CENTRO DE ENSEÑANZA MEDIA Y PROFESIONAL

Tip. M. Tenas - SEGORBE

BIBLIOTECA DE ESTUDIOS DE SEGORBE Y SU COMARCA

33

El Retablo de la Catedral de Segorbe

POR EL

Rvdo. D. Ramón Rodríguez Culebras

DEPARTAMENTO DE PUBLICACIONES DEL INSTITUTO LABORAL DE SEGORBE

BIBLIOTECA DE ESTUDIOS DE SEGORBE Y SU COMARCA

33

El Retablo de la Catedral de Segorbe

POR EL

Rvdo. D. Ramón Rodríguez Culebras

DEPARTAMENTO DE PUBLICACIONES DEL INSTITUTO LABORAL DE SEGORBE

Depósito Legal C. S. n.° 53 - 1965

N.° Registro C. S. n.° 39 - 1965

PROLOGO

De verdadero acontecimiento cultural podemos calificar la aparición del presente número de la "BIBLIOTECA DE ESTUDIOS DE SEGORBE Y SU COMARCA" escrito por el Rvdo. D. Ramón Rodríguez Culebras, en torno a la figura del pintor valenciano Vicent Joanes Macip, padre de Juan de Juanes, y a su gran obra el Retablo de la Catedral de Segorbe.

El trabajo que prologamos es verdaderamente modélico. De contenido y de exposición. No pretende abarcar toda la obra de Vicent Joanes Macip. Tampoco ésta, al decir del autor es muy extensa, al menos lo hasta ahora conocido y conservado. Pero sí intenta y con fortuna, ayudar al deseo del Marqués de Lozoya, expresado en estas palabras cabeceras: "Es preciso colocar en su lugar la fama de Macip el Viejo y restituirle la gloria que le ha arrebatado su hijo". Y buena parte de la gloria de Vicent Joanes Macip, está sin duda, en lo que fué Retablo de la Catedral de Segorbe, doblemente significativo para la pintura de Macip por la cantidad de trabajo y la calidad del mismo.

El monumental Retablo, cuyo contrato de ejecución, debe fecharse según el autor entre 1.520 y 1.525, se colocó, sigue diciéndonos el Sr. Rodríguez Culebras, en la nueva capilla mayor ampliada de la Catedral, y fué consagrado solemnemente por el Obispo Gaspar Jofre de Borja. En dicho lugar estuvo hasta el año 1.790 en que se desmontó por iniciarse las obras del nuevo templo neoclásico que hoy conocemos. Las tablas pasaron a diversas dependencias de la Catedral, concentradas en su mayor parte en las sacristías, en la Capilla del Salvador actual Sala Capitular, y aún fuera del recinto catedralicio. Así, desintegradas de la visión conjunta para que fueran concebidas, escribe el Sr. Rodríguez Culebras, han llegado hasta nosotros.

El meritísimo estudio del Rvdo. D. Ramón Rodríguez Culebras se inicia con unas atinadas observaciones biográficas de Macip, centradas particularmente sobre el Retablo, y se continúa con una reconstrucción del conjunto y una descripción y catalogación de la obra, dividiéndola por grupos. Termina su documentado trabajo resaltando la significación que para la pintura de Macip y para la pintura valenciana del siglo XVI tuvo su tan ponderado Retablo de la Catedral de Segorbe.

Reiteramos la complacencia de prologar esta valiosísima aportación a la historia local de nuestro buen amigo D. Ramón Rodríguez Culebras. Su sólida formación histórico-artística y su magistral forma expositiva, quedan fielmente reflejadas en sus páginas. La 'BIBLIOTECA DE ESTUDIOS DE SEGORBE Y SU COMARCA" se enriquece con este magnífico estudio sobre el antiguo Retablo de nuestra Catedral, y se honra en ser el cauce para su publicación y conocimiento de todos.

Jaime Faus y Faus
Director del Instituto Laboral

INDICE ESQUEMA

INTRODUCCION

- Puntos preliminares
- Sobre la existencia de un Vicent Johannes Macip, pintor, distinto de Juan de Juanes.
- Testimonios concluyentes: los documentos de Segorbe.
- Resumen biográfico.

SOBRE LA FECHA DEL RETABLO DE SEGORBE

VICISITUDES

HACIA LA RECONSTRUCCION DEL CONJUNTO

- Integridad.
- Número de tablas.
- Su conservación.

DESCRIPCION Y CATALOGACION DE LAS OBRAS

- Primer grupo: Escenas narrativas
  - Natividad, Dormición de María.
  - Adoración de los Pastores, Adoración de los Reyes.
  - Vía Dolorosa, Pietá, Crucifixión.
  - Resurrección, Ascensión, Venida del Espíritu Santo.
- Segundo grupo: Escenas complementarias.
  - Tablas horizontales del guardapolvos.
- Tercer grupo: Tablas complementarias.
  - Laterales en sentido vertical.
- Cuarto grupo: Tablas de dudosa atribución.
  - Salomón.
  - Tablas de Villatorcas.
- Quinto grupo: Tabla central y remate del retablo.

RECONSTRUCCION IDEAL DEL RETABLO

CONCLUSION

- Significación de esta obra para la pintura de Macip y para la pintura valenciana del siglo XVI.
- Influencias varias y corrientes.
- Camino para la pintura religiosa del siglo XVI.
- Fin.

No debo ocultar que el haber llegado a escribir este trabajo se debe a los ruegos del señor director, don Jaime Faus, quien desde algunos años venía instándome para que le preparase algún folleto. Mi dedicación durante todo este tiempo al Seminario no me lo permitió entonces, como yo habría deseado.

El tema me lo da la riqueza de nuestro Museo Catedralicio en un conjunto de piezas de gran valía que entran de lleno y por derecho propio en la Historia del Arte Español.

Un estudio de profunda investigación científico-artística no un tiempo de máximo interés por el arte como es el nuestro, y era del caso, pues intentaba llegar a la comprensión de todos. Aun así ha sido escrito de forma que se halle también a la altura del hombre culto.

Si lo he conseguido, no lo sé. Pero de la observación atenta de los cuadros durante años, respondo. Esta ha sido la base de mi trabajo, avalada posteriormente por el estudio. Y puedo afirmar que apenas he tenido que variar conclusiones. El ulterior estudio ha completado, eso sí, datos de mayor o menor interés. Algunos de éstos son debidos, hasta última hora, a la gran riqueza bibliográfica —incluso en temas españoles— del Zentralinstitut für Kunstgeschichte de Munich, donde me cabe la satisfacción de trabajar actualmente.

Hubiera deseado avalar algunas de mis conclusiones, especialmente cuando discrepan de las de otros autores, con documentación oportuna, pero creo que esto, desgraciadamente, ya no nos será posible al perderse gran parte de la riqueza del Archivo.

Séame permitido dedicar lo logrado, en su modestia, a la memoria del Ilmo. Mons. D. Romualdo Amigó, a quien los amantes del arte en Segorbe recordaremos siempre. El inició una obra que no debemos dejar morir, que debemos continuar y mejorar sobre su base.

Espero que este trabajo sobre tema del tesoro artístico segorbino, si es el primero, no sea, en cambio, el único.

Si con él, y con otros que puedan seguir, consigo que algunas de esas obras, hoy medio ocultas e ignoradas, sean conocidas en un tiempo de máximo interés por el arte como es el nuestro, y contribuyo así en algo a la continuación del brillante historial de Segorbe, me daré por satisfecho.

Munich, 10 de febrero de 1965.

El Retablo de la Catedral de Segorbe

"Es preciso colocar en su lugar la fama de Macip el Viejo y restituirle la gloria que le ha arrebatado su hijo."

(MARQUÉS DE LOZOYA: *Historia del Arte Hispánico.)*

Cuando el Marqués de Lozoya, en su conocida obra, tras un fino análisis de los Juanes, concluye con esa frase intentando restaurar la gloria de uno de los maestros valencianos hasta hace poco olvidado, desconocido incluso en su existencia, no deja de sorprender y aún desorientar. Juan de Juanes es uno de los pintores canonizados por la popularidad. Y es muy difícil arrebatarle una fama de siglos, aunque no sea totalmente suya, para restituirla al iniciador de la escuela y taller, a quien el hijo, como habrá ocasión de ver, tanto debe.

El pintor a quien corresponde parte de esta fama, creador de finos y elegantes tipos renacentistas, de una exquisita espiritualidad, con demasiada frecuencia ausente en los modelos italianos, es Vicente Juanes Macip, y su obra fundamental, el retablo de "Santa María" en la Catedral de Segorbe.

* * *

Hasta nuestro siglo su existencia era ignorada por los investigadores de arte, aunque con mucha anterioridad fueran conocidos datos suficientes. Parte de culpa existe, sin duda, en la obsesión juanesca de los observadores, ciegos para determinadas realidades. Aun hoy no es raro el *visitante culto* que, al paso por el Museo donde se guardan las tablas, atribuya una parte de las mismas a Juan de Juanes, sin percibir la identidad de estilo y la unidad del conjunto, tanto en la temática de las obras como en la interdependencia de la composición. Es éste uno de los valores de Macip, no muy estudiado hasta el presente, y que rara vez suele fallar aun en los cuadros menos acertados.

Antonio Ponz, en sus cartas, siempre parco en datos cuando de Segorbe se trata, y especialmente escueto sobre la Catedral, escribe: "Su Catedral es suficientemente grande, no de muchos adornos, y los que tiene en la capilla mayor son de mal gusto. Muy otra cosa es el altar, por sus pinturas, pues al fin son hechas conforme al estilo de Juanes, aunque él no las pintase" (1).

Cuando él escribió esto aún existía la vieja catedral gótica, lo que aclara su criterio dada la formación neoclásica. El retablo dominaba la vieja catedral. Pocos años después era desmontado

para dar inicio a las nuevas obras del edificio hoy existente. Buen gustador del arte y gran entendido como era, supo apreciar el valor real y percibir que no eran de Juan de Juanes. Pero carecía de datos suficientes para una atribución segura.

Un siglo más tarde, el Obispo Aguilar, en su Episcopologio Segobricense, al hablar del Obispo Fr. Gilaberto Martí —obispo de Segorbe de 1500 a 1530—, y de su obra, refiriéndose al retablo, escribe: "Que se dicen ser del famoso Juan de Juanes". Y añade luego en nota: "Habiendo Juan de Juanes nacido en 1523, no pudo pintar alguna imagen en tiempo del sucesor", es decir, en tiempo de fray Gilaberto Martí. Y es claro, pues aunque se le suponga niño prodigio, no podía emprender en edad de uno a diez años obra de semejante envergadura.

Para solucionar la cuestión, por un camino muy distinto, Orellana atribuyó a Juan de Juanes, como fecha de nacimiento, dieciocho o veinte años antes de aquella en que coinciden los autores (2).

Históricamente, la cuestión quedó resuelta cuando el padre Villanueva, en su *Viaje literario a las iglesias de España,* escribió: "...un retablo dorado y pintado por un Vicente Macip, por precio de 16.000 sueldos, cuyos recibos he visto del año 1530, en que se concluyó". Don Teodoro Llorente, viajero del Reino, en su visita a Segorbe se dolía de no haberlos podido ver (3). También hoy hemos de lamentar no haberlos podido encontrar, ignoramos si definitivamente perdidos, o por el actual estado del Archivo, en vías de restauración definitiva tras el caos de 1936. Cierta su existencia por el testimonio citado, conocemos hoy el contenido de los recibos gracias a la transcripción de la señorita Olimpia Arocena el año 1930 (4).

El texto, fragmentario, lo damos a continuación, seguros de su interés y valía: "Albará. Entregui a Mestre Vicent Macip, pintor, en part e paga del que li restava a cobrar de la pintura del retaule, cent lliures havi apoca rebuda per pere monsonis, notari."

El texto corresponde al mes de abril de 1531.

"Instancia por en data trecents sous per la pensió de dous anys de cent lliures que yo volgué quitar del censal dels tres milia sous y manarent los señors canonges que no quitás per no carregament de nou sous que les donás al pintor y que correrá la pensió per la fabrica y asi pagui al pintor."

Y el último, importantisimo y que no deja, afortunadamente, lugar a dudas: "Apoqua. Yo pagui a Mestre Vicent Macip, pintor, quatre milia sous restantes dels seis milia que li restaven a cobrar de la pintura del retaule maior de la Seu de Segorb. Consta ab apoca rebuda per lo discret en Jaume Vilar, notari, a primer de maig del any MDXXXV."

* * *

Tomando como punto de partida esta documentación segura de Segorbe, los investigadores han ido aportando otros datos, tanto documentales como estilísticos, para la atribución de nuevas obras, de tal forma que hoy puede escribirse la historia de Macip padre y aventurarse su proceso artístico y trascendencia para la nueva pintura levantina.

Su esposa se llamaba Isabel y, según Tramoyeres, procedía de Alacuás. Tuvo, que sepamos, dos hijos: Isabel, que casó con un Cervera, recordado por el pintor en su testamento, y Juan, el popular y famoso Juan de Juanes.

Pintor y dorador. Casi todos los documentos a través de los cuales sabemos de su actividad, lo señalan como "maestro pintor". El más antiguo corresponde a 1513, pertenece al Archivo Municipal de Valencia y habla de "Mestre Vicent Macip, pintor". Posiblemente debemos referirlo al principio de su actividad como pintor independiente en Valencia, pues el documento es de la "Tacha Real e Impuesto de Guerra". Cabe sospechar que fuese a la vuelta de una estancia más o menos larga en Italia, que los autores dan como muy probable y que su pintura más avala cuanto más se estudia.

En los años siguientes se suceden los datos de manera intermitente. De 1516 data el contrato con la Catedral de Murcia. En 1522 dora corona y peana de la Virgen en la Puerta de los Apóstoles de la Catedral valentina. Para la misma dora el año 1525 el nuevo Sagrario. De 1530 a 35 son los recibos según los cuales acaba de cobrar el retablo de Segorbe.

En 1533 cobra el retablo del Angel Custodio, por cuenta del Municipio, y hecho "per al portal de la mar". Libre de todo compromiso con Segorbe, hacia 1535 debió pintar el magnífico Bautismo del Señor para la Catedral de Valencia, aún hoy admirado por tantos como un gran cuadro de Juan de Juanes.

No se sabe de otros documentos relativos a su actividad como pintor. De 1541 a 1545 son los testamentos otorgados ante Juan Guimerá.

Los últimos datos se refieren al 10 de octubre de 1550, en que "Joan Macip, fill del testador Vicent Macip", ante el notario Torres, de Viver, acepta la herencia, a beneficio de inventario. Eran albaceas el hijo, Juan, y el beneficiado de la Catedral, Domingo Sarmiento. Macip, ante su estado de "grave maladía y en edad de senectud", había tomado estas medidas y ordenado se le administrase el sacramento de los enfermos y se le enterrase en la parroquia de la Santa Cruz, donde reposaba ya el cuerpo de su esposa Isabel.

Este es autor de una de las más monumentales e importantes

obras de la pintura valenciana en el siglo XVI: el retablo de Santa María para la Catedral de Segorbe.

* * *

Ignoramos la fecha exacta en que fue encargada la obra. Pero no podemos aceptar en modo alguno la de 1530, que le atribuye Angulo (5), basándose, sin duda, en el contenido del recibo primero, perteneciente al año 1531. Para entonces el retablo se hallaba terminado o casi, y se pagaba al pintor parte de lo que restaba por cobrar, no por pintar. Al menos, el documento no habla de esto último. Y es de suponer que una obra de tal envergadura, en los inicios del taller de los Juanes y cuando el pintor no contaba con la ayuda del hijo, le llevase varios años de trabajo, especialmente si con este encargo alternaba otros de menor importancia en pintura o dorado. Por otra parte, no debemos olvidar que tanto el retablo como la reforma general de la Catedral, urgente desde el siglo anterior, se debe a la iniciativa y esfuerzo del Obispo Fr. Gilaberto Martí. Así lo afirman testimonios antiguos, como Francisco de Villagrasa, y otros muchos posteriores. El pontificado largo y laborioso del jerónimo de Santa María de Murta va desde el 11 de septiembre de 1500, en que toma posesión, al 12 de enero de 1530, en que murió. Era hombre activo y emprendedor. Y desde el principio se interesó especialmente por la Catedral, en la que gastó, juntamente con el cabildo, grandes sumas para la obra de restauración y renovación. Siendo el retablo una de las más importantes obras de embellecimiento, no es fácil suponer lo descuidase hasta el punto de dejarlo para tan tarde.

El contrato para esta obra debió hacerse, según mi criterio, entre 1520 y 1525. No más tarde. Orellana habla de él como anterior a 1522, y, generalmente, los autores no contradicen este supuesto.

El obispo, valenciano de origen, debió pensar en un artista compatriota de cierta garantía. Si, como hemos indicado antes, Macip comenzó su actividad pictórica en 1513 o con cierta anterioridad a esta fecha, después de su perfeccionamiento en contacto con los mejores maestros italianos del tiempo, durante este decenio, establecido ya en Valencia, pudo adquirir su nombre y taller fama más que suficiente. Los únicos que podrían haberle hecho sombra —Llanos y Yáñez—, autores del retablo de la Catedral de Valencia, habían terminado su obra mucho tiempo antes.

Aboga también por una fecha anterior a 1530, la comparación de las pinturas de Segorbe con el Bautismo de Cristo en Valencia, de hacia 1535 y que supone períodos distintos en la pintura de Juanes senior.

* * *

El monumental retablo se colocó en la nueva capilla mayor, ampliada, y fue consagrado solemnemente por el Obispo Gaspar Jofré de Borja, sucesor de fray Gilaberto Martí. En este lugar continuó hasta el año 1790, en que se desmontó por iniciarse las obras del nuevo templo neoclásico que hoy conocemos. Las tablas pasaron a diversas dependencias de la Catedral, concentradas en su mayor parte en las sacristías y en la capilla del Salvador, actual sala capitular. Así, desintegradas de la visión conjunta para que fueran concebidas, han llegado hasta nosotros.

* * *

Uno de los problemas más graves que con esta desmembración se plantean al investigador de arte es el de la reconstrucción del retablo tal como fue ideado por Macip y contemplado durante dos siglos y medio. No existen descripciones detalladas como cabría esperar. Abundan, sí, las referencias y alabanzas, pero ninguna puede dar una pauta para la situación de las escenas en el conjunto. Según relación correspondiente a la visita pastoral del Obispo Gabaldón, de 1657, el retablo era "antiguo, pero de pintura sobre madera excelentísima, hecho a cuadros bellos y hermosos de la vida y muerte de Cristo y de su Santísima Madre". Y Ponz, tan detallista otras veces, a pesar de haber tenido multitud de ocasiones para observarlo en su juventud durante los años de estudio en el Colegio de los Jesuítas, le dedica apenas unas líneas, añadiendo a lo anteriormente citado que "exprimen muy bien los asuntos, los cuales pertenecen, en parte, a la vida y pasión de Cristo". Y termina: "Hay también en dicho altar otras pinturas pertenecientes a varios santos."

En la región existe un retablo contemporáneo de grandes proporciones, ya citado antes: el de la Catedral de Valencia, que por ser algo anterior en algunos años, y de gran calidad artística, pudo influir en Macip, como efectivamente sucedió. Pero la distribución es totalmente distinta. El número y la variedad de tamaños en las tablas de Segorbe no permiten esa composición. También los grandes modelos valencianos del siglo pueden dar una pauta, pero sin aclarar totalmente la cuestión, pues el Renacimiento lleva consigo notables cambios.

El último camino posible es el de un estudio analítico de la composición que muestre la interdependencia de unos cuadros con otros. Con toda su problemática, es éste el más aceptable, ayudados por la concepción general de otros retablos.

* * *

Un paso imprescindible para la reconstrucción de la obra es saber si ésta se conserva en su totalidad, cuestión casi insoluble,

dada la carencia de datos archivísticos comprobatorios y las vicisitudes de la Catedral y su Museo.

Número aceptado comúnmente es el de veintitrés o veinticuatro tablas, dependiendo de que una de ellas se acepte o no como parte del conjunto, según más adelante veremos. Pero esta suposición se basa en los cuadros conservados en la Catedral u otros lugares, dando por cierto que se hallan todos. Arocena, en el trabajo más completo que hasta el presente existe sobre el padre de Juan de Juanes, junto con el estudio de Post, cataloga las veinticuatro de la Catedral. Incluye la tabla a que nos hemos referido antes. Siguiendo a Orellana y a Tramoyeres, atribuye al total del retablo tres tablas cedidas a Villatorcas por disposición de Alonso Cano cuando el retablo se desmontó. De esta misma opinión es también Post (6). Luego, describe la Virgen, de la que nos ocuparemos ampliamente, y resume: "estas obras tienen una semejanza indiscutible con las de Segorbe". Y da como fecha aproximada el año 1540, inverosímil y de todo punto inaceptable, al menos por lo que a la Inmaculada se refiere, pues es de extraordinaria semejanza, en gran cantidad de detalles, con las del Museo, y hace suponer un mismo período en la actividad del maestro valenciano, aparte la cuestión iconográfica de la que más adelante nos ocuparemos extensamente.

En caso de admitir unas u otras como genuinas, el número definitivo oscila siempre entre veintitrés como mínimo y veintiocho como máximo.

Antes de decidir por uno u otro, vamos a describir y catalogar las tablas por grupos.

* * *

Primer grupo: Escenas narrativas

Incluyo en este primer grupo las diez tablas que corresponden a otras tantas escenas de la vida del Señor y de la Santísima Virgen, desde el nacimiento de ésta hasta la venida del Espíritu Santo. No todas poseen las mismas dimensiones. Las más pequeñas son: *Cristo camino del calvario* y el *Llanto por la muerte del Señor,* que tienen ciento treinta y cinco en cuadro. Las otras tablas son mayores, sin llegar a los dos metros. El Calvario, al que Arocena atribuye ciento sesenta en cuadro, mide en realidad doscientos cinco por ciento ochenta.

No debemos olvidar que el retablo estaba dedicado a Santa María. Así, las escenas seleccionadas, aunque de la vida de Cristo en su mayoría, lo están de tal manera que en todas ellas aparece

su Santa Madre, excepto en la Resurrección. Sus temas son, agrupados en sentido horizontal:

Nacimiento y Dormición de María.

Adoración de los pastores y Adoración de los reyes.

Calle de la Amargura, Crucifixión y Llanto por la muerte del Señor.

Resurrección, Pentecostés y Ascensión.

Ocho de estas tablas, que se hallaban antiguamente en la capilla del Salvador, se exhiben hoy en el Museo Catedralicio, generalmente en buen estado de conservación. La *Calle de la Amargura* y la *Ascensión del Señor,* en dos capillas del Claustro. Su estado de conservación no es malo, pero se perciben algunos indicios del daño que pueden sufrir por hallarse mucho más expuestas a la intemperie que las del Museo.

* * *

La Natividad de María es, en apreciación de los autores, una de las mejores tablas del conjunto. La escena es de un gran realismo, movida, pero sin perder un momento el sentido de noble y aristocrática elegancia, de ese equilibrio del mejor renacimiento primero, más aún, florentino, tan propio de Juanes senior. Toda ella se centra en el dosel del lecho de Santa Ana, abierto al observador de manera que los cortinajes sirvan de fondo. Sobre el clásico carmesí de éstos y el oscuro de la puerta que se abre en el ángulo superior derecho, se hace destacar el grupo magníficamente compuesto en diagonal. Un juego de brazos, cabezas y objetos, obligan a dirigir la vista hacia la recién nacida, situada en el ángulo inferior de la izquierda. La escena se une, mediante la mujer que sostiene la recién nacida, con Santa Ana, para concluir en la vigorosa figura de San Joaquín, que a su vez une perfectamente con la otra parte del grupo mediante la dirección de vista y manos. Ni un gesto extremo, ningún nerviosismo, que tan propio sería del momento, rompe la calma y el equilibrio. La presencia del venerable San Joaquín parece dominarlo todo, convirtiendo los apresuramientos en una escena de gozosa paz, de íntimo momento religioso. Contribuye a ello la santa, ya repuesta, incorporada en el lecho y en actitud de venerar a su hija, futura madre del Salvador.

Surge espontánea la comparación con otros dos cuadros semejantes que el artista pudo conocer: el de Llanos, en la Catedral de Valencia, y el de Domenico Ghirlandajo, en Santa María Novella, de Florencia, fechable entre 1486-90.

Agudamente observa Angulo, en el fino análisis que hace de este cuadro, las novedades que Macip introdujo en su obra frente a la de los modelos que conoció y tuvo, seguramente, presentes.

En la pintura florentina, la santa recibe las visitas como una gran dama, en un interior de fastuosa arquitectura, riquísima en adornos y detalles, grotescos, artesonados, pilastras y un gran friso de "putti". El nacimiento de María, como tema, es totalmente secundario. La representación, profana. En Valencia, contempla sonriente la vivacidad y gracia de la recién nacida. Y tanto por éste como por otros muchos detalles, la escena es deliciosamente poética. En Segorbe, la seriedad de las actitudes, el acierto en representar con la mayor naturalidad una escena de nacimiento en el siglo XVI, la veneración de Santa Ana hacia su hija, todo ello hace de esta obra, además de un documento, un cuadro de gran valor humano, y tal vez por lo mismo, profunda y auténticamente religioso. Aparece desde aquí uno de los más genuinos valores de Macip; la expresión religiosa de su pintura, nota de su escuela que, con el tiempo, pasando a formas estereotipadas y gestos amanerados, ya en su mismo hijo, a pesar de la fama que le circunda, iniciaría el declive de la decadencia.

Serían innumerables los detalles a que podríamos descender en el análisis: el juego de tonalidades claras, blanco-amarillentas, en contraste con los rojos o los azules un tanto perdidos, que hace destacar fuertemente ciertas figuras, como la mujer que tiene en su regazo a la niña, la criada que entra en escena. Frente a las cinco mujeres sentadas en actitudes inestables en Llanos, Vicent Joan, además de suprimir una, hace que otras aparezcan de pie, dando mayor agilidad y movimiento a la escena. Extraordinario es el rigor con que trabaja los perfiles. Sobre todas destaca la figura femenina que se halla de espaldas en primer plano y casi en el centro de la escena. Está trazada con una seguridad y un vigor tales, que no es fácil encontrar paralelo en el renacimiento español, y nos hace retroceder hasta los frescos de Masaccio en Florencia para encontrar figuras secundarias de fuerza semejante.

* * *

Correlativa al *Nacimiento de la Virgen* es la *Tabla de la Dormición*. Se trata de un grupo compuesto de acuerdo con la tradición española del tema, bajo la influencia de la variante italiana. Partiendo el cuadro a media altura, el lecho de la Virgen. La cabeza, en la parte derecha, con medio cuerpo elevado que descansa sobre doble almohada, como el de Santa Ana. Las manos, cruzadas. Y una noble serenidad en el rostro. En la parte inferior, por delante, tres apóstoles. Uno de ellos a los pies, de rodillas y con las manos juntas. Los dos restantes forman grupo a la derecha. El que se halla sentado sostiene un libro abierto con el salmo "In exitu" desde el principio hasta "montes ex...". Todo en letra de fácil lectura. El

resto de los apóstoles, hasta completar los once —no los doce—, se agrupa equilibradamente en la zona superior, por detrás del lecho. Uno sostiene la cruz procesional, motivo que, como uno o varios candelabros, encontramos siempre en la iconografía mariana de la Dormición. San Pedro, revestido de ornamentos, en actitud de leer, mientras San Juan sostiene la vela encendida, apoyada en el lecho junto al cuerpo de la Señora.

Sirve de fondo a la composición un interior de arquitectura renacentista que se abre por el centro en un ventanal para dar entrada al paisaje exterior, donde se desarrolla otra escena: la Virgen, sentada, triunfante ya, rodeada de nubes y ángeles, entrega su cinto a Santo Tomás, situado en un plano inferior y en actitud de llegar apresurado.

Esta escena tiene su origen en los Apócrifos, donde se relata la Asunción corporal de la Virgen adornada por una serie de incidentes sucedidos en torno a la misma. Tomás no se hallaba presente en la muerte y entierro de la Virgen. Llega tarde. "Entonces, el benditísimo Tomás fue llevado repentinamente al Monte de los Olivos y vio el muy bendito cuerpo elevarse al cielo y empezó a gritar. Entonces, el cinto con que los apóstoles habían rodeado el muy bendito cuerpo, fue lanzado desde el cielo al muy bendito Tomás" (7).

La inclusión de este incidente en la iconografía mariana se transmite a través de la "Leyenda Dorada", de Vorágine. Tomás es presentado en ella, siguiendo al Evangelio, como el hombre que duda. Llega tarde al grupo de los apóstoles, reunidos, y se niega a creer la resurrección y Asunción. Y es ahora cuando sucede el milagro. Los artistas acaban por hacer visible a María entregándole el cinto. Para la devoción popular habla más claramente que por medio de un ángel.

Estas representaciones se hallan siempre vinculadas a la Asunción, no a la muerte de la Virgen. Y son mucho más frecuentes en la pintura de Italia, especialmente en Toscana, que en la española o en la nórdica, donde, salvo ciertas excepciones, son ignoradas aun en pleno Renacimiento (8). La razón es clara si recordamos la leyenda según la cual el verdadero cinto fue llevado a Prato en el siglo XII y conservado como preciosa reliquia, lo que dio pábulo a frecuentes representaciones de la escena con inclusión del cinto. Pero hasta muy avanzado el siglo XVI no es frecuente en la pintura española y menos aún vinculado directamente a la muerte de la Virgen sin representación de su asunción.

La entrega del cinto aparece en una tabla de Bermejo, perteneciente al Kaiser Friedrich Museum de Berlín, y que según Post puede fecharse hacia 1460. Nadie ignora la trascendencia de Ber-

mejo incluso para la pintura valenciana. En este cuadro no es la Virgen, sino un ángel, quien entrega el cinto, y se halla representada también la Asunción. No es del caso extenderse sobre esta tabla y su problemática, que Jonathan Brown ha estudiado recientemente en un artículo (9).

En otra tabla del Museo Catedralicio, correspondiente a un retablo de la Virgen de la más pura escuela de Bermejo (10), el tema se halla ausente. El cuadro contiene los elementos tradicionales en la iconografía —candelabro, cruz, San Pedro con ornamentos pontificales, San Juan entregando la vela a la Virgen...—, pero no la entrega del cinto, y lo que es más sorprendente, tampoco se representa la Asunción bajo la figura de la Virgen recibida por Cristo o por el Padre Eterno, como es nota constante de la iconografía medieval. Solamente se significa el alma de María que abandona el cuerpo, encerrada en *mandorla* radiante sobre las cabezas de los apóstoles. El caso es totalmente insólito y sería inconcebible de no hallarse completado por otra composición distinta con el tema de la coronación, que implica su corporal asunción.

Aun en pleno Renacimiento, este aspecto es ignorado frecuentemente por la pintura española. Así el *Tránsito de la Virgen*, de Juan Correa de Vivar, perteneciente al Museo del Prado. Correa sigue la tradición medieval: los doce apóstoles rodean el lecho; a través de la ventana abierta, la Virgen, rodeada de ángeles, es recibida por el Padre Eterno (11).

Sólo bajo la fuerte influencia de la pintura italiana se recibe el tema, purificado de superfluos elementos narrativos. El medievo tenía otros principios. Si la claridad del tema lo exigía, el artista no tenía escrúpulo estético alguno en la repetición de la Virgen en un mismo cuadro. El Renacimiento ha simplificado el tema, lo ha estilizado en una mayor exquisitez estética. Una única escena: la Dormición. Y fuera, la Virgen glorificada, entregando el cinto, argumento y símbolo de su asunción corporal, sin que precise una nueva representación. Así, en la tabla de Segorbe, que sigue las huellas italianas a través, una vez más, del retablo de Valencia. Pero mientras Yáñez introduce gran número de personajes con absoluta libertad y hace de ellos diversos grupos sin vincularlos necesariamente a la Virgen, Macip se ciñe rigurosamente a los once apóstoles y los hace depender en su totalidad de la razón por que se hallan reunidos.

* * *

La Adoración de los pastores es, según apreciación general, la tabla más perfecta del conjunto. La escena queda situada en un pórtico de tal forma que una columna del mismo pasa a convertirse en eje principal de la composición junto con la figura del pastor

joven —más noble que pastor— apoyado en ella, en fuerte contraste la carnación de su rostro con la tonalidad de la columna. Esta zona media se completa con los otros dos pastores que, desde el exterior del pórtico, forman grupo con el primero. Uno es portador de flauta. El otro lleva sobre los hombros un cordero, al cual no es preciso buscar simbolismo alguno de "Agnus Dei" como supone Arocena, pues es perfectamente natural que un pastor pueda obsequiar con un cordero, y así lo encontramos en la prolongada tradición de la iconografía navideña (12). A la derecha, en tonalidades claras —oros, rosas, azules—, dos bellísimos ángeles cantores, muy semejantes a los de otra obra paralela de Macip conservada en Valladolid.

La escena inferior se sitúa en torno al recién nacido, desnudo y colocado sobre el amplísimo manto de la Virgen, que, inclinada hacia él, le venera en actitud reverente. El resto del grupo está constituido por San José, que se inclina en gesto decidido para contemplar a la Virgen, y un pastor, ambos de rodillas.

En la parte superior, la escena se abre a un paisaje crepuscular iluminado por la aparición del ángel a un pastor y su rebaño.

Como en otros cuadros del retablo, los personajes, muchos de ellos prototipos debido al empleo de los mismos modelos, están fuertemente delineados en un modelado que, sin desvincularlos del conjunto, los aísla hasta adquirir valor por sí mismos. La formación renacentista de Macip hace de estos pastores los ideales pastores de la Arcadia resucitada, pastores de Sannazaro o Garcilaso, capaces de razonar filosóficamente o de narrar sus quejas amorosas en cuidadísimos versos endecasílabos. No nos asombraría en absoluto suponer en boca de la figura que sostiene el cordero y de la que se apoya elegantemente en la columna, los versos que Garcilaso hace decir a Salicio y Nemoroso. Y, sin embargo, asombrosamente, la tabla toda es de un exquisito sentido religioso, sin que podamos percibir en ella ni un detalle o momento profano.

La Adoración de los Reyes

En íntima relación con la anterior se halla esta otra escena. Incluso por su tema, no debió estar situada muy lejos. Seguramente a la misma altura, en la otra calle lateral. También de esmerada ejecución. Es posible que el artista, movido por la nobleza misma del asunto, se sintiese obligado a conseguir una representación cuidada que le hizo caer en una amanerada ficción. Si el tema de los pastores requería, como más propio, el paisaje, éste parecía exigir un fondo de rica arquitectura que el pintor, buen conocedor de conjuntos renacentistas, ha elegido para centrar la acción.

Todo resulta más buscado, menos natural. La noble visita es esperada. La Virgen se ha colocado sobre un escabel de doble grada. Y un paño estampado, burdamente sujeto por una cinta y un clavo a una elegante columna, sirve de dosel.

El anciano rey, destocado y de rodillas, venera al infante mientras éste bendice. Los otros dos reyes, en pie, esperan y son observados por San José con inconsecuente expresión de asombro. Por detrás de los reyes, en apretado grupo, se apiña la multitud de asistentes y curiosos, en figuras trabajadas con el mismo cuidado, aunque dejan apenas ver el rostro.

El conjunto del cuadro, como es corriente en Vicent Joan Macip, está bien compuesto y pensado, bien realizado, pero da impresión de amaneramiento frente a la espontaneidad maravillosa de escenas como la del *Nacimiento de María* o la *Adoración de los pastores.* El logro es muy inferior. Compárese, por ejemplo, este inexpresivo San José con el de los pastores y, sin necesidad de comentario alguno, quedará clara la diferencia. Tal vez lo mejor de este cuadro deba buscarse en la acabada y completísima realización fragmentaria hasta en los más nimios detalles que, para el buen observador, existirán en número inagotable. A ello contribuye sin duda la concienzuda limpieza que del cuadro se hizo pocos años atrás.

Algunas cabezas, la gracia del Niño, la perfección rafaelesca de la Virgen, la arquitectura, son, a mi juicio, algunos de los detalles más interesantes para el observador un tanto exigente.

* * *

A la Pasión se dedican tres paneles.

Vía Dolorosa

Actualmente se halla esta tabla en una de las poco protegidas capillas claustrales, un tanto expuesta a las inclemencias del tiempo y con cierto peligro, como empieza a percibirse en algunos puntos. Y, sobre todo, a pesar de la calidad, entre el olvido y la indiferencia de los visitantes del Museo y del Claustro.

Aunque a primera vista parece salirse en ciertos detalles de lo que es corriente en los otros cuadros, el conjunto responde perfectamente al estilo de Macip, lo mismo que el color, los contrastes de claros, caprichosamente distribuidos, con los rojos y azules, de tan fuerte predominio en la obra del maestro valenciano. También el paisaje del fondo, sobre el que destacan las otras dos cruces ya levantadas, juega bien con el de otras tablas, especialmente con el de *La Pietá.* En él se acentúa más, si cabe, la nota de primitivo, a pesar de tener su inmediato ejemplar en Rafael. Un detalle curioso, anecdótico si se quiere, pero único en el retablo, es la introducción de caballos en el cortejo. Aunque en otros temas esta introducción habría sido más o menos forzada, es frecuente entre los pintores, sobre todo en la *Adoración de los Reyes* y en la *Crucifixión.* Es éste, sin duda, un dato más que le acerca a su paralelo de Rafael, que también los incluye.

La escena recoge el momento del encuentro con su Madre. A un lado, y en primer plano, la extraordinaria figura de la Magdalena, con un perfil de suma precisión y envuelta en amplio manto. En un segundo término, la Virgen y San Juan contemplan a Jesús, que pasa entre los tirones de dos verdugos. El parecido de algunas figuras —Juan, Magdalena— con las de otros cuadros, es notabilísimo. A pesar de observarlo detenidamente, como se hace imprescindible, y durante años, no he podido percibir ni un asomo de confusión que justifique la expresión de Arocena cuando afirma: "El resto del cuadro va lleno de figuras en confusión" (13), mientras, aunque no suyas, incluye abundantes alabanzas para la tabla del mismo tema conservada en el Museo del Prado, con la cual se hace imprescindible la comparación. En realidad, según reconoce Post, es casi una variante del cuadro de Segorbe y probablemente contemporáneo de éste, como lo indica el estilo general. Pero no se trata de una réplica, cosa tan frecuente en el taller de Juanes durante el período del hijo. Tanto el cuadro de Segorbe como el de Madrid sugieren la posibilidad de que Macip conociese directamente la composición paralela de Rafael, que los autores dan como del año 1517. Ya don Antonio Ponz escribía: "El de la *Calle de la Amargura* casi es tomado del cuadro que su Majestad tiene de Rafael, conocido por el *Pasmo de Sicilia,* del que ya he hablado a usted." Este cuadro de Rafael se conserva hoy en el Museo del Prado. No sólo Ponz, sino otros muchos autores, hasta llegar a ser casi denominación general, lo citan como el *Pasmo de Sicilia.* En realidad, ese nombre nada tiene que ver con la valía de la obra, pues proviene del lugar donde se encontraba en Italia antes de pasar a la Corona de España: Santa María de lo Spasimo (14). Nuestro escritor exagera al afirmar que "casi es tomado" de Rafael. Pero no se puede negar que buen número de detalles han sido interpretados por Macip. Sabiamente ha centrado más la acción, ha suprimido algunas figuras, ha destacado otras, como la Magdalena, incluso ha sido aún más atrevido colocando en primer plano elementos totalmente secundarios. La obra de Segorbe adquiere de esta forma una originalidad, una personalidad distinta aun aceptadas las semejanzas.

De todas formas, casi siempre es citado por los autores el cuadro de Madrid y no el de Segorbe, para destacar el rafaelismo del pintor español. El de Madrid destaca aún más la acción primordial. Cristo

es centro del cuadro en primer plano. Los personajes se reducen aún más. La Magdalena no tiene la misma importancia, pero su perfil es destacado fuertemente. Menos expresivos, en cambio, son los gestos de María y Juan. El sayón que se halla de espaldas tiene claramente su modelo en Rafael. La pierna desnuda, en primer término, del cuadro italiano, debió impresionar fuertemente al maestro valenciano, pues, aunque cambiada de dirección, vuelve a repetirse en el cuadro de Segorbe. El de Madrid está, en este sentido, más cercano al de Rafael. Tal vez haya que situarlo algún tiempo antes que el del retablo de la Catedral segorbina. El Cristo en las dos obras de Juanes es más vigorosamente expresivo y bello que en la del maestro de Urbino. Rafael es más ampuloso y teatral, como si quisiera hacer un estudio monumental del momento. Macip, más natural, más sincero en lo que de humano y divino tiene el dolor de ese encuentro. En el de Segorbe se destaca más fuerte aún la tragedia humana. La Virgen tiende sus manos al hijo, que ni siquiera vuelve la vista, arrastrado casi por los sayones. También, en este sentido, se aleja más del modelo de Rafael.

Como dato curioso, vale la pena transcribir el juicio que de la obra existente en el Museo del Prado hace don Vicente Noguera: "La maravillosa tabla en que está representado el Redentor caminando al Calvario, debiera llamarse el canon o regla de la pintura por la sublimidad, verdad, variedad y belleza con que el inmortal Juanes animó las figuras de Jesucristo, acompañado en la cruz de su divina Madre, de su acompañamiento y de los crueles sayones que conducen al Señor hacia el lugar del suplicio. El que desapasionadamente examina esta y otras grandes producciones de nuestro profesor, confiesa ingenuamente que no son exageraciones las justas alabanzas que le prodigan sus admiradores" (15). Estas alabanzas, dirigidas en la intención a esas obras de Juan de Juanes, por fortuna para nosotros, además de justas, corresponden al maestro de Segorbe, el padre.

Al mismo tiempo quiero aquí deshacer un error, frecuente en los visitantes del Museo. Se guarda en él otra magnífica *Vía Dolorosa,* de grandes proporciones, recientemente restaurada. Con frecuencia se supone que perteneció al retablo de la Catedral o se la da como del Calvario —Vía Crucis— mandado erigir por el Obispo Canubio en las capillas del Claustro.

La obra no pudo pertenecer al retablo dadas sus proporciones, pues no es correlativa en ninguna otra tabla, aunque es atribuíble a Macip.

En cuanto a la segunda suposición, no cabe duda que pudo pertenecer al Vía Crucis. Pero no como tabla encargada para él, sino aprovechada. El cuadro es notabilísimamente anterior al Obispo Canubio, cuyo primer centenario celebra Segorbe precisamente por las fechas en que esto, desde muy lejos, se escribe.

Pietá

Por su tamaño, el cuadro es correlativo del anterior. También por su temática. La escena no responde plenamente al concepto popular de *Pietá.* Recoge el llanto por la muerte de Cristo y la preparación del santo cuerpo delante del sepulcro. La figura del Señor, colocado sobre un amplio lienzo, destaca con fuerza en primer plano. La espalda descansa sobre la Virgen, que, en actitud de doloroso desmayo, es asistida por San Juan y una de las piadosas mujeres. Magdalena, arrodillada a los pies de Cristo. En la parte superior del cuadro, una tercera mujer activa el embalsamamiento del Señor con José de Arimatea y otro acompañante. Todo sucede en un paisaje crepuscular. A la izquierda, el sepulcro. En último término, sobre el atardecer, destacan las tres cruces, ahora vacías, y un gran edificio como parte de la ciudad de Jerusalén y que la tradición asegura representar el Alcázar de Segorbe tal como se conservaba en el primer tercio del siglo XVI y más o menos idealizado (16).

El colorido es predominantemente rojo y blanco-amarillento. Y aunque ha perdido parte de su fuerza expresiva, se conserva en buen estado.

La composición, como es frecuente en Macip, acertada. El pintor es maestro en distribuir sus temas en varios grupos, realmente aislados entre sí, pero que, con un detalle en apariencia secundario, se vinculan fuertemente, dando unidad a la obra. Consigue de esta forma, dentro del tema central, llevar la atención del observador a diversos aspectos narrativos o argumentales.

Ante este cuadro, el observador, en un primer golpe de vista, queda prendido de la figura de Cristo muerto, que le da el tema central. Desde ahí asciende, sin esfuerzo alguno, guiado por el contacto levísimo de la mano de María sobre el hombro del Señor, hacia el grupo formado por la Virgen con San Juan y una de las piadosas mujeres. Nos trasladamos así al dolor de la Madre. Por una vinculación artística, más eficaz que el detalle de la mano, asciende ahora nuestra atención hacia el grupo superior. El artista ha conseguido este paso mediante la fuerza con que destaca las cabezas femeninas en su posición y colorido. Este grupo superior narra otra escena del Evangelio: la de los medios para embalsamar el cuerpo de Cristo. La posición de la figura femenina de este grupo, con el brazo y los paños que sostiene, guía hacia Magdalena, concentrada, cerrada en sí misma y su dolor, pero que con la dirección de su mirada nos lleva nuevamente al Señor. Todo es fácil, natural, sin extremismos gesticulantes aunque el tema se prestase a ellos.

Perfectamente puede reducirse la composición a geometría, como en los mejores artistas del Renacimiento.

Si comparamos con éste el descendimiento perteneciente a la predella del retablo de San Vicente, con facilidad comprendemos la distancia que hay entre el maestro de taller y un discípulo. Una de las desventajas del taller estriba en el peligro de comercialización de la obra de arte. El maestro ha conseguido una composición y los diseños y apuntes se hallan allí para, con pequeñas variantes, ser repetidos según los encargos o las exigencias. Pero el alumno que se basa en ella, al introducir variantes para que no sea pura repetición, puede cambiar cosas que él cree secundarias, que ignora ser tal vez uno de los mayores aciertos del artista. Y así sucede aquí. No es necesario preguntarse cuál es anterior. Además, se trata de una predella, secundaria en el retablo y que en la mayoría de las ocasiones no requiere la mano del maestro.

En la predella, la mano de la Virgen apoya pesadamente sobre la cabeza de Cristo como algo necesario de sú desmayo. San Juan no es el mismo. La figura femenina del otro grupo pierde su significado al convertirse en una gesticulante. José de Arimatea y el compañero no cumplen aquí misión alguna y son ajenos al suceso. Y el gesto de Magdalena no nos dice nada de su dolor, a pesar de su extremismo, o tal vez precisamente por él. Sigue, eso sí, el mismo tema, los mismos rostros, aunque realizados con gran torpeza, hasta el mismo número de personajes en semejante distribución. Pero carente de acción, de vida, de interior impulso creador. Queda destruida la obra de arte (16 *b*).

La Crucifixión

Es el tablero de mayores proporciones entre los que pertenecieron al retablo. Mide 205 por 180.

Macip transcribe la escena sin salirse apenas de los moldes tradicionales. Solamente Cristo es representado en la Cruz, no los dos ladrones. Y un grupo de personas, en su mayoría pertenecientes a la intimidad del Señor, toman parte en el drama sagrado. Ni por la composición ni por la cuidada ejecución destacan especialmente. Cabe exceptuar algunos estudios de cabezas como en otros cuadros y, una vez más, la figura de Magdalena a los pies de la cruz.

El conjunto produce una impresión de reposo, de intimidad religiosa originada por la forma como destaca en la obra, recortándose en el amplio paisaje de río, ciudad y montañas en un cielo de atardecer tormentoso, la extraordinaria y cuidadísima figura de Cristo que se halla en posición casi frontal, con la cabeza inclinada y una inefable expresión de serenidad en el rostro. A mi juicio, es una de las figuras bien logradas del retablo, claramente definida,

distinta. Acertadamente, para no destruir esta impresión de paz y de religiosa e íntima serenidad dentro de la tragedia, Macip ha suprimido los otros crucificados y las figuras de soldados o judíos gesticulantes. Es el momento en que a Cristo ya muerto pueden acercarse sin temor los suyos y cuidarle. Hay algo entrañable, íntimo, casi misterioso, por lo que Juanes, repetidor infatigable de ciertos modelos, es siempre nuevo y de primera calidad cuando del Señor se trata.

El cuadro ha perdido mucho en la intensidad de su color. El paisaje del fondo, ya de por sí oscuro, adquiere tonalidades más oscuras aún. Tal vez con esto se haya conseguido un mayor contraste que sirve para destacar fuertemente la figura del Crucificado. Una cuidadosa limpieza —no restauración— le devolvería, al igual que a otros cuadros de la parte superior del retablo, su primitivo esplendor.

* * *

Un último apartado, dentro del primer grupo, corresponde a las tres tablas restantes que se hallaban en la parte superior del retablo. Son éstas: la Resurrección del Señor, la Ascensión y, finalmente, la Venida del Espíritu Santo.

La Resurrección

Es una tabla de tamaño semejante a las otras y que en la actualidad carece del marco común a todas ellas. Esto nos permite observar y conjeturar sobre la irregularidad y diferencia de algunos centímetros existente en cuadros que debieron formar pareja entre sí. En el montaje, el artista o el montador pudieron verse en ocasiones obligados a perder algunos centímetros de pintura, mientras en otros hubo de ponerse un suplemento.

Por otro lado —y esto es más importante—, nos permite apreciar hasta qué punto el retablo ha perdido en intensidad de colorido, con una clara tendencia hacia el obscurecimiento y confusión de los colores.

La composición del tema está centrada en la figura de Cristo saliendo del sepulcro serenamente dominador y situado sobre la losa movida del mismo. El Señor dirige la mirada hacia los soldados como en un gesto de humana conmiseración. Es la imagen desnuda del Cristo bello del Renacimiento, cubierto apenas lo indispensable. Lleva un gran manto carmín caprichosamente dejado caer por el hombro izquierdo y que, en su vuelo, cubre parte del paisaje. Por el otro lado juega con la curvatura del cuerpo de Jesús. Detrás, el sepulcro abierto, el mismo de la escena relativa a la *Pietá*. La escena se completa con los soldados que vigilan la sepultura. Tres

duermen en posturas diversas. Uno, despierto, sin actitud de miedo o asombro. Parece ser más bien "de los suyos" y recibe la resurrección del Señor como algo esperado, con una rodilla en tierra, la mirada devota y las manos cruzadas descuidadamente sobre el pecho, sosteniendo al mismo tiempo el enorme espadón inútil. Aparte la insuperable figura de Cristo, cabe destacar el durmiente del primer término, soldado casi adolescente, que pudiera muy bien ser retrato del hijo, Juan de Juanes, muy joven por entonces. El retrato está realizado con una perfección tal y una tal naturalidad en el durmiente, que supone un conocimiento íntimo del modelo.

Si hemos de traer una vez más la memoria de Yáñez, no es en esta ocasión el de la Catedral, sino el estatuario Cristo de la Resurrección del Museo Provincial de Valencia o la réplica en la predella del altar de la Catedral de Cuenca en la capilla Albornoz. En ambas se trata de un Cristo desnudo, sin el manto de Segorbe, que está en pie sobre la losa sepulcral y bendice, mientras la mano izquierda apoya en el asta de la cruz y banderola de la resurrección. Juanes senior pudo conocerlo. Tal vez incluso le sugirió el suyo. Pero la interpretación es muy otra. Temperamento y estilo de Juanes son totalmente distintos a los del manchego. Este, de una fuerte vitalidad interior, contenida apenas en la forma aparente de reposo. En el maestro valenciano la elegancia, el sereno dominio del resucitado están dichos en toda su amplitud, no solamente contenidos. Por esta vez al menos, creemos que el cuadro de Segorbe es muy superior al de Valencia.

Pareja del precedente es el tablero que representa la *Ascensión del Señor* y que se halla actualmente en una capilla del Claustro, contigua a la primitiva sala capitular.

Un compacto grupo de discípulos rodea a Cristo, situado sobre una roca. La escena recoge el momento de concentración e inquieta espera que precede a la Ascensión. Todos parecen hallarse en recogida adoración, presididos por el Señor. La figura de éste es muy semejante a la del cuadro correlativo, pero no alcanza la categoría y perfección artística de la resurrección. El mismo manto rojo, cubriendo esta vez parte del cuerpo; incluso la introducción en nubes de unos ángeles como recurso para llenar la parte superior, es ajeno a la manera normal de Macip. Intentaría con ello destacar la glorificación de Cristo. Pero la verdad es que no añade nada a lo que la figura misma del Señor, rodeado de los discípulos, puedan decirnos.

La Venida del Espíritu Santo

En una ideal reconstrucción del retablo, este cuadro debió ocupar la parte superior de la calle central, precisamente sobre la Crucifixión. Estaría así muy alejado de la vista para su normal contemplación. Y ello pudo influir en el descuido que la tabla manifiesta, pues es, sin duda, una de las menos logradas del conjunto, tanto en composición como en el acabado de la pintura. Ciertamente, los modelos corresponden a los de otros cuadros y las cabezas, como en tantas ocasiones, están suficientemente trabajadas, pero con cierto descuido en la expresión y en el colorido. El cuadro es pesado y se limita a una monótona agrupación de los apóstoles y dos de las piadosas mujeres a ambos lados de la Virgen. Cerrando esa línea de cabezas los mantos de dos apóstoles, en los lados inferiores de la tabla. Esta inexpresividad, esta imperfección compositiva, no tiene explicación fácil solamente por el lugar de la tabla en el retablo. Y no podemos olvidar la estrecha interdependencia existente entre las tres últimas tablas descritas, pues también las otras, especialmente la Ascensión, se hallan incompletas al encontrarse separadas entre sí y sin la relación según la cual fueron concebidas.

* * *

Segundo grupo: Escenas complementarias

En este grupo incluyo las tres tablas que, en sentido horizontal, con un largo de 180 por 80 de alto, representan otras tantas escenas evangélicas y de los Apócrifos: la Anunciación a María, la Visita de la Virgen a su prima Santa Isabel y el Encuentro de San Joaquín y Santa Ana en la Puerta Dorada. Se emplean medios de expresión mucho más parcos que en los cuadros anteriores. Los fondos, de oro, sin paisajes. No se introducen más personas que las estrictamente necesarias; dos para cada escena, y aún éstas de medio cuerpo y grandes proporciones. El dibujo es seguro y las expresiones cuidadas. Pero no lo es tanto la realización y el color. En general, Macip ha empleado aquí colores sombríos para destacar las figuras sobre el fondo de oro. El tiempo ha acentuado aún más esta tonalidad. Las piezas se hallan en buen estado y sólo necesitan una limpieza. En este grupo y en algunas tablas del siguiente, por hallarse más a mano, se basaron los primeros investigadores de Vicent Macip para enjuiciar su obra, con gran daño para la verdad y notable retraso para la historia del arte valenciano del renacimiento.

Los más cualificados tratadistas suponen que estas tablas pertenecieron al guardapolvos del retablo en su parte superior, justificando así su descuido y el tamaño de las medias figuras. Al menos, dos de ellas es cierto que pertenecieron. No con la misma seguridad lo afirmaríamos de otra, probablemente la Anunciación, por lo demás, el más cuidado y fino de los tres cuadros de este grupo.

Esta se conserva actualmente en la galería superior del Museo. Las otras dos tablas, como en tiempos anteriores, en la sacristía.

* * *

Tercer grupo: Tablas complementarias

A este grupo corresponden las diez tablas alargadas, pintadas en sentido vertical, y que recogen diversos santos del calendario cristiano. Como las anteriores, también éstas alojan figuras sobre fondo dorado; pero de cuerpo entero y de tamaño aproximadamente natural. Las dimensiones varían en algunos centímetros. Dos miden 205 de largo por 80 de ancho. Las otras, 180 por 80. Cuatro de ellas —San Pedro, San Pablo, San Roque y San Gil Abad— se hallan en el Museo. Las restantes, en las pilastras de la Catedral.

Aunque son muy irregulares y algunos rostros carecen casi por completo de expresión, en dibujo y técnica pictórica son superiores a las horizontales. Algunas, verdaderamente extraordinarias, perfectas, como el San Bernardo, que, tanto por el rostro como, sobre todo, por la maravilla y variedad del ropaje, nos hace pensar en los insuperables apóstoles de Durero de la Pinacoteca de Munich. Sospecho que fue en obsequio al obispo que encargó la obra de Santa María de la Catedral. Esta tabla, junto con las antes indicadas de los pastores y el nacimiento de María, suponen la cumbre en la obra de Macip. Tal vez deba añadirse alguno de los fondos del Prado, el Bautismo de Cristo de Valencia y las dos tablas de la Calle de la Amargura. Estas pocas tablas bastan para poderle llamar maestro y justifican suficientemente una existencia dedicada a la pintura.

Arocena, en su estudio se limita a enumerarlas, sin acabarlas de identificar iconográficamente. Uno de los diáconos lo da como San Lorenzo. Según nuestro detenido examen, es San Vicente Mártir. El abad que cita como San Benito, es claramente San Gil. Los atributos —flecha, cierva— no dejan lugar a dudas. Por otra parte, la iconografía de San Gil en la región levantina durante los siglos XV y XVI es abundante. La santa mártir sin identificar es Santa Quiteria.

No creo deban suponerse como necesarias al retablo más tablas de este tipo de las existentes en la actualidad. El tamaño del altar no lo exige.

Los santos tomados de diversos aspectos de la iconografía cristiana, son correlativos. De los apóstoles, San Pedro y San Pablo. Dos famosos diáconos —San Vicente Mártir y San Esteban—. San Bernardo y San Gil representando la vida religiosa. San Roque y San Cristóbal, los peregrinos más populares. Y dos vírgenes mártires —Santa Apolonia y Santa Quiteria—.

El San Pedro de Bañeras, que Post atribuye a Macip, tiene notables semejanzas con el de Segorbe, tanto de composición general como en detalles y realización. La fisonomía es la misma. El manto, muy semejante, cae con más soltura y naturalidad en el de Segorbe. En posturas semejantes, también sostienen ambos las llaves y el libro, aunque cerrado en el de la Catedral y abierto y más bajo en el de Bañeras. En general, el de Segorbe está realizado con más soltura y dominio, fácilmente perceptible, por ejemplo, en los pies de uno y otro.

Si no por su calidad artística, sí por otros motivos, me veo obligado a destacar las figuras de San Roque y San Cristóbal. No es mi intención en este trabajo abarcar toda la obra de Juanes senior. Pero sí aquella parte que tenga más relación con el retablo de Santa María. Y esto sucede con otra obra conservada en nuestro Museo: el retablo de San Vicente Ferrer, procedente de la destruida iglesia de la Sangre. El altar, hoy desmontado, constaba de varias piezas: tabla central de San Vicente, predella, tablas laterales con figuras de santos y remate. El remate, desgraciadamente, ha desaparecido. Se conserva la predella de la que anteriormente hemos escrito con motivo de la *Pietá* y que, además de ésta, lleva dos escenas con milagros de San Vicente. La tabla de San Vicente lleva un fondo de oro y burilado igual al San Senén de la colección Mateu de Barcelona y a los de San Pedro y San Pablo de Segorbe. Las dos tablas laterales enmarcando a la central llevan cuatro pequeñas figuras de santos y algunos motivos ornamentales.

De este magnífico San Vicente no hablan apenas los autores. Arocena, que parece pretender un estudio completo de la obra de Vicent Joanes Macip, no lo cita, como tampoco varias obras más muy atribuíbles (17). Post lo atribuye al autor del retablo de Segorbe. Con esta opinión no parece estar de acuerdo Angulo, cuando escribe: "A Vicente Masip continúa atribuyendo Post el retablo de San Vicente Ferrer de la iglesia de la Sangre, de Segorbe, que Saralegui cree del autor de los Santos Vicentes de la Catedral de Valencia" (18). Claro que Post, muy consecuente, cosa que no indica Angulo, también atribuye los Santos Vicentes a Macip. Me parece justa la atribución del retablo de la Sangre. Y también yo sigo la opinión de Post. Aparte la calidad misma del San Vicente, tan semejante a otras obras de Macip en Segorbe, se da el detalle antes citado de la predella y la *Pietá* del retablo mayor, el mismo burilado de fondo en unas y otras y, sobre todo esto, dos de las figuras laterales —San Cristóbal y San Roque—, son repetición de las tablas de mayor tamaño pertenecientes al retablo de la Catedral.

* * *

Cuarto grupo: Tablas de dudosa atribución

Al escribir encabezando este apartado "Tablas de dudosa atribución" entiendo doblemente dudas sobre la atribución a Juanes senior o dudas sobre su integración en el retablo.

Así, el Salomón que actualmente se halla en la sacristía. Se trata de una tabla semejante a las medias figuras del guardapolvo, por lo que a tamaño se refiere. El sabio rey, envuelto en rojas túnicas, sostiene un libro abierto, sobre el cual se lee: "Timor Domini est initium Sapientiae." En la filacteria: "Vanitas vanitatum et omnia vanitas."

Aunque Arocena y Post dan por seguro que perteneció al retablo y que es de Macip, yo me permito dudar abiertamente de ambas atribuciones. En especial de la primera (18 *b*). En ningún caso de restauración del retablo que se suponga, pudo pertenecer al guardapolvos que exigió, dada la longitud de las tablas incluidas en el segundo apartado, tres a lo sumo. Y aún esto, sólo en el caso de no haber tenido un remate central con el Padre Eterno, como es corriente en el Renacimiento en este tipo de retablos, cosa muy posible en el de Segorbe, según veremos más adelante. En esta última suposición sólo se requerían dos tablas, con unos ángulos para su correspondiente ensamblaje con las tablas laterales de los santos.

Aparte lo anterior, las características de la pintura no responden al tipo del retablo. No está sobre fondo dorado como todas las tablas complementarias. Ni el tema —totalmente aislado e insólito— encaja en la iconografía del retablo. También hay una gran distancia estilística respecto al resto de las obras. Esta, aunque fina y bien ejecutada, se halla más cercana al manierismo de mediados de siglo que a la autenticidad sincera de Macip, rara vez amanerado y nunca manierista. No daría como seguro ser original suya. Por lo menos, esto sí, es obra buena de taller. En cuanto a la procedencia, sospecho más bien que la tabla se hallaría primitivamente en la vecina cartuja de Valdecristo, donde consta había obras de Juanes padre e hijo y del taller. Por lo demás, el tema es mucho más propio de aquel lugar que del retablo de Santa María de la Catedral.

Las otras pinturas que incluyo en este apartado son las tres tablas citadas por diversos autores como conservadas en la pequeña iglesia de Villatorcas. Se basan en la cita de Orellana, contemporáneo del hecho: "Y San Salvador y dos profetas que estaban dentro del Cascarón del Sagrario de dicho retablo por disposición del Ilmo. D. Fray Alonso Cano, obispo de aquella Iglesia, se pasaron a la de Villatorcas, pueblo a media legua de Segorbe, con motivo de haberse renovado dicha catedral y construídose el retablo nuevo de piedra en este año 1795, se han quitado las sobredichas pinturas del retablo antiguo, las que sin duda procurará conservar la discreción de aquel Cabildo" (19).

Don Luis Tramoyeres, en su artículo "Nuevas pinturas de Juanes, describe suficientemente los cuadros (20). Algunos detalles de estas pinturas, así como el interés de don Gonzalo Valero, que en diversas ocasiones intentó adquirirlas, me constan también por testimonio verbal de quienes las conocieron. Se trata del profeta Elías y de Melquisedech. Ambos prefiguran la Eucaristía según las escenas narradas en el Antiguo Testamento. Desgraciadamente, estas dos tablas desaparecieron en la revolución de 1936 y no podemos comprobar la veracidad de tan fuertes testimonios. La descripción de Tramoyeres y la de Arocena, que pudieron ver los originales, dan pocos detalles que nos permitan juzgar. Y estos pocos son favorables a la atribución. "Los fondos de ambas tablas están dorados y con adornos burilados de trazo geométrico, fondos idénticos a los que se ven en las figuras sueltas del retablo de Segorbe", escribe Arocena. Pero este dato, aun siendo favorable, no nos basta. También tienen el mismo fondo con los mismos adornos de buril el San Vicente de la Sangre y el San Pedro de Bañeras. Tampoco escriben dato alguno sobre el reverso y sobre el tamaño. Estos detalles podrían habernos dado una pauta sobre la situación en el tabernáculo, así como el tamaño aproximado de éste, que tal vez hubiese solucionado alguno de los otros puntos sobre la colocación de alguna tabla en una u otra hipótesis de restauración ideal. Ni, finalmente, ha sido posible hallar fotografías por ahora, supuesto que existiesen.

Una orientación podría dar el Salvador, amplia y detalladamente descrito. En la iglesia de Villatorcas se conserva uno incrustado en la pared, por lo que tampoco ha sido posible observar el reverso. El color de la pintura ha sufrido mucho y se ha oscurecido notablemente. Aunque sospecho se trate de la tabla atribuida a Macip y, según todos esos testimonios, al retablo de Segorbe, la descripción que de la misma hace Arocena no responde en absoluto a la que mal se conserva en Villatorcas. Esta no es, no puede ser, en modo alguno, obra de Vicent Joanes. Se trata más bien de una copia libre y fragmentaria del Salvador del Greco, tal vez a través del Cristo en el "Banquete en casa de Simón". De serlo, la tabla habría adquirido una extraordinaria importancia por tratarse de la representación iconográfica del Salvador, que, con ciertas variantes, inmortalizó el hijo Juan de Juanes y que se viene repitiendo durante siglos hasta la saciedad en la región levantina.

* * *

Quinto grupo: Tabla central y remate del retablo

Generalmente se supone que presidió el retablo una estatua de la Virgen. En la nueva Catedral la estatua pasó a presidir el coro de los canónigos, colocada sobre la verja. En 1936, como tantas otras obras, fue destruida. Si verdaderamente perteneció esta imagen al retablo, cuáles fuesen sus características, autor y fecha, no consta en absoluto. Parece ser que se trataba de la Asunción. Este dato nos hace sospechar que sea una imagen muy posterior al retablo, dedicado primitivamente a Santa María, sin adición alguna.

¿Cuál fue entonces el original? Aunque en el Renacimiento son frecuentes los ejemplos de retablos con escenas pintadas presididas por el titular en estatua, se sigue también la tradición general del medievo de la tabla central pintada. Los ejemplos más frecuentes de retablos pintados con estatua como centro, tanto en el medievo como posteriormente, los dan aquellos que fueron encargados para enmarcar una imagen ya venerada con anterioridad. Así, por citar un ejemplo cercano, el retablo de Montoliu para la Virgen del Losar en Villafranca del Cid, conservado hoy en el Ayuntamiento. Pero no es éste el caso de Segorbe.

Los testimonios existentes no hablan de estatua, sino de cuadros de la vida de Nuestro Señor y de su Santa Madre.

La investigación, además, nos lleva hacia una obra de Macip que reúne todas las características positivas por las cuales pudo muy bien ser la tabla central del retablo de Santa María: la Inmaculada de Sot de Ferrer. Cuándo fuese retirada del retablo (y cedida a Sot) para ser sustituida por una imagen de bulto que satisficiese más la devoción popular, es una cuestión difícil de decidir dada la escasez de documentos y de testimonios de cualquier orden. Pero cabe sospechar que fuese en el período barroco y con motivo de haberse concretado definitivamente el título general en el de Santa María de la Asunción. El primer dato de su existencia en la parroquia de Sot lo tenemos en la reseña de la iglesia correspondiente al año 1621 (21). También en esta iglesia corrió más tarde la misma suerte, siendo retirada a la sacristía y sustituida por una escultura neoclásica, bajo todos los aspectos de muy inferior calidad. Hoy preside nuevamente el altar mayor (21 *b*).

Esta popular obra, tan conocida y venerada en toda la región, se atribuye vulgarmente a Juan de Juanes —como tantas otras obras del padre—, cuyo nombre es, en Valencia, sinónimo de calidad artística y religiosa. Y no falta autor que la dé como "obra, al menos, de su taller" (22). Pero la calidad y perfección de la obra no permiten afirmar que sea obra de taller, mientras el análisis nos conduce inevitablemente al padre, Vicent Johannes Masip. Los dos

autores más caracterizados en el estudio de éste —Arocena y Post— se la atribuyen sin lugar a dudas.

Tal como hoy se halla, la obra tiene dos partes: la tabla central propiamente dicha y el remate con el Padre Eterno. Es claro que éste no fue pensado para ocupar el lugar actual, y sí, en cambio, para constituir el remate de todo el retablo, según es frecuente en otros ejemplos del Renacimiento y Barroco, novedad propia del Renacimiento frente a los retablos del medievo, que rematan con la crucifixión casi siempre.

Las medidas de la tabla central —180 por 140, sin marco— responden en anchura con su rico enmarcado a la Crucifixión, que se hallaba también en la calle central y precisamente sobre la Inmaculada. Su altura es totalmente secundaria, pues para la reconstrucción del retablo depende de la mayor o menor dimensión del tabernáculo.

En el centro de la tabla, en pie, de tamaño próximo al natural, aparece la Virgen de rostro juvenil bellísimo, juntas las manos y hollando la media luna. La ceñida túnica, en tonalidades blancas y rosas, desciende en elegantes pliegues hasta los pies. El manto azul y la cabellera enmarcan la figura sobre la tonalidad clara del fondo. En la parte superior, a ambos lados de la Virgen se agrupan diversos atributos virgíneos. En la inferior, de rodillas, Joaquín y Ana veneran a su hija e indican con su presencia el carácter concepcionista de la obra, aún no desvinculada por completo de la tradición medieval (23). Su lugar y forma nos recuerdan los retratos de donantes en los retablos primitivos.

El carácter concepcionista de la obra no es subrayado, como supone Angulo, por la presencia del Padre Eterno, que bendice, pues no es éste su lugar. Sí, en tanto en cuanto corona y preside toda la obra de la Redención y la parte que en la misma tiene María, razón explicativa de su privilegio y de su veneración por el pueblo cristiano. No en vano se destaca esta argumentación teológica de sus privilegios —su parte en la venida del Redentor, en la Redención por la muerte, en la naciente Iglesia de Cristo— en un período de gran trascendencia para la historia de la Iglesia, que coincide en España con una fuerte corriente concepcionista.

Inevitable es la comparación de esta obra con la conocidísima Inmaculada del hijo, Juan de Juanes, en la Compañía, de Valencia. La composición es totalmente parecida. El rostro aún más juvenil, infantil casi, las manos juntas, la túnica, el manto enmarcando la figura, la simbología. Juanes ha suprimido el ceñidor de la túnica y le ha dado escote redondo, ha variado y ampliado la temática de los atributos y, menos sujeto a resabios de primitivo, ha suprimido las figuras de San Joaquín y Santa Ana. Por otra parte, un elemento

necesario en la representación —la presencia del Padre Eterno—, que en Sot no se da por estar incluido en el remate del retablo, se representa en la Compañía con la Santísima Trinidad coronando a la Virgen a la manera de las representaciones medievales. Aquí sabemos que se trata de la Inmaculada, y no propiamente de su coronación en el cielo, por la inscripción que rodea al Espíritu Santo, exigida en el tema: "Tota pulchra es amica mea et macula non est in te." En la de Sot esta inscripción imprescindible se conserva fragmentariamente, dado que no se incluía en la tabla misma. En la parte inferior del enmarcado está la segunda parte. La primera —"tota pulchra es amica mea"—, se hallaba sin duda en la superior, que hoy falta, es decir, en una franja semejante a la otra, situada donde ahora está el Padre Eterno y apoyando sobre las pilastras laterales.

El origen del cuadro de Juan de Juanes, según la tradición, se basa en el encargo y detallada descripción del jesuíta Martín Alberro, su confesor, y responde a una visión, regalo de la Virgen en la vigilia de la Asunción. Juan de Juanes debió pintar su tabla hacia 1578. En todo caso, con posterioridad a 1571. De ninguna manera queremos negar la autenticidad de esta visión del piadoso jesuíta. Pero nos permitimos dudar fuertemente de su originalidad. Y también que a esta interpretación de la Inmaculada de Juanes corresponda la prioridad de una forma representativa que tan popular, con las correspondientes variantes, había de hacerse en España.

Parece ser que esta manera figurativa de interpretar la Concepción de María, indicada en el medievo por el abrazo de San Joaquín y Santa Ana, tiene uno de sus primeros modelos en el grabado que encabeza *Los Goigs de la gloriosa Mare de Déu de la Concepció...*, del convento de la Encarnación, publicados en Valencia el año 1502. La estampa es casi igual a la incluida en las *Horas de la Virgen a uso de Roma,* obra publicada en París por Thilman Kerver en 1505. Con ligeras variantes, el grabado de la Encarnación sirvió para otras publicaciones de esos años en Valencia (23 *b*).

Para nuestro caso, una de las más importantes representaciones de la nueva iconografía es la incluida en la portada de una tesis inmaculadista que se editó en Valencia el año 1518 (24).

El grabado representa a María, sin niño, con las manos juntas, rodeada de diversos símbolos lauretanos con sus correspondientes inscripciones y bendecida —dato importante— por el Padre Eterno a la manera de Sot, en vez de la Trinidad coronando de otras inmaculadas juanescas. La obra lleva, también en la portada, el escudo y leyenda de los Centelles de Oliva, de quienes fue capellán, maestro y protegido el venerable Agnesio. Y sabido es que el gran humanista valenciano fue muy amigo no sólo de Juan de Juanes, sino, ya antes, de su padre. Cabe así la suposición de que el dibujo original para el grabado de esta tesis fuese debido a Vicente Macip. A través de la xilografía, muy imperfecta aún, es difícil juzgar, pues no es posible percibir detalle alguno o rasgo propio del estilo del maestro de Segorbe. Pero los datos externos generales hablan en su favor. Al menos, y esto es cierto, Joanes senior conoció la nueva forma iconográfica. La fiebre concepcionista de aquellos años es mucho más extensa de lo que corresponde a este estudio (25). El movimiento coincide plenamente con las fechas en que se encarga y realiza el retablo mayor de Segorbe. La tentación de trasladar la nueva figuración de la Virgen a una obra de envergadura como era la tabla central de un gigantesco retablo, debió ser muy fuerte para el artista. Tal vez debamos sospechar con mayor fundamento se debiese a encargo personal del Obispo o a propuesta del Cabildo, no ajenos a las cuestiones teológicas del momento.

Sea como fuere, la obra, encargada algunos años antes, surgió hacia el año 1530, precediendo en muchos al cuadro de la Compañía. Como en otras ocasiones, también en ésta el hijo siguió las huellas del padre. Adquiere así la obra de Sot —del retablo de Segorbe— una importancia extraordinaria, pues, al margen de su calidad artística, aunque ésta es grande, se sitúa en cabeza como una de las más antiguas representaciones a gran tamaño y para el culto público de la nueva iconografía mariana, que tan altas muestras había de dar en España a través del mismo Juan de Juanes, Antolínez, Cano, Ribera, Murillo..., por citar algunos más conocidos, hasta el punto de convertirse en una de las creaciones más típicas de la escuela española.

* * *

Después de cuanto precede, no es difícil suponer una ideal reconstrucción del retablo. Era de grandes proporciones, casi hasta cubrir por completo la capilla mayor en ancho y alto. Es posible, pero no probable, que tuviese cierta curvatura. Lo constituían tres calles o zonas verticales con las escenas principales, más otras dos con figuras de santos enmarcando las primeras. En sentido horizontal se corresponden entre sí las calles laterales, siendo la central independiente. El remate de ésta, con el Padre Eterno, se elevaba un tanto sobre el remate de las dos zonas laterales. Las escenas del guardapolvos se hallaban, como en otros ejemplos, inclinadas, formando ángulo obtuso con los tableros principales, tanto, según su nombre indica, para proteger el retablo como para permitir su visión. Cierta inclinación semejante hacia el interior pudieron tener también las tablas con figuras de santos a ambos lados.

A continuación, y en forma esquemática, indicamos la localización de las tablas, dejando lugar a posibles variantes de situación; no, en cambio, en cuanto a estructura se refiere:

		Padre Eterno		
Santa Apolonia	**Anunciación o Encuentro en la Puerta Dorada**		**Visitación a su prima Isabel**	**Santa Quiteria**
San Cristóbal	**Resurrección del Señor**	**Pentecostés**	**Ascensión del Señor**	**San Roque**
San Bernardo	**Calle de la Amargura**	**Inmaculada Crucifixión**	**Pietá**	**San Gil**
San Vicente M.	**Adoración de los Pastores**		**Adoración de los Reyes**	**San Esteban**
San Pedro	**Nacimiento de María**	**Tabernáculo**	**Dormición de la Virgen**	**San Pablo**
	Armazón base con la Predella?	**Encuentro o ANUNCIACION**	**como parte de la**	

La cuestión más problemática continúa con una de las tres tablas que los autores citan, sin más detenido examen, como del guardapolvos. Una de ellas, según apunté antes, sobra. En mi opinión se hallaba como centro de la predella, si la hubo, o del armazón base del retablo, o bien debajo de la tabla central y sobre el tabernáculo. ¿Cuál pudo ser? Iconológicamente cabe la Anunciación, por estar en esta zona del retablo las escenas referentes al principio de la vida humana de Cristo. Pero también podemos suponer esta tabla haciendo pareja con la Visitación de la Virgen a su prima Santa Isabel, según es frecuente en otros retablos. Otra suposición es la del Encuentro en la Puerta Dorada. Tendríamos así una como mezcla de todas las formas tradicionales en la representación de la Concepción de María. Posiblemente en estas escenas secundarias se dejó cierta libertad al artista, que, ante otros ejemplos de retablos conocidos, no se preocupó mucho de pensar si suponía una cierta repetición temática o no, dado lo accidental de estas tablas.

En la hipótesis probable de una posterior transformación para dar lugar a la nueva imagen central, se sustituiría el Padre Eterno por la tabla inferior —Anunciación o Abrazo de San Joaquín y Santa Ana—, y, en lugar de ésta y de la Inmaculada, se colocaría la nueva imagen.

Esta transformación no suponía un cambio fundamental de la estructura, pero sí de la iconología al suprimir el Padre Eterno, corona de la segunda creación, por una escena accidental de la misma.

* * *

Según he indicado antes, en mi trabajo no pretendo abarcar toda la obra de Vicent Johannes Masip. Tampoco ésta es muy extensa, al menos lo hasta ahora conocido y conservado. En cambio, sí es importante para la carta de naturaleza en el Reino de Valencia de la fuerte orientación italiana. En el centro de su producción se halla el retablo de Segorbe, doblemente significativo para la pintura de Macip por cantidad y calidad. En él se funden la corriente tradicional religiosa del medievo con las nuevas formas del renacimiento italiano. Es cierto que se pueden percibir resabios de Osona, que tan brillantemente cierra el siglo XVI para la pintura valenciana. Pero no tanto formales cuanto de contenido religioso, de una piedad popularizada en Valencia a través de todo el siglo XV, tan rico y fecundo para nuestra pintura. En este sentido, Macip es un continuador. Va a dar nuevas formas a la religiosidad, renovada, escapada de un virtuosismo que ya pesa; va a seguir otros caminos, va a tener otros continuadores. Por otro lado, su inquietud le lleva a buscar otras formas de expresión. En el ambiente artístico de Valencia debió producir un fuerte impacto la pintura de los manchegos Yáñez y Llanos, los tableros de la Catedral. Esta obra capital del Renacimiento español se produce en el primer decenio del siglo XVI. Posiblemente fue el conocimiento de estas pinturas el primer encuentro del joven Macip con un mundo nuevo, un mundo traído por los Hernando directamente de Italia. Detalles de

su influjo se perciben con frecuencia en la pintura del maestro de Segorbe. También por entonces conoció algunas tablas de Pablo de San Leocadio, el italiano de Aregio activo en España, cuya obra principal se conserva en Gandía y en Villarreal. Influencias de éste se perciben en la tipología de Joanes senior, más claramente que en el retablo de Santa María, en el de New York.

Todo ello, junto con cuanto de Italia y su arte le pudiesen contar unos y otros, le movería a intentar formarse en las mismas fuentes del Renacimiento. Unicamente así se explican las variadísimas influencias que los autores señalan tanto en cuanto a la formación de su estilo general se refiere, como en cuanto a detalles de la tipología, pues parece ser que no todos sus tipos se deben a modelos presentes, sino a la continuación en el recuerdo de figuras conocidas en cuadros contemporáneos.

Si —aparte los graves problemas que plantea—, como es posible, Vicent Ioannes Macip y el IOAES ISPANUS de Milán, en la única obra conservada del Entierro de Cristo, son uno mismo —y así parece seguirse del estilo de este cuadro—, tendríamos una prueba fuerte de su estancia en Italia.

Los centros que más penetran en él son el norte de Italia, con un claro recuerdo del Pordenone, y tal vez de Savoldo, según indica Post; Florencia, a través de Fra Bartolomeo y Ghirlandajo. Finalmente, los círculos de Rafael y Miguel Angel.

Cabe entonces sospechar una relativamente larga permanencia, durante la cual llegase a conocer los más importantes centros del arte en el primer cuarto del siglo XVI, trabajando de cerca en el taller de algún maestro mientras estudiaba la obra de otros.

El Nicodemus de *La Pietá,* el San José en la *Adoración de los pastores,* los ángeles de la misma en Segorbe, en Valladolid y en la *Pietá* González Martí, la Virgen en la *Adoración de los Reyes,* la *Anunciación,* entre otros detalles, nos recuerdan a los pintores citados y algunos otros menos importantes. Recuérdese, como ejemplo, el análisis que antes se hizo de la *Calle de la Amargura* y su paralelo de Rafael en Madrid.

Con esta formación y su propia personalidad supo crearse un estilo que su hijo, Juan de Juanes, adoptó y desarrolló ampliamente. Un estilo propio y una propia valía tanto religiosa como artística. Por eso no es justa la apreciación unilateral, de la que no se libran ni los mismos Mayer y Tormo. Así, cuando hablan de "inexperiencia en la ejecución", "dibujo descuidado", "tonos sombríos", "imponentes figuras sobre fondo de oro", dicen solamente verdad parcial; la correspondiente a la parte más secundaria del retablo. Pero estas expresiones no encajan en absoluto referidas a

tableros como la *Adoración de los pastores, de los Reyes, Nacimiento de María, Calle de la Amargura...*

Por otro lado, la inevitable comparación con el hijo, Juan de Juanes, que si bien hereda el estilo general, no hereda la manera de interpretarlo, ha dañado mucho su valoración ante la historia del arte.

El dibujo es amplio en ocasiones, aquellas en que la distancia lo exige. El haber adoptado los fondos de oro y tonos oscuros o sombríos para ciertas figuras, que algunos tratadistas señalan como defecto, es, a mi juicio, un gran acierto de Joanes. Vale la pena recordar que tales figuras son las que rodean el retablo como un gigantesco marco. Y sólo ellas. Y podemos imaginar la fuerza con que las escenas narrativas destacarían en ese marco de oro, dando simultáneamente a las figuras de santos una aureola de gloria, de irrealidad, casi de icono, en contraste con el realismo y naturalidad del drama de la redención. Macip quiso destacar de esta manera lo humano de Dios-Hombre que se acerca a nosotros, concepto muy del Renacimiento, y la gloriosa consecuencia para la humanidad de la obra de Cristo en la tierra. Para entenderlo mejor debe recordarse que los santos elegidos alcanzan a muy diversas esferas de la vida cristiana. Ellos son la gloria y corona, el verdadero marco de la Redención, demostrando que la sangre de Cristo no fue inútil.

En las escenas narrativas que constituyen la base del retablo, el color no lleva esas tonalidades sombrías. Se halla deslucido por la acción de los siglos, pero se perciben los colores vivos y fuertes, con un claro predominio de azules y rojos en contraste con los rosas y pálidos, o ciertos toques de blanco. El dibujo es perfecto, exquisito, a veces asombroso, sobre todo en la precisión de ciertos perfiles. Y la composición —según he indicado en varias ocasiones— es siempre acertada y en algunos cuadros extraordinaria.

Es cierto que no toda la obra posee esta precisión. Tampoco toda ella la requería, dadas sus dimensiones. Pero aun en aquellas ocasiones, los tipos de devoción están bien trazados con arreglo a la nueva espiritualidad y nuevo arte que Joanes quiere darnos, liberándose de los primitivos y trazando nuevo rumbo a la pintura religiosa valenciana del siglo XVI. Macip es siempre consecuente en su estilo con la línea de acción que se traza. A él no puede culpársele de la posterior degeneración del taller, pues en su obra ningún germen de ella se percibe.

Por eso creo justa y acertada la expresión del Marqués de Lozoya con que he encabezado este trabajo, y aquella de Angulo con que ahora lo cierro:

"Precisamente esta misma uniformidad de estilo es la que nos hace ver la injusticia de los historiadores de nuestra pintura con

Vicente Macip. El nombre famoso, el que ha recogido la gloria de ambos, ha sido el de Juan de Juanes, y, sin embargo, el creador del estilo fue su padre. Es cierto que Juanes supo mantener el nivel y continuar la obra paterna, pero fue eso, un continuador."

---

(1) Antonio Ponz: *Viaje de España*. Carta VII del tomo IV. Ed. Aguilar.

(2) Marcos Antonio de Orellana: *Biografía pictórica valentina*. Ed. preparada por Xavier de Salas. Madrid, 1930.

(3) Teodoro Llorente: *Valencia*. Vol. I. Barcelona, 1887.

(4) Olimpia Arocena: *El pintor Vicente Macip, padre de Juan de Juanes*. An. de la Univ. de Valencia, 1930-31. En lo sucesivo, al citar este nombre, nos referimos también a la misma obra.

(5) Diego Angulo Iñíguez: *Pintura del Renacimiento*. Vol. XII de "Ars Hispaniae". Madrid, 1954.

(6) Chandler Rathfon Post: *A History of Spanish Painting*. A esta obra nos referimos siempre que en lo sucesivo citamos al autor.

(7) *Evangelios Apócrifos*. Narración del Pseudo Josê de Arimatea. Se citan dos fragmentos de un mismo párrafo más largo.

(8) Véase a este respecto, por ejemplo, la Pinacoteca de Munich, con abundantes ejemplos en que el tema es ignorado aun por aquellos pintores de formación directa o indirectamente italiana. Así Pacher, Schaffner o Holbein der Ältere. Podrían ponerse otros muchos ejemplos, pero no vienen al caso. El tema es suficientemente amplio e interesante como para dar lugar a un estudio propio que confío poder emprender algún día.

(9) Jonathan Brown: *Archivo Español de Arte*, núm. 144.

(10) Interesante ejemplar desmontado, conservado casi íntegro en la Catedral y sobre el que espero poder también escribir muy pronto.

(11) He querido seleccionar este ejemplo por ser Correa contemporáneo de Macip y el más puro representante de la pintura religiosa del primer renacimiento centro español, como éste lo es de la valenciana. (Vid. Marqués de Lozoya.)

(12) Las inexactitudes o ambigüedades descriptivas de su trabajo, en estos conocimientos secundarios pero imprescindibles al investigador de arte, son frecuentes; no vamos a llamar siempre la atención sobre ellas, especialmente en el texto, pues de ningún modo se trata de hacer una crítica de su estudio. Esa manera vaga de describir y concretar produce una impresión desagradable y resta fuerza a un trabajo que, como el de la señorita Olimpia, es, por lo demás, completo y documentado.

(13) Olimpia Arocena: Obra anteriormente citada.

(14) Fr. J. Sánchez Cantón: *Catálogo del Museo del Prado*. Ed. 1949

(15) Actas de la Academia de San Carlos, de Valencia. Año 1783.

(16) *a* A este respecto escribe D. Teodoro Llorente: "El Excmo. Sr. D. Gonzalo Valero, cronista de Segorbe, alcanzó a conocer en su niñez a personas ancianas que habían conocido el alcázar —en pie aún en 1775—, y éstas le dijeron que es copia exacta de la ciudad que, figurando a Jerusalén, está pintada en el fondo del Descendimiento de la Cruz que formaba parte del retablo del altar mayor, en la Catedral, y ahora está en la sacristía." (Teodoro Llorente: *Valencia*. Tomo I, pág. 246.)

(16) *b* Me cabe recordar aquí que también en la iglesia de San Nicolás, de Valencia, hay una serie de tablas de Macip o, al menos, del taller, entre las cuales vuelve a repetirse tanto la escena de la *Pietà* como la de la Calle de la Amargura, con las consiguientes variantes y en tamaño reducido de predella.

(17) El ejemplar de Arocena que he usado, perteneciente a la Biblioteca de la Universidad de Valncia, parece hallarse incompleto. Así lo indica el salto sin sentido de las pinturas de Villatorcas a la Inmaculada. Sospecho que se trata de un defecto de edición.

(18) *a* Diego Angulo Iñíguez. Según la obra citada en la bibliografía general.

(18) *b* Arocena y Post no hacen otra cosa que seguir la opinión de Tormo, quien se la atribuye en la primera catalogación y estudio de las obras de Segorbe hecha con seriedad de investigador. El trabajo de Tormo es muy breve y elemental, sin que pueda profundizar en sus opiniones, pues no tenía suficientes elementos de juicio, aparte su portentosa intuición artística.

De intento no hemos querido tratar de alguna otra de sus dudosas atribuciones —ya dudosas para él—, como la Coronación de María. Lamentamos, en cambio, la pérdida de dos tablas que cita como existentes en San Pedro y que no creo fuesen del retablo, según las medidas que da.

Causa, por lo demás, cierto asombro que no percibiese la identidad de estilo entre estas obras y el retablo de San Vicente Ferrer, a no ser que, como algunas otras, no llegase a conocerlo.

(19) Marcos Antonio de Orellana. Página 62, según la ed. de X. de Salas.

(20) "Las Provincias", 26 de octubre y 4 de noviembre de 1909.

(21) *a* Noticia ésta debida a la atención del Rvdo. D. Antonio Peiró.

(21) *b* Nuestra suposición no carece por completo de fundamento si atendemos al complicado historial en torno al dogma de la Inmaculada también en el siglo XVIII. Luchas en favor y en contra... Segorbe no se vio libre de estas luchas, incluso de manera tumultuosa, que, iniciadas por franciscanos y dominicos, complicaron a la ciudad entera, llegando a manifestar el obispo que él no era partidario de la Inmaculada. Así las del año 1662, según se relata en un brevísimo manuscrito que lleva por título *Novedades ocurridas en Segorbe acerca de la Inmaculada Concepción en enero de 1662*.

No es difícil suponer que en alguno de estos vaivenes en pro y en contra a través del siglo, se cambiase el título y su titular.

(22) Diego Angulo Iñíguez: Obra citada.

(23) *a* En el medievo, la manera más frecuente de representar la Concepción de María es mediante el abrazo de Joaquín y Ana a su encuentro en la Puerta Dorada, según la versión de los Apócrifos. Esta tradición se perpetúa hasta muy entrado el siglo XVI y aún la encontramos en el retablo de Segorbe entre las escenas secundarias del guardapolvos. También suele representarse mediante el árbol de Jesé, con la variante de no arrancar del pecho de Jesé, sino de dos raíces en el de Joaquín y Ana. Es la forma flamenca, de la cual se hallan algunos ejemplos en España, como la Puerta de los Leones, de Toledo, o la vidriera en la Catedral de Granada.

(23) *b* Vicente Ferrán Salvador: *Historia del grabado en Valencia*.

(24) La tesis lleva por título: "Liber de conceptu virginali...", según ficha bibliográfica general. Revelador es el texto final: "Explicit liber secularis disputatis de conceptu virginali in civitate Alvinionensi in ecclesia Iacobitarum cum quodam canonista et cum alio iacobita. Canonista aderens seculari conversus est

ad veritatem conceptus virginis. Iacobita vero prava remansit opinione contra virginis conceptum et male pro eo et sequentibus eius. Impressum per Iohannem vinyau..."

Este dato podría apoyar de manera general la procedencia francesa de la representación de la Inmaculada bajo la nueva forma, como sospecha el señor Angulo. Pero la cuestión sobre la prioridad francesa o española sigue en pie.

(25) Véase para ello: ELÍAS TORMO: *La Inmaculada y el Arte español.*

BIBLIOGRAFIA

Actas de la Real Academia de San Carlos, de Valencia. 1783.

AGUILAR, FRANCISCO DE ASÍS: *Episcopologium Segobricense.*

ALCAHALÍ, BARÓN DE: *Diccionario biográfico de artistas valencianos.* Valencia, 1897.

ANGULO IÑÍGUEZ, DIEGO: *Pintura del Renacimiento.* "Ars Hispaniae". Vol. XII. Madrid, 1954.

AROCENA, OLIMPIA: *El pintor Vicente Macip, padre de Juan de Juanes.* Anales de la U. de Valencia, 1930-31. Tomo XI.

BROWN, JONATHAN M.: *Dos obras tempranas de Bartolomé Bermejo y su relación con Flandes.* Archivo Esp. de Arte, núm. 144, 1963.

Los Evangelios Apócrifos. Ed. preparada por Aurelio de Santos Otero. Segunda edición. Madrid, 1963.

FERRÁN SALVADOR, VICENTE: *Historia del grabado en Valencia.* Valencia, 1943.

Liber de conceptu virginali in quo ipsam dei matrem purissimam sine aliqua originalis peccati labe esse conceptam rationibus necessariis patet. Valencia, 1518.

Los Goigs de la gloriosa Mare de Deu de la Concepcio: los quals se cantá en la iglesia de la Encarnacio. Estampats en la noble e leal ciutat de Valencia (1502).

LOZOYA, MARQUÉS DE: *Historia del Arte hispánico.* Madrid, 1949.

LLORENTE, TEODORO: *Valencia.* Barcelona, 1887-89.

MAYER, AUGUST LIEBMANN: *Geschichte der Spanischen Malerei.* Leipzig, 1913.

MAYER, AUGUST LIEBMANN: *Von Valencianer Kunst.* Zetschrift für Bildende Kunst, 20, 1909.

Novedades ocurridas en Segorbe acerca de la Inmaculada Concepción en enero de 1662. Manuscrito de la Universidad de Valencia.

ORELLANA, MARCOS ANTONIO DE: *Biografía pictórica valentina.* Ed. preparada por Xavier de Salas. Madrid, 1930.

PALOMINO: *Museo pictórico y escala óptica.* Madrid, 1795-97.

PONZ, ANTONIO: *Viaje de España.* Ed. Aguilar. Madrid, 1947.

POST, CHANDLER RATHFON: *A History of Spanish Painting.* Harward University Press, 1953.

SÁNCHEZ CANTÓN, FRANCISCO JAVIER: *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado.* Madrid, ed. de 1949.

SANCHIS SIVERA, JOSÉ: *La Catedral de Valencia.* Valencia, 1909.

SERRANO MORALES, JOSÉ ENRIQUE: *Diccionario de las imprentas que han existido en Valencia.* Valencia, Doménech, 1898-99.

TORMO, ELÍAS: *Desarrollo de la pintura española del Renacimiento.* Bol. de la Soc. Esp. de Excurs., XI.

TORMO, ELÍAS: *La pintura española del siglo XVI.* Madrid, 1902.

TORMO, ELÍAS: *Valencia: los museos.* Madrid, 1932.

TORMO, ELÍAS: *La Inmaculada y el Arte español.* Bol. de la Soc. Esp. de Excurs. Tomo XXII. Madrid, 1914.

TRAMOYERES BLASCO, LUIS: *Nuevas pinturas de Juanes.* "Las Provincias", 26 de septiembre y 4 de octubre de 1909.

TRAMOYERES BLASCO, LUIS: *La Purísima Concepción de Juan de Juanes. Origen y vicisitudes de esta famosa pintura.* Arch. de Arte Valenciano, 1917.

VILLAGRASA, FRANCISCO DE: *Antigüedad de la Iglesia Catedral de Segorbe y Catálogo de sus Obispos.* Valencia, 1664.

VILLANUEVA, PADRE: *Viaje literario a las iglesias de España.* Madrid, 1806.

VORAGINE, JACOBUS A: *Legenda aurea.* Jena, 1917-21.

WOERMANN, KARL: *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker.* Leipzig-Wien, 1904 - 1911.

Biblioteca de Estudios de Segorbe y su Comarca

a cargo del

Departamento de Publicaciones del Instituto Laboral de Segorbe

NUMEROS PUBLICADOS

1.—LAS CALLES DE SEGORBE, por D. José Carot García.

2.—NOMBRE DE PLAZAS Y CALLES DE SEGORBE EN LAS SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX, por D. Jaime Faus y Faus.

3.—LA ALIMENTACION AVIAR, por D. Elías Aguilar Zagalá.

4 y 5.—ESTUDIO TECNICO DE ELECTRIFICACION RURAL DE LA COMARCA DE SEGORBE, por D. Alfredo Roselló Olmos.

6.—SUELOS DEL TERMINO MUNICIPAL DE SEGORBE Y SU FERTILIDAD, por D. Luis José Ros Sierra.

7.—LOS MORISCOS Y LA PARROQUIA DE SAN PEDRO DE LA CIUDAD DE SEGORBE, por el M. Iltre. Sr. D. Peregrín Lloréns y Raga.

8.—BREVE ESTUDIO GEOMORFOLOGICO DEL RIO PALANCIA: CURSO NORMAL Y AVENIDAS, por D. José Gutiérrez Bernal.

9.—LA VIRGEN DE LA CUEVA SANTA Y SU TRASLACION A SEGORBE, ALTURA Y MONASTERIO DE VALL DE CRISTO EL AÑO 1.726, por D. Jaime Faus y Faus.

10.—MISCELANEA POETICA SOBRE MOTIVOS SEGORBINOS, por D. Raimundo Torres Blesa.

11.—UNA PUBLICACION SEGORBINA DEL SIGLO XIX: «EL CELTIBERO», por D. Joaquín Aznar Pérez.

12.—BANDOS DE BUEN GOBIERNO PROMULGADOS POR EL M. I. AYUNTAMIENTO DE SEGORBE, por D. Jaime Faus y Faus.

13.—SINTESIS DE DISTRIBUCION Y PRODUCCIONES AGROPECUARIAS EN SEGORBE Y POBLACIONES CIRCUNVECINAS, por D. José Gutiérrez Bernal.

14.—PRINCIPALES FUENTES DE NAVAJAS, por D. Luis José Ros Sierra.

15.—PRESENCIA HISTORICA DE LA SEDE DE SEGORBE EN EL REINO DE VALENCIA, por el M. Iltre. D. Peregrín L. Lloréns y Raga.

16.—SEGORBE Y SU COMARCA, MUSEO NATURAL DE PLAGAS DEL CAMPO, por D. José Antonio Serrano Castell.

17.—EL ACEITE DE OLIVA DE LA SIERRA ESPADAN por D. Teodoro Ors.

18.—EL BANDO DE BUEN GOBIERNO DE 1.882 DE ALGAR DE PALANCIA, por D. Jaime Faus y Faus.

19.—ALGO SOBRE NTRA. SRA. LA VIRGEN DE LA CUEVA SANTA, por D. Ernesto Bonet Aguilar.

20.—PIEDRA Y ALMA (Evocaciones poéticas Segorbinas), por D. José Suay Navarrete.

21.—NECESIDAD DE IMPLANTACION DE INDUSTRIAS CONSERVERAS EN SEGORBE Y SU COMARCA, por D. Teodoro Ors.

22.—BREVE DESCRIPCION DEL MUSEO DE LA CATEDRAL, por Don Antonio Vicent Aparici.

23.—LA CARTA DE POBLACION DE SONEJA, por el M. I. D. Peregrín L. Llorens y Raga.

24.—NOTAS SEGORBINAS EN MIS RATOS LIBRES, por D. Ernesto Bonet Aguilar.

25.—EFEMERIDES DE LA CIUDAD DE SEGORBE, por D. Jaime Faus y Faus.

26.—DOS DISCURSOS EN SEGORBE, por el Excmo. Sr. D. José M.ª Torres Murciano.

27.—LITIGIO SOSTENIDO ENTRE LA REAL CARTUJA DE VAL DE CRISTO Y EL OBISPADO DE SEGORBE, SOBRE EL SANTUARIO DE LA CUEVA SANTA, por D. Vicente Simón Aznar.

28.—EL CLIMA COMARCAL Y SU INFLUENCIA EN EL CULTIVO DEL VIÑEDO Y DEL OLIVAR, por D. Juan González del Corral

29.—EL AÑO 1864 EN LA HISTORIA DE SEGORBE, por D. Jaime Faus y Faus.

30.—COMERCIALIZACION DE PRODUCTOS AGROPECUARIOS EN LA COMARCA DE SEGORBE, por D. José Antonio Serrano Castell.

31.—VALORES TURISTICOS DE SEGORBE, por D. Antonio Vicent Aparici.

32.—LA TORRE CATEDRALICIA DE SEGORBE, por el M. I. D. Peregrín L. Llorens y Raga.

33.—EL RETABLO DE LA CATEDRAL DE SEGORBE, por el Reverendo D. Ramón Rodríguez Culebras.

NUMERO PROXIMO

34.—LOS YESARES DE SONEJA, por D. Teodoro Ors Martí.