'or, i amb randa en la part de davant de la vora.

Núm. d'inventari 1653

Museu de l'Almodí

Túnica de teixit d'argent i de seda blanca, brodada en la part inferior de davant amb l'anagrama de Maria, una mitja lluna baix, i corona reial oberta a la part superior, que va ser donada al museu per les clarisses en 1986.

És molt més senzilla que la *Túnica de la Fons Signatus*, també exposada, amb el detall d'interés que només du randa en un tros de la part de davant, prova que era l'única part visible de la vestidura, pel que pensem que degué pertànyer a l'Assumpció jacent, el mantell ajustat de la qual només deixava veure l'ample de l'escapulari i el necessari per col·locar les mans juntes de la imatge.

La cal·ligrafia i el disseny de les lletres és idèntica a la del l'humeral del *Tèrn de la Puríssima* de dit monestir, com es pot comparar veient la fotografia publicada en el catàleg de l'exposició *Lux Mundi* de 2007.¹



¹ GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano. "Terno de la Inmaculada" en el catàleg de l'exposició *Lux Mundi*. València, 2007, p. 744.



Esbós de la Puríssima

Taller de Mariano Salvador Maella
47'7x36cm
Circa 1800
Oli sobre tela
Núm. d'inventari: 33
Museu de l'Almodí

El Museu de l'Almodí té entre les seues col·leccions un esbós de procedència ignorada d'una Puríssima sobre un núvol o bola del món, la serp oferint la poma de l'arbre del bé i de mal, un angelet i, a la part esquerra, una figura femenina amb una rama d'assutzenes que simbolitza la puresa. La Mare de Déu eleva la mirada al Cel amb les mans unides en pregària, segons la iconografia convencional, embolcada en el mantell blau agitat pel moviment, com agitats estan els cabells solts del personatge. El fons és de tonalitat daurada, tan del gust de Salvador Maella, i ací constitueix una metàfora del paradís, el qual es deixa veure entre els núvols que s'obrin a una banda i a l'altra.

Aquesta pintura és l'única peça de l'exposició de la qual no hi ha cap document que ens permeta afirmar categòricament que procedeix de Santa Clara, no obstant això, la pintura es pot posar en relació amb el quadre de la Puríssima, de 152 x 108 cm, que les clarisses tenien en el Cor Alt del monestir de Xàtiva i ara es conserva al convent de Canals. És molt cridanera la gran similitud cromàtica daurada existent entre l'esbós del museu i l'obra definitiva de les monges, i també ho

són altres coincidències o semblances, com el punt de vista baix de la composició; l'orla de núvols dels costats, sobretot els de la banda dreta en la qual el quadre no va introduir canvis perceptibles respecte de l'esbós; i, finalment, l'exacta posició del cap i el dibuix del rostre emmarcat pels cabells. Ens sembla del tot convincent el fet que la pintura menuda del museu fora l'esbós preparatori per a la Puríssima de les clarisses, i que en 1939 només es va tornara l'obra acabada, i ací va quedar l'altra.

Tanmateix, Maella va residir en la cort de Madrid des de molt jove, per la qual cosa resulta difícil de relacionar-lo, a ell o al seu taller, amb un encàrrec fet des de Xàtiva. Una possible via, només suggerida com a hipòtesi d'estudi, podria ser a través del noble Pasqual Bellví de Moncada, resident en Madrid, a la filla del qual, la marquesa d'Ariza, va retratar el pintor. El palau dels Bellví de Xàtiva estava enfront del monestir i la família mantenia un tracte molt estret amb les clarisses.





Excm. Ajuntament de Xàtiva
Regidoria de Cultura

