



CENTRO DE ESTUDIOS DEL ALTO PALANCIA

Año IV - N.º 13 - Enero-Marzo 1987

Carmen Sabater

PORTADA

La espectacularidad de la torre mudéjar de Jérica la convierte en objetivo de especial interés y atractivo para los artistas. Ya fue objeto de una portada de nuestro BOLETIN y en éste vuelve a asomarse a él, aunque desde unos planteamientos totalmente distintos. En esta ocasión es más bien pretexto para una simplificación, para una síntesis, convertida en planos y líneas a base de tintas suaves, en claro contraste su erguida verticalidad con las horizontales con que la autora ha contrastado la zona del cielo y las ondulaciones con que modula el montículo sobre el que se alza.

Su autora, Carmen Sabater Gimeno, es una joven artista especializada en decoración y restauración —trabaja en el taller de Gabriel Cantalapiedra—, aparte sus estudios en la Escuela de Cerámica de Manises, en la de Artes y Oficios y en la del Restauo de Madrid, con mucho camino por delante, de la cual cabe esperar mucho aún.



CENTRO DE ESTUDIOS DEL ALTO PALANCIA

Año IV - N.º 13

Enero-Marzo 1987

BOLETIN DEL CENTRO DE ESTUDIOS DEL ALTO PALANCIA

Dirección

RAMON RODRIGUEZ CULEBRAS

Redacción

MIGUEL A. GONZALEZ SANCHIS
VICENTE GORRIZ MARQUES
FRANCISCO J. GUERRERO CAROT
PEDRO SABORIT BADENES

Dirección Postal

APARTADO DE CORREOS 52
SEGORBE (Castellón)

Edita

CENTRO DE ESTUDIOS
DEL ALTO PALANCIA

Imprime

ARTES GRAFICAS MANUEL TENAS
Dr. Velázquez, 4 - 12400 Segorbe

Dep. Legal: CS 249-1984
ISSN 0212-9574

SUMARIO

Pág.

MARIA JOSE CALPE MARTIN La «ominosa década» segorbina. El batallón de voluntarios realistas (1823- 1833)	3
JOSE REBOLLO RAMOS «Gil Sánchez Muñoz» (Un problema de homonimia en la historia de Segorbe)..	15
JOAN VICENT CAVALLER FERRAN ARASA GIL Un nuevo epígrafe latino de Pina de Montalgrao	21
FRANCISCO JOSE GUERRERO CAROT Las Ordenaciones de la «Manzobia de N.ª S.ª de la Cueva Santa» del lugar de Algimia de Almonacid	25
LLUCH SANJULIAN Llanto por Cristo muerto. Tabla de Vicente Macip en el Museo Catedralicio de Segorbe	35
ANTONIO POVEDA AYORA Iglesias y devociones (Noticias documen- tales sobre algunas parroquias del Alto Mijares)	45
ANTONIO GONZALEZ SOBACO Martínez Barrio en Segorbe	65
VICENTE GARCIA EDO Dos nuevos documentos sobre el reparto del Alto Palancia tras la conquista cris- tiana en el siglo XIII	69
WENCESLAO RAMBLA El Calvario del Retablo de la Visitación y otros Santos del Maestro de Segorbe.	75

El C. E. A. P. no se hace responsable de las opiniones de
sus colaboradores en los trabajos que publica, ni necesari-
amente tiene que identificarse con las mismas.

MARIA JOSE CALPE MARTIN

**LA «OMINOSA DECADA» SEGORBINA.
EL BATALLON DE VOLUNTARIOS REALISTAS
(1823-1833)**

INTRODUCCION: CONTEXTO HISTORICO-POLITICO

Durante el período Constitucional (1820-1823) ya se habían manifestado alborotos absolutistas contra el régimen liberal, que querían restituir al rey Fernando VII y liberarlo de la Constitución gaditana que él mismo había jurado el siete de marzo de 1820. A finales de 1822 se apreció un notable incremento de las partidas realistas y una transformación del panorama con la aparición del general Rafael Sempere, quien se hizo cargo de todas las fuerzas realistas de Castellón y Valencia.

Estas partidas evolucionarán transformándose «en cuerpos regulares y disciplinados que campaban libremente y exprimían continuamente las maltrechas arcas de los pueblos...» (1), entrando en la Comarca del Alto Palancia a principios de 1823. Una columna salida de Segorbe fue derrotada el ocho de marzo «entre Gaibiel y Matet por los realistas que se apoderaron de Caudiel, Jérica, Navajas y Segorbe, de donde huyeron los milicianos y personas comprometidas» (2). Tras la victoria de Segorbe, las filas realistas marcharon hacia La Plana, conquistando Sagunto y sitiando Valencia; pero en Segorbe se mantuvo una guarnición hasta el uno de mayo en que se le ordenó la marcha al Cuartel General.

A primeros de abril hicieron su entrada en la Península los Cien mil hijos de San Luis, un ejército francés en apoyo de la restauración de Fernando VII (3). Este ejército no encontró resistencia, puesto que el gobierno liberal no logró exhortar un nuevo levantamiento nacional contra los franceses como el que se había producido en 1808 y la derrota de la milicia Constitucional supuso la vuelta de los absolutistas al poder.

En este contexto la ciudad de Segorbe se había visto acosada desde el nueve de marzo tanto por las tropas nacionales como por las realistas y tuvo que ayudar a las mismas aportándoles alojamientos y suministros. En marzo se efectuó un reparto entre el vecindario de doscientos mil reales con el fin de reintegrar lo adeudado a los individuos que habían cooperado en la manutención de las tropas realistas y en mayo otra realista, procedente de Almedijar, solicitó quinientas raciones de cada especie, a lo que no pudieron negarse por haber sido desarmada la ciudad y ser todavía el Ayuntamiento Constitucional.



Fernando VII,
por Vicente López

Por ello el Ayuntamiento se veía imposibilitado a hacer frente a cualquier demanda y se llegó al caso de tener que tomar a cuenta, de lo que le adeudaba la Catedral, para atender al socorro de dichas tropas (4). A esta grave situación se añadiría más tarde el mantenimiento del ejército francés, que había quedado en el suelo español para el afianzamiento del Estado Absoluto restablecido.

EL BATALLON DE VOLUNTARIOS REALISTAS DE SEGORBE

Habiendo triunfado los realistas e impuesto el Absolutismo en España, Fernando VII no podía confiar en un ejército que se había levantado en 1820 en favor de la Constitución gaditana y que ahora debía estar bajo sus propias órdenes. Así lo más conveniente era disolverlo completamente y crear otro enteramente nuevo, para lo cual necesitaba de la permanencia del ejército francés que le proporcionaría la estabilidad política mientras tenía lugar su reorganización. De este modo la Junta Provisional de gobierno, creada al comienzo de la invasión francesa, previno —mediante el Decreto del diez de junio de 1823— la formación de cuerpos de Voluntarios Realistas. Este Decreto fue recibido en Segorbe el cuatro de julio y transmitido a los milicianos para que se alistaran.

Dicho cuerpo fue creado para aumentar la seguridad del régimen y como «réplica absolutista a los milicianos nacionales, fue ampliado, dotándolo con medios financieros independientes, al asignarles una participación en las contribuciones sin intervención de la Hacienda» (5).



Desembarco de Fernando VII y su familia en el Puerto de Santa María en 1823.

1. Formación y dotación

En un primer momento y dado que carecían de presupuesto para su creación, el Intendente General solicitó de la Junta Gubernativa la autorización de un reparto entre los vínculos de Segorbe, que ascendía a 26.274 reales, en concepto de anticipo para proporcionar recursos al Batallón. Además una orden de la misma Junta mandaba desarmar a los milicianos nacionales (antiguo ejército liberal) y suministrar toda clase de armas, caballos, monturas y municiones a los cuerpos realistas (6). Pero estas dotaciones no iban a ser suficientes; por eso cada Ayuntamiento destinará las contribuciones que creará convenientes para armar y uniformar a los Voluntarios Realistas, independientemente de la Hacienda Pública. Así el Cabildo segorbino designará para sustento del Batallón en el momento de su creación lo siguiente: los arbitrios sobre tiendas públicas, que suponían dos cuartos diarios por cada una; el producto de la venta de leña hecha a un particular y cuatro sueldos diarios «los días que se hallen de fatiga», además de pan y alojamiento (7). Pero estos impuestos eran insuficientes para uniformar a la tropa; de esta manera y por el recrudecimiento de la estación, en mérito al servicio que prestaban por los montes y el término, fueron sacados a subasta cuatro puestos públicos de venta de vino y otros cuatro para la de vinagre y aceite, cuyo producto serviría para el fondo previsto de Voluntarios Realistas.

Una vez uniformados los componentes, el Ayuntamiento ve la necesidad de armarlos, pues de otro modo la ciudad quedaría abandonada y sin guardia por la noche. Por ello se debían remitir a los Justicias de los pueblos todas las armas que pudieran servir a los Voluntarios, aunque fueran de la clase de «inútiles» y además se encargó al Regidor Decano y al Síndico Procurador General de la Corporación para que consiguieran las armas que faltaban —unos setenta y cinco fusiles y unas cien bayonetas (8). Pero esta forma de aprovisionamiento debió llevar a un abuso excesivo, por lo que una Real Orden obligará a que sólo se les facilitaran las municiones necesarias.



Uniformes de soldados de diversos cuerpos y regimientos en tiempos de Fernando VII.

Armada y uniformada la tropa, el Ayuntamiento deberá contribuir al mantenimiento y fomento del Batallón anualmente, suministrándole todo lo necesario, ya que dependía económicamente de la administración municipal y por ello cada año arbitrarán una serie de impuestos según fueran las necesidades surgidas. De este modo en 1826 disponen nuevos arbitrios que producirán 24.000 reales; éstos gravarán el arrendamiento del vino, aceite y vinagre, al por menor y el arrendamiento de la romana, imponiendo un cuarto diario a todo forastero que se presentara en la ciudad a vender combustibles. También se gravará con un cuarto de libra de carne a toda especie animal que se destine al consumo de la ciudad (9).

Al año siguiente y no teniendo fondos de propios que designar a los Voluntarios Realistas, acordaron hacer un nuevo reparto entre todos los vecinos de la ciudad de 20 ó 30.000 reales; en caso de que no fuera necesario mantener a la tropa armada, el dinero que sobrase lo devolverían en proporción a lo que cada uno hubiese aportado (10).

Como podemos deducir, el sustento de estos cuerpos era una gravosa carga para las áreas municipales que no nadaban en la abundancia. En cambio ello no impidió que siguieran siendo costeados por los arbitrios municipales y no de otro modo (una Real Orden mandaría que no se enajenase las fincas de propios para contribuir a su mantenimiento). Sólo en 1829 se va a liberar a los Ayuntamientos del pago de las municiones siempre que persiguieran a los malhechores, siendo facilitadas éstas por los almacenes de artillería.

En los años siguientes se seguirán manteniendo con el dinero de los arbitrios municipales y dado que se hicieron algunas concesiones a particulares (caso de la venta del vino), se impondrán otros en su equivalencia: ocho maravedís por cada cántaro de vino que se encube en la ciudad o se venda, aunque sea traído de fuera, y el arrendamiento de la venta de tocino fresco y salado al por menor, ya que no se podían tomar otras disposiciones por estar la mayor parte de los consumos locales sujetos bien a los fondos de propios o bien a los de Voluntarios Realistas.

El Ayuntamiento además de sustentar a la tropa establecida en la ciudad, debía proveer a aquellas que estuvieran de paso por el término, suministrándoles pan, vino, carne, legumbres, sal, forrajes y medios de transporte. Tenía también que contribuir al alojamiento de los militares, proporcionándoles camas con todo lo necesario e iluminación. Por todo ello el Ayuntamiento va a manifestar continuamente no tener fondos que destinar al mantenimiento de estas tropas y no lo hacía para eximirse de nuevos suministros, sino en base a haber sufrido los habitantes de la ciudad continuas exacciones, tanto por el ejército nacional como por el realista «por haber sido este punto el teatro de la guerra por dos meses» (11). Estos impuestos superaban, no sólo el pago de la contribución de un año, sino también la del siguiente por muy alta que fuera.

2. Papel que desempeñaban

El Batallón de Voluntarios Realistas nació para mantener el régimen absolutista y acabar con la facción liberal; estaba destinado a llevar a cabo una reacción fuerte contra todos aquellos enemigos del sistema, lo que conllevaba mantener la tranquilidad pública y el orden; pero sus miembros debían guardar la subordinación obligada a sus jefes. Pérez Garzón da como deberes de estos cuerpos los siguientes: el mantenimiento del orden y policía interior; patrullar día y noche, según las circunstancias exijan; presentarse con las armas a la convocatoria de sus jefes; dar cuerpos de guardia en las casas consistoriales, teatros y sitios públicos; asistir a los incendios; etc. (12); obligaciones que son extensibles al Batallón segorbino. Una vez reorganizados los Realistas, se les encargará la persecución de todos los malhechores del término, ladrones, asesinos, salteadores de caminos y facinerosos.

Además de esta función de «policía», el Batallón segorbino actuará de columna de honor en Murviedro al paso del rey hacia Cataluña en 1827 para apaciguar a la facción de Realistas puros (los agraviats) y también al tránsito de los infantes D. Francisco de Paula y su esposa por el mismo lugar en 1829. Para este último desplazamiento de la tropa el Ayuntamiento tuvo que suministrar 3.942 reales, que se destinaron a gastos de viaje (13).

En cuanto a su organización hay que decir que era el Ayuntamiento el que se encargaba de la admisión de los voluntarios y de nombrar a los oficiales; era, pues, el que tenía el mando sobre el Batallón, aunque sobre él estaba la autoridad del Capitán General. Pero este ordenamiento no fue un obstáculo para que actuaran autónomamente y las autoridades en 1833 exigirán su disolución por lo peligrosos que resultaban estos cuerpos armados.

3. Composición del Batallón

Sabemos que para ingresar en el Batallón tan sólo bastaba con la intención de acabar con cualquier resquicio liberal como lo confirma el artículo 1.º del Decreto de 10 de junio, que regulaba su formación:

«Art. 1.º Serán admitidos para voluntarios realistas todos los vecinos y naturales de los pueblos desde la edad de 20 años hasta la de 50, en quienes concurren las circunstancias de buena conducta, honradez conocida, amor a nuestro SOBERANO, y adhesión decidida a la justa causa de restablecerle en su trono, y abolir enteramente el llamado sistema constitucional, que tantos males ha causado a toda la Nación y a sus individuos» (14).

En cuanto a su composición social Pérez Garzón afirma que las filas realistas madrileñas acogieron a todo el artesanado y proletariado, información que podría ser válida para los realistas segorbinos, puesto que aunque no disponemos de información completa sabemos que en las solicitudes de dimisión del cuerpo —a partir de 1833— acreditaban el ser jornaleros de pocos haberes como causa de la misma (15).

El primer grueso de este ejército lo formarían, como ya hemos visto más arriba, los milicianos realistas que se habían levantado contra el régimen liberal y a los que se invitó a alistarse con libertad en el mismo batallón. Esta invitación debió ser fructuosa, puesto que en septiembre ya estaba formado el Batallón con unos doscientos voluntarios, procediéndose entonces a la división en dos compañías: una de Granaderos y otra de Fusileros, y al nombramiento de los cargos:

COMANDANTE, Pedro Bohigues (Alcalde Mayor).

CAPITAN DE GRANADEROS, José Murciano.

TENIENTES, Mariano Peyrats y Vicente Valenciano.

SUBTENIENTES, Pasqual Herand y José Martínez y Cañete.

SARGENTO 1.º, Juan Morell.

SARGENTOS 2.º, Francisco Martínez y Orenga, Ignacio Domingo, Mariano Tortajada y José Madalena y Pina.

CABOS 1.ºs, Manuel Artigues, Miguel Mengod y Puig, Martín Navarro y Francisco Navarro menor (hijo).

CABOS 2.ºs, Bautista Villar, Antoni Alfani, Juan Viel, Vicente Ximénez y Escrig, Bruno Soler, Cristóbal Comba, Luciano López y Romualdo Carrión y Marín.

CAPITAN DE FUSILEROS, José Valero y Taléns.

TENIENTES, Miguel Clemente y Mahicas y Matías Torrent.

TENIENTE SUPERNUMERARIO, José Manchón y Soriano.

SUBTENIENTES, Manuel Querol y Manuel Torres y Orduña.

Los Sargentos y Cabos de la Compañía de Fusileros no fueron elegidos, ya que estos cargos eran nombrados entre aquellos individuos que sabían leer y escribir y el Ayuntamiento desconocía quienes cumplían estas condiciones (16). En un cabildo posterior fueron nombrados:

AYUDANTE 1.º, Antonio Tovar.

AYUDANTE 2.º, Salvador Vilache.

SUPERNUMERARIO, Pedro Tovar.

SARGENTO 1.º, Antonio Simón Almela.

SARGENTOS 2.ºS, Juan Herrero, Tomás Bayo, Mariano Antonio y Francisco Xabier y Ximeno.

CABOS 1.ºS, Matheo Pérez, Antonio López, Vicente Llorca y Bervis y Manuel Mengod.

CABOS 2.ºS, José Zorio, José Blasco y Madalena, Antonio Calpe, Gaspar Benet, Agustín Alpuente y Aznar, Joaquín Muñoz, Pedro Perpiñán y Vicente Pérez.

CADETE, Esteban Martínez.

Además de los cargos de oficiales dentro del Batallón había una serie de oficios, que serán desempeñados por individuos titulados mediante su solicitud al Ayuntamiento. Así, pues, en un primer momento los Voluntarios Realistas disponían de médico (Domingo Chulvi) y de cirujano (Rafael Jordán); luego se añadieron otros como capellán, abanderado, tambor... También hay solicitudes para cadetes: Mariano Peyrats hijo y Feliverto González son admitidos por las persecuciones y méritos que habían recibido los padres de los mismos recurrentes; el 1.º es nombrado cadete de la Compañía de Granaderos y el 2.º de la de Fusileros. En cambio, un cursante de Filosofía solicita la plaza de oficial abanderado y no se le concede (sí la de cadete).

El Ayuntamiento no admite por entonces las dimisiones de cargos y obliga a los Voluntarios Realistas a cumplir con el destino contraído.

En 1824 los empleos del Batallón serán nombrados por el mismo procedimiento que la Corporación Municipal: el Cabildo propondrá una terna para cada destino, a partir de la cual designa uno para cada empleo, notificando a continuación las circunstancias que en él concurren. Estas listas serán remitidas al Capitán general de la provincia, que será quien las apruebe o deniegue (17). Por lo general los hombres designados habían desempeñado o desempeñaban un cargo en la Casa Consistorial. En este mismo año no se procedió a una nueva elección de cargos porque este cuerpo segorbino había aumentado y le correspondían ahora cuatro compañías. De esto podemos deducir que el Batallón tendría unos cuatrocientos voluntarios, ya que con doscientos en 1823 le habían correspondido dos divisiones. Ahora la distribución de cargos era la siguiente:

COMANDANTE, José Valero y Taléns.

COMPAÑÍA DE GRANADEROS:

CAPITAN, Mariano Peyrats.

TENIENTE, Salvador Vilache.

SUBTENIENTE, Antonio Martínez.

COMPAÑÍA 1.ª DE FUSILEROS:

CAPITAN. José Campo.

TENIENTE, Juan Martínez.

SUBTENIENTE, José Gil.

COMPAÑÍA 2.ª DE FUSILEROS:

CAPITAN, Antonio Tovar.

TENIENTE, Miguel Clemente y Mahicas.

SUBTENIENTE, Pedro Tovar y Labat.

COMPAÑÍA 3.ª DE FUSILEROS:

CAPITAN, Pasqual Herand.

TENIENTE, Manuel Querol.
SUBTENIENTE, Antonio Simón y Almela.
AYUDANTE 1.º, Francisco Bayo.
AYUDANTE 2.º, Agustín Meliá.
ABANDERADO, José Enrique.
CAPELLAN, Cristóbal Quinza.
MEDICO, José Ximeno.
CIRUJANO, Rafael Jardán.
SARGENTO DE BRIGADA, Francisco Martínez y Orenga (18).

Respecto al resto del Batallón se ofició un bando para que aquel que quisiese alistarse lo hiciera con la única condición de que le acompañaran las circunstancias prevenidas: su adhesión al Rey y al Trono. También se destinó para la administración del Batallón los cargos de depositarios de los fondos, que recayeron en Casto Tortajada y Ramón Almela, encargándose éstos de las cuentas de arbitrios, suministros, etc.

En 1825 se vuelven a nombrar cargos al ser cesado de comandante José Valero y Taléns y elegido en su lugar Mariano Peyrats (19). En adelante ya no hay constancia de nuevas designaciones; el Batallón seguirá teniendo cuatro compañías hasta 1828 en que se presenta una lista de componentes al Ayuntamiento para ver si concurren las «calidades» que se mandan; pero no hay conocimiento de quiénes son los componentes ni cuántos.

Si hasta ahora los oficiales del cuerpo de Voluntarios Realistas ocupaban también cargos, a partir de 1830 el rey declara exonerados de empleos en el Consistorio a los que desempeñan el título de comandantes, en aquellos pueblos donde haya suficiente número de personas aptas y que no se obligue a los sargentos a admitir los oficios de alguaciles ordinarios.

4. Desarticulación del Batallón

¿Por qué va a desaparecer este cuerpo que había sido tan importante en el mantenimiento del régimen absolutista y al que se le habían concedido tantos privilegios? En realidad, resulta difícil comprender su lógica desaparición, pero el hecho es que muchos de los Voluntarios Realistas formaban parte de las insurrecciones carlistas que se habían producido en el País Vasco y en el Norte del País Valenciano a principios de 1833 contra el gobierno legítimo; es por ello que había que desarmar a este cuerpo peligroso para el sistema y crear otro nuevo.

En Segorbe, en abril de 1833, el Ayuntamiento recibió Reales Decretos que le autorizaban a admitir memoriales de aquellos Voluntarios Realistas que quisieran separarse de sus filas, cuyas solicitudes debían remitirse a los Capitanes Generales de las provincias. A partir de entonces serán constantes las peticiones de dimisión del cuerpo (20). El Decreto de 25 de octubre de 1833 disolvería los Voluntarios Realistas y pondría las bases para la formación de la Milicia Urbana.

Además de la separación de los miembros del Batallón, un Real Decreto va a suprimir los arbitrios que se habían establecido para el sustento de este cuerpo. De este modo, en Segorbe se acordó que los taberneros, cortantes (carniceros), tenderos de aceite

y vinagre y el arrendador de todos los consumos cesaran desde el primero de noviembre de cobrarlos y fueran absueltos del pago del arriendo los que los manejaban. En cuanto al arriendo de la romana, que también pertenecía al fondo de Voluntarios Realistas, se acordó que continuase mientras se solicitaba al Intendente que no fuera suprimido por ser necesario para la ciudad, aunque se destinara a otros fondos. Pero esta solicitud sería rechazada porque dicho arrendamiento pertenecía al Batallón y habían sido derogados sus arbitrios.

Una vez desarticulado el cuerpo y suprimidos los fondos que lo sustentaban, se procedió al desarme de los mismos: las armas debían ser remitidas a la ciudad de Valencia, pero el Ayuntamiento determinó que habiendo sido éstas pagadas por el común de vecinos y debido a que no podía quedar indefensa la ciudad, se solicitara al Capitán General un número suficiente de armas para el servicio de rondas y defensa de la ciudad (21). Con ello se pretenderá que no quedase desguarnecida la ciudad por no disponer ya de una tropa permanente. Por otra parte, debían quedar liquidadas las deudas pertenecientes a este cuerpo, verificando pronto su pago en la Tesorería de la Provincia.

Con estas medidas se quería dar por finalizado todo lo perteneciente a este cuerpo militar. La Real Orden de la reina María Cristina, recibida en Segorbe el 10 de enero de 1834, dispondrá la completa cesación de los Voluntarios Realistas.

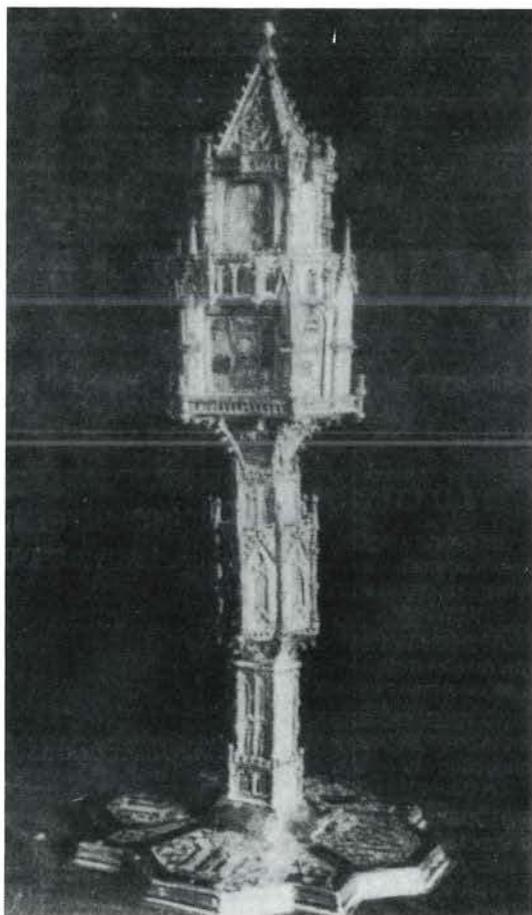
N O T A S

1. Vid. MESEGUER FOLCH, Vicente. *La sublevación Realista de 1822-23 en Morella*. Centro de Estudios del Maestrazgo, Boletín n.º 12, octubre-diciembre, 1985, pp. 7-16.
2. AGUILAR, Francisco de Asís. *Noticias de Segorbe y su Obispado por un sacerdote de la Diócesis*. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segorbe, 1975, tomo II, pág. 670.
3. Esta noticia en Segorbe se recibió de la siguiente manera: «... por ser tan apausible se disponga en solemne tedeum y repique general de campanas ... y para que la función tubiese toda la pompa que se requiere dispuso igualmente se hiciese una combocación general a todos los sugetos visibles por medio de los bergueros ... acordando además se publique bando para que todos los demás acudan a la Catedral Iglesia para asistir a la función que en esta mañana a de practicarse manifestando los motivos porque se celebra y fijándose en Edicto en el parage acostumbrado por la urgencia de todos.» Archivo Municipal de Segorbe (en adelante A. M. S.) Sign.: 52, ff. 17 v.º 18 r.º (Acta del 1823, abril, 25).
4. El Ayuntamiento recurre a esta medida porque anteriores tropas se habían llevado en trenes a dos regidores por no cumplir el último pedido de carne. A. M. S. Sign.: 52, fol. 32 r.º (Acta del 1823, junio, 2).
5. ARTOLA, Miguel. *La burguesía revolucionaria*. Madrid, Ed. Alfaguara, 1981, pág. 51.
6. Las armas que se obtengan «... se presenten al Excelentísimo Señor Capitán General para que queden para armar a los Voluntarios Realistas». A. M. S. Sign.: 52, fol. 56 v.º (Acta del 1823, agosto, 2).

7. A. M. S. Sign.: 52, fol. 99 r.º (Acta del 1823, noviembre, 4).
8. A. M. S. Sign.: 52, fol. 83 v.º (Acta del 1824, octubre, 7).
9. A. M. S. Sign.: 52, fol. 113 v.º (Acta del 1826, octubre, 23).
10. En estos repartos quedaban excluidos los terratenientes y los señores territoriales, por lo que al señor Obispo y al Cabildo Eclesiásticos se les mandará una notificación para que contribuyesen con la cantidad que creyesen conveniente. Su respuesta fue que contribuirían en caso de que no fueran suficientes los recursos obtenidos.
11. A. M. S. Sign.: 52, ff. 105 r.º y 105 v.º (Acta del 1823, noviembre, 15).
12. PEREZ GARZON, Juan Sisinio. *Milicia Nacional y Revolución Burguesa*. Madrid, C. S. I. C. 1978, pág. 344.
13. A. M. S. Sign.: 53, fol. 126 r.º (Acta del 1829, septiembre, 24).
14. Decreto del 10 de junio de 1823, cit. en PEREZ GARZON, J. S. *Milicia Nacional...*, pág. 344.
15. «El absolutismo maniobra con la miseria de los desheredados para proyectarla contra una burguesía ascendente», citando en PEREZ GARZON, J. S. Op. cit. pág. 345.
16. A. M. S. Sign.: 52, ff. 88 r.º y 88 v.º (Acta del 1823, septiembre, 29).
17. A. M. S. Sign.: 52, ff. 57 r.º - 59 r.º (Acta del 1824, junio, 15)
18. A. M. S. Sign.: 52, fol. 90 v.º (Acta del 1824, octubre, 28).
19. Debido al cambio de Comandante se rectificaron otros cargos: en la Co. de Granaderos es elegido Capitán, Pasqual Herand y Teniente, Agustín Meliá; y en la 3.ª de Fusileros: Capitán, Salvador Vilache; Subteniente, Baltasar García, y Ayudante 2.º, Antonio Simón. A. M. S. Sign.: 52, fol. 17 r.º (Acta del 1825, marzo, 26).
20. Las peticiones de dimisión del cuerpo de Voluntarios Realistas son:
 - 3 mayo = Fabián Rueda y Miguel Alpuente.
 - 17 mayo = Mariano Tortajada y Pobo, Seberino Palaci, Cristóbal Comba, Ramón Maboresh, Vicente Escrig, José Madalena y Pina, Juan Ajado, José Corrales, Lorenzo Martín, Vicente Izquierdo, Cristóbal Fajardo, Faustino Fajardo, Vicente Marín, Mateo Lorente, José Escrig y Clemente y Manuel Martínez. Presentan como causa de la dimisión el ser jornaleros y de cortisimos bienes.
 - 22 agosto = Rafael Sastre, Bautista Barrachina, Antonio Alcalá, Victoriano Morro, Luciano López, Vicente Sanz, José Escóin, Salustiano Pujades, Marcelo Tortajada, Javier Madalena, José Domingo, Manuel Aznar, Manuel Simón, Ramón Roca y José Gómez. Solicitan las bajas en mérito a ser pobres jornaleros.
 - 18 octubre = Manuel Escrig, Pedro Lorente, Fidele García, Marcelo Orellana, Quintín Sales y José Izquierdo.
21. A. M. S. Sign.: 54, ff. 23 r.º y 25 v.º (Acta del 1833, noviembre, 12).

JOSE REBOLLO RAMOS

«GIL SANCHEZ MUÑOZ»
(Un problema de homonimia en la
historia de Segorbe)



Lignum Crucis de Clemente VIII (Gil Sánchez Muñoz). Plata dorada y esmaltes. Hacia 1423. Iglesia parroquial de Peñíscola.

Es un hecho comprobado que cualquier investigador o estudioso de la historia, tropieza un sin fin de veces con el grave problema de los homónimos y, especialmente, cuando el trabajo se centra en los siglos XIV al XVI.

Existen casos interesantes de nombres relacionados durante mucho tiempo a una misma persona como indudable y que al transcurso de los años y gracias a una investigación constante, se demuestra corresponder a personas diferentes.

Segorbe, que a pesar del reducido número de habitantes cuenta en su haber con una historia de siglos, ennoblecida al mismo tiempo por cátedra de obispo y heráldica ducal, tampoco se ve libre de este fenómeno que comentamos: el problema de la homonimia.

Y como ejemplo, un nombre: GIL SANCHEZ MUÑOZ.

Varias son las ocasiones en que este nombre a lo largo de nuestra historia aparece y desaparece. Veamos:

Por primera vez y de la mano de Juan Bautista Pérez, lo hallamos cuando, hablando

de la ilustre familia de los Sánchez Muñoz, de Teruel, dice: «... Ex hujus genere —habla del pontificado de Antonio Muñoz (1302-1318)—, fuerunt aliquot Sanchez Muñozii canonici Segobricenses per multos annos es Aegidius Sanchez Muñoz natus Turoli qui anno 1424 in schismate successit Benedicto XIII, dictus Clemens VIII» (1).

Velve a figurar este nombre, con motivo de un pleito entre el obispo Fray Sancho d'Ull y su propio Cabildo, sobre los diezmos a percibir de la ciudad de Segorbe, pertenecientes a la mensa episcopal y de los cuales pretendían percibir parte, dichos capitulares. «... Ante la actitud enérgica y decidida del obispo —seguimos al archivero Lloréns Raga—, reconoció el Cabildo su propia ligereza, y en sesión capitular del 4 de agosto de 1337 nombraba al canónigo de dicha Iglesia don Gil Sánchez Muñoz —aquí pone la nota núm. 371 que no debemos olvidar y que más adelante comentaremos— como procurador que «ofreciese a Fr. Sancho, obispo de Segorbe y Albarracín, concordia y amigable composición a fin de terminar el pleito que había entablado» (2). El 23 del mismo mes y año se formalizaba la misma ante notario en nuestra propia ciudad: «Actum Segobrice, Decimo kalendas, Septembris. Anno Domini millesimo...» (3). El texto de esta concordia se halla en el Archivo Catedralicio (4) y de ella hace transcripción el Dr. Blasco Aguilar, quien apostilla: «El Cabildo, pues, figurando con diplomacia que cedía de hecho, pero no de derecho, se conformaba con la tercera parte de los diezmos, y salvaba la cara reservándose su acción para ejercerla en los siguientes pontificados, según aquel dicho que por cierto —así lo afirma— se inventó en Segorbe: «El Obispo pasa, el Cabildo queda» (5).

Posteriormente, el 10 de enero de 1388, aparece nuevamente este nombre con ocasión del Decreto de supresión de la Prepositura en la Seo de Segorbe, y es citado así en nuestra bibliografía:

- Pérez le dice «Aegidio Sancio Muñoz canonico valentino postulante (6).
 - Villagrasa, que traduce y casi copia a Pérez con bastantes errores, pero aportando documentos interesantes, no lo cita en esta ocasión (7).
 - Aguilar lo nombra como Gil Sánchez: «... Serra la poseyó —la Prepositura—, hasta 1386, en que la permutó con don Gil Sánchez por una canongía de Barcelona» (8).
 - Lloréns, hablando del mismo tema nos comenta: «Era Prepósito de la Iglesia de Segorbe por este tiempo don Gil Sánchez» (9).
 - Blasco Aguilar le llama Gil Sancho de Montalbán: «Pero la vida de esta canongía fue breve. El primer prepósito había permutado la prebenda de Gil Sancho de Montalbán, a cambio de la de arcediano de Barcelona (10).
 - Con el mismo nombre de Gil Sánchez de Montalbán consta en documento original de fecha 22 de abril de 1391, por el que el antiguo Prepósito de Segorbe —ahora ya canónigo de Valencia— funda dos aniversarios en ambas catedrales de Segorbe y Albarracín (11). Y es interesante la nota que sobre este último documento citado nos aporta César Tomás Laguía: «Uno de estos aniversarios se celebrará por el alma del obispo don Juan de Barcelona, sobrino del fundador, y otro por la de Domingo Sánchez de Barcelona, hermano del fundador y padre del sobredicho obispo...» (12). Nota que más adelante volveremos a citar.
- Por último, a principios del siglo XV (a. 1407), y esta vez de la mano de Luis Revest

Corzo, al inventariar los archivos de la Provincia, nos aporta las siguientes referencias:
«Segorbe... Archivo municipal... Procesos, pleitos y arbitrajes.

1407: Donación del Castillo y tenencia de Villamaluz por Luis Sánchez Muñoz a su hijo Gil Sánchez Muñoz (con deslinde) (13).

... Archivo Capitular. I. Archivo del Cabildo... Estante IV. Lio I.

Documentos sobre varias competencias del Cabildo con sus capitulares y otras personas. (Los hay pertenecientes a don Gil Sánchez Muñoz, sucesor de Benedicto XIII)» (14).

Por la precedente exposición de datos, y pese a la ligera variante en la forma de citar al Preósito de Segorbe, queda claro tratarse de cuatro personas distintas las citadas con este nombre y que, resumiendo, son:

- El canónigo de la concordia (a. 1337).
- El Preósito de Segorbe (a. 1388).
- El que recibe la donación del Castillo y tenencia de Villamaluz (a. 1407).
- El sucesor de Benedicto XIII, Clemente VIII (a. 1424).



Erróneamente, y pasando ya al final propuesto en este trabajo, se ha venido sosteniendo por algunos, y a pesar del extenso trabajo sobre el tema realizado por Manuel García Miralles (15), que el personaje citado en último lugar, Clemente VIII, fue capitular de nuestra Catedral, como muestran los dos ejemplos siguientes:

No sabemos con exactitud, si al inventariar don Luis Revest el archivo del Cabildo y dejar constancia de su valioso fondo, al decir «Los hay pertenecientes a D. Gil Sánchez Muñoz, sucesor de Benedicto XIII», se refería a posibles instrumentos emanados de la ¿cancillería? de dicho antipapa, o bien al error de identificar por la correspondencia del nombre a dicho eclesiástico con alguno de los canónigos a los que se ha hecho referencia. Si tenemos en cuenta que ya en tiempos de su antecesor Benedicto XIII —éste sí consta documentalmente haber sido canónigo de Segorbe (16)—, le fue retirada la obediencia de esta Sede por el obispo Fr. Juam de Tahust, en el mes de julio de 1416 (17), nos inclinamos por lo segundo.

Pero esta identificación es tajante por parte del archivero Lloréns Raga, cuando, hablando del Procurador de la Concordia entre el Cabildo y Fr. Sancho d'Ull, inserta su nota a pie de página núm. 371 que ya citamos anteriormente y que dice textualmente: «El que ya finalizando el Cisma de Occidente, sucediera a Benedicto XIII, según apuntábamos, con el nombre de Clemente VIII.»

Sinceramente, no acertamos a comprender esta afirmación tan rotunda por parte del ilustre y admirado archivero; afirmación que juzgamos insostenible se mire por donde

se quiera, pues únicamente el nombre y —hoy lo sabemos— el parentesco (18) les une. Además, analizando un poco, si tenemos en cuenta la fecha de dicho documento (a. 1337) y la del pontificado de Clemente VIII (1424-1429), se verá que existe entre ambas un período de 87 años. Y si sabemos que nuestro don Gil falleció el 30 de octubre de 1388 (19), y Gil Sánchez Muñoz, el que había de ser Clemente VIII, nació en Teruel en el último tercio del s. XIV (a. 1370) y murió en Mallorca el 28 de diciembre de 1447 a la edad de 77 años (20), se disipa toda duda.

Por otra parte, si dicha nota se colocó por error en el primer canónigo, cuando debiera ser en el segundo o Prepósito, tampoco cuadraría, pues, aunque más en consonancia de fechas, difícilmente, con sólo 16 años (a. 1386), permutaría ya el Deanato de Barcelona por la Prepositura de Segorbe. Y más si, volviendo a la biografía de Clemente VIII, sabemos que, con anterioridad a su prebenda de Barcelona, había disfrutado o disfrutaba, entre otras, las de Teruel, Valencia y Gerona. Más aún, si a esto añadimos que el hermano del Prepósito, según el documento de fundación de los dos aniversarios que nos aportaba don César Tomás y que apuntábamos anteriormente, era Domingo Sánchez de Barcelona, y los hermanos de Clemente VIII eran: Pedro, Alfonso y Catalina. Se desvanece por sí sola con todo esto la supuesta correspondencia.

¿Que el error pudo venir al traducir a Juan Bta. Pérez? Cosa difícil de creer en persona destacada en estos menesteres, pero posible. «Ex hujus genere... et Aegidius Sánchez Muñoz natus Turoli qui anno 1424 in schismate successit Benedicto XIII, dictus Clemens VIII». Pero lo que dice claro dicho obispo y seguimos en esta ocasión a Villagrassa, es: «y defte linage fueron los Muñozes, que por largos años gozaron algunas canongías en Segorbe: como también don Gil Sánchez Muñoz, que el año 1424 fucedió en la cifra a Benedicyo XIII y fe llamó Clemente VIII» (21). Es decir, que Clemente VIII perteneció a la misma familia de los Sánchez Muñoz de Teruel, como sus homónimos los capitulares segobricenses, pero no que aquél hubiese formado también parte de dicho Cabildo.

Concluyendo. En este trabajo, llevado por la curiosidad, he querido aportar algunos datos respecto al problema planteado con las figuras tantas veces repetidas de Gil Sánchez Muñoz, centrándome única y exclusivamente en el contexto de la historia de Segorbe, creyendo haber dejado claro —si alguien no lo tenía todavía— que la figura de Gil Sánchez Muñoz —Clemente VIII— nunca formó parte del Cabildo de Segorbe.

Y termino, no sin antes dejar constancia expresa de admiración, por la figura y la obra del ilustre capitular Lloréns Raga, al que en estos apuntes hago especial referencia y rectifico. El, dentro de los medios a su alcance, aparte de la restauración del archivo catedralicio, su obra principal, nos dio cuanto supo y cuanto pudo, que tantos datos nos aportó, refutó y aclaró, tampoco se vio libre de errores, como cualquiera que se dedique al noble arte de escribir y relatar la historia. Valga como ejemplo, el error que comete tratando el mismo tema, nada menos que Fr. Justo Pérez de Urbel: «... A este respecto una bula de 21 de noviembre de 1374 parece indicar que por estos días —habla de Pedro de Luna, Benedicto XIII—, renuncia el cargo de Preboste de Valencia, en su familiar Gil Sánchez Muñoz, el que recogerá la tiara después de su muerte» (22). Imposible que con sólo 4 años de edad fuese su sucesor el familiar citado. A él, pues —a don Peregrín—, al que algunos tratan de ignorar, dedico este trabajo.

NOTAS

1. PEREZ Y RUBERT, Juan Bta., *Episcopologium Segobricense*, Segobricae, 1883, pág. 46.
2. LLORENS RAGA, Peregrín Luis, *Episcopologio de la diócesis de Segorbe-Castellón*, Madrid, 1973, T. I, pág. 153.
3. Archivo Catedral de Albarracín, Perg. n.º 66. Existe traslado en el Archivo Catedral de Segorbe (A. C. S.), Reg. IV-2.
4. Concordia realizada entre el Cabildo Segobricense y el Obispo Fr. Sancho d'Ull sobre los diezmos a percibir de la ciudad de Segorbe (4 de agosto de 1337). Códice de Constituciones Capitulares, fols. 71 r. - 73 r. Const. De concesiones decimarum ciuitatis segobricensis... del A. C. S. Transcripción en BLASCO AGUILAR, José. *Historia y Derecho en la Catedral de Segorbe*. Valencia, 1973; pág. 269-271.
5. BLASCO AGUILAR, José. Op. cit.
6. PEREZ, Juan Bta. *Episcopologium*, pág. 65.
7. VILLAGRASA, Francisco de. *Antigüedad de la Iglesia Catedral de Segorbe y Catálogo de sus Obispos*. Valencia, 1664.
8. AGUILAR Y SERRAT, Francisco de Asis. *Noticias de Segorbe y su Obispado*. Segorbe, 1890. T. I, pág. 132.
9. LLORENS RAGA, Peregrín Luis. *Episcopologio*, T. I, pág. 191, nota 483.
10. BLASCO AGUILAR, José. *Historia y Derecho*, pág. 164.
11. Archivo Catedral de Albarracín, Perg. n.º 117.
12. TOMAS LAGUIA, César. *Catálogo de la sección de Pergaminos del Archivo de la S. I. Catedral de Albarracín*. Teruel, 1955; pág. 120.
13. ANDREU VALLS, Guillermo. *Archivos de la provincia de Castellón inventariados por D. Luis Revest Corzo en 1925*. Castellón, Soc. Cast. de Cult. MCMLXV, pág. 37. Documento desaparecido, según GUERRERO CAROT, Francisco José. *Inventario del Archivo Histórico Municipal de Segorbe (1286-1910)*, págs. 110-111.
14. ANDREU VALLS, Guillermo. *Archivos*, pág. 42.
15. GARCIA MIRALLES, Manuel. *La personalidad de Gil Sánchez Muñoz*. Revista **Teruel**, Julio-Diciembre 1954, págs. 63-122.
16. SABORIT BADENES, Pere. *Documents de l'Arxiu Capitular de Sogorb relatius a Benet XIII, B. S. C. C. LVI*, Julio-Diciembre 1980, págs. 193-207.
17. El decreto de sustracción de obediencia del episcopado español es de fecha 5 de enero de 1416.
18. GARCIA MIRALLES, Manuel. *La personalidad*, pág. 66: Clemente VIII era sobrino de nuestro don Gil, hijo de su hermano.
19. DEL POZO CHACON, José A. *Bulas correspondientes a Clemente VII y Benedicto XIII en el Archivo de la Catedral de Valencia, B. S. C. C. LVI*, Julio-Diciembre 1980, págs. 228-234: Con fecha 4 de noviembre de 1388: «En base a bula de Clemente VII, 1379, jul. 28, se une a la masa Capitular y distribuciones cotidianas los frutos de la pavordia hortense que vacaba por la muerte de Gil Sánchez Muñoz.»
20. DE LA VEGA Y LUQUE, Carlos Luis. *Tres documentos inéditos sobre Gil Sánchez Muñoz*, Revista **Teruel**, 55-56, Enero-Diciembre 1976, págs. 51-57.
21. VILLAGRASA, Francisco de. *Antigüedad...* Cap. XXVI, pág. 112.
22. PEREZ DE URBEL, Justo. *Un español universal. El Papa Luna*. Castellón, 1972, pág. 26.

JOAN VICENT CAVALLER
FERRAN ARASA GIL

**UN NUEVO EPIGRAFE LATINO
DE PINA DE MONTALGRAO**

La inscripción fue localizada en 1984 por G. Fenollosa. Se encontraba al pie de un bancal en un campo de cultivo abandonado, emplazado en el denominado Llano de la Masada de los Canónigos, un paraje en donde se advierten, alrededor de una pequeña loma, vestigios de un hábitat de época romana. En octubre de 1985 fue trasladada al Museo Provincial de Bellas Artes de Castelló, donde se conserva actualmente.

Se trata de una losa de piedra caliza gris-azulada de forma rectangular, rota en su parte inferior a la altura de la última línea del texto, afectada en su mitad izquierda. El campo epigráfico viene enmarcado por un recuadro moldurado de unos 5 cm., desaparecido en la parte inferior. La superficie del campo aparece rebajada y alisada, en tanto que el resto de la cara frontal presenta un acabado más tosco, y las otras caras están, simplemente, desvastadas. El texto resulta de difícil lectura, a causa, tanto de una incisión poco profunda y en general a un acabado poco cuidado, como a un desgaste erosivo del campo epigráfico.

Dimensiones: 59 × 75 × 23 cm.

Recuadro moldurado: 41 × 46 cm.

Altura de las letras: 4-4'5; 3'5-4; 4-4'5; 4'5 cm.

Interlineaciones: 2-4'5; 4'5-5; 3'5-4'5 cm.

P(orcius?) Martia-

lis et Mari-

a Procop(ia).

H(ic) s(iti) s(unt). T(estamento) p(oni) i(usserunt).



Lápida romana de Pina de Montalgrao. (Foto de los autores.)

Letra irregular, de trazo inseguro. Nexos de MA en l. 1 y de ET en l. 2. La distribución del texto en l. 1 parece condicionada en parte por la existencia de una muesca en su parte central, entre la inicial y el resto del *cognomen*, producida, tal vez, por el *lapicida* en el mismo momento de la incisión.

En el texto aparecen dos difuntos, posiblemente un matrimonio. En l. 1 encontramos en primer lugar una P aislada, que debe corresponder a la abreviatura del gentilicio, posiblemente *Porcius*. Sigue el *cognomen*, con la particularidad antes citada. En l. 2 empieza el epitafio del segundo difunto, cuyo gentilicio, en l. 3 aparece abreviado. Finalmente, en l. 4 aparecen dos fórmulas abreviadas: HSS, co la primera letra incompleta en su parte inferior, y TPI.

El gentilicio del primer difunto podría ser *Porcius*, muy abundante en Hispania y también en la parte meridional del Convento Tarraconense, en donde aparece mayoritariamente en esta comarca en diferentes inscripciones de Jérica (1), Viver (2) y Villanueva de Viver (3). El gentilicio *Maria* no es muy abundante en esta región; lo encontramos en Bejis (4), Montán (5) y Rubielos de Mora (6). El *cognomen Martialis* está documentado en Jérica (7) y *Saguntum* (8), mientras que *Procopia* no figura en los índices del CIL II.

Algunos elementos de interés para establecer una datación aproximada de este epígrafe serían la presencia de un recuadro moldurado enmarcando el campo y las fórmulas utilizadas, que permitirían un encuadramiento en el siglo II, sin que el aspecto poco cuidado del texto aconseje su retraso cronológico (9).

NOTAS

1. CIL II 3997: *Porcio Rufo et Porcio Rufino*; 3999: *Por(cia) Charite*.
2. CIL II 4011: *M. Porcius* [...] *Gal. Rufin[us]* y *M. Porcius M. [f. Gal.] Rufus*; 4010: *Lucius Porcius Reprobus*.
3. CIL II 3988: *M. Porcius Escerior* y *M. Porcius Nigrinus*.
4. F. ARASA y J. VICENT, *Noves inscripcions llatines de Bejis i La Vall d'Uixó. Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses*, 9, Castellón, 1982-83, págs. 249-254: *[M]ario Eusc[he]mo* y *[Ma]ria Vr[ba]na*.
5. P. P. RIPOLLES ALEGRE, *Sinopsis de Epigrafía Latina Castellonense*, 3, Castellón, 1976, nota 10, 89: *M. Marius Lacivus*.
6. CIL II 3174: *C. Mario C. f. Gal. Mariano*.
7. CIL II 4000: *M. Valerius Martialis*.
8. F. BELTRAN LLORIS, *Epigrafía latina de Saguntum y su Territorium*, «Series de Trabajos Varios del SIP», 67, Valencia, 1980, nota 8, págs. 185, 269 y 282.
9. Podría relacionarse con el Grupo VIII b de F. Beltrán, y datarse en la primera mitad de este siglo: F. BELTRAN LLORIS, *Epigrafía Latina de Saguntum y su Territorium*, op. cit. nota 8, pág. 339.

FRANCISCO JOSE GUERRERO CAROT

**LAS ORDENACIONES DE LA «MANZEBIA
DE N.^a S.^a DE LA CUEVA SANTA»
DEL LUGAR DE ALGIMIA DE ALMONACID
(1768 Y 1815)**

Mucho se ha debatido, se debate —más hoy, todavía— se debatirá sobre el carácter festivo-religioso o viceversa de las fiestas populares de nuestros pueblos. Las fiestas de éstos han nacido de una tradición religiosa que poco a poco con el devenir de nuestros días y con los cambios de mentalidad, o más bien sociales, han llevado a una «desvirtuación» del considerado fin principal: la devoción religiosa.

Factores económicos, sociales y, en definitiva, demográficos, así como la pérdida de una «falta de fe» impuesta por un mundo técnico y de escaso reposo para la reflexión determinan que la religiosidad popular existente en todos nuestros pueblos haya experimentado matices sustanciales. El rito religioso-folklórico sufre una nueva orientación; las fiestas patronales no tienen ya nada que ver con el calendario santoral, ni con las faenas del campo, sino más bien con el carácter civil, motivado principalmente por la vuelta a casa en el período vacacional de los emigrados, como la escasa rentabilidad económica de aquéllas, o las malas condiciones climáticas de su celebración en sus fechas históricamente habituales, producen una variación en su conmemoración.

Esta sería la situación de muchos de nuestros pueblos. Muchos ritos religiosos se han ido concentrando en varias fechas o se han perdido muchos de los actos, considerados actualmente folklóricos, que conllevaban.

Uno de estos casos es el de Algimia de Almonacid que concentra hoy sus fiestas patronales en tres días bajo las advocaciones de la Pascua, el Santísimo Cristo en y Nuestra Señora de la Cueva Santa. Sobre esta última queremos profundizar más nuestro trabajo.

En Algimia de Almonacid se mantiene desde el siglo XVII una gran devoción a esta Imagen aparecida a principios del siglo XVI. Así nos lo confirma el Obispo Aguilar al relatarnos que el domingo, día 19 de abril de 1643, vino a Segorbe, durante la celebración de una novena a la Virgen de la Cueva Santa, la joven Ursola Ferriz —natural de Algimia— venía acompañada de doscientas personas, entre las cuales había doce hombres, con traje de penitentes y mortificándose, y cincuenta niñas vestidas de blanco y coronas de espinas, en acción de gracias por haber recobrado la vista.

Este fervor, que continúa actualmente, tuvo períodos en los cuales los habitantes de esta población —como los de otras muchas— fundaron cofradías o hermandades.

Hoy día, el Archivo de Algimia de Almonacid (1) conserva dos documentos referentes a las Ordenaciones de una Hermandad de mancebos dedicada a Nuestra Señora de la Cueva Santa «Patrona de los mozos deste Pueblo» (2).

De los dos documentos, el más antiguo (3) se realiza en el año 1768 y es copiado por la mano de Francisco Granel de Francisco «con los mismos capítulos y de la misma manera que estaba el otro sin poner ni quitar...», de uno hecho en el año 1735. Es un cuadernillo de 4 hojas, en papel (203 × 149 mm.) sin foliar.

El otro corresponde al año 1815 (4) y es también un cuaderno de 4 hojas en papel (316 × 215 mm.) sin foliar. Hay en éste un motivo pictórico sobre la Virgen Nuestra Señora de la Cueva Santa (figura 1).

Entre ambos documentos existen a la vez tanto afinidades como divergencias, dentro de los distintos capítulos contenidos en las Ordenaciones de la Mancebía de Algimia de Almonacid. Eso sí, más diferencias que puntos en común, principalmente debido a que en el documento del año 1768 cualquiera de los capítulos contiene una mayor reglamentación que el de 1815. Unas cuantas puntualizaciones nos lo harán ver mejor.

Los puntos de mayor afinidad entre ambas Ordenaciones son:

1) La Mancebía debía de estar compuesta por mozos desde la edad de 14 años; solamente en la de 1768 se indica que ésta debe comprender hasta los 40 años (Vid. Cap. 1).

2) Los Mayorales de esta mancebía deberán ser elegidos en la noche de Santa Catalina (5). (Véase el Cap. 1 de ambas Ordenaciones.)

3) Que tanto los Mayorales como los mozos tendrán que asistir a la iglesia a sacar los cirios en las festividades siguientes (Vid. Año 1768, Cap. 3, y año 1815, Cap. 6) (6):

Afines entre 1768 y 1815	Sólo 1768	Sólo 1815
Natividad del Señor	San José	Purificación N. ^a S. ^a
Circuncisión del Señor	San Joaquín	San Vicente
Festividad de Reyes	Stos. de la Piedra	Ascensión del Señor
Tres días de «Carnes Tolendas»	Sta. Bárbara	Corpus y octava
Semana Santa	I. Concepción	San Pedro
Pascua de Resurrección	Todas Festiv. Virgen	Natividad de N. ^a S. ^a
Pascua de Pentecostés	Día de Todos Santos	N. ^a S. ^a del Rosario (7)
Domingo de la Stma. Trinidad	Todos domingos de Minerva	Stmo. Cristo
San Juan Bautista		
Festividades solemnes del año		

4) Tanto Mayoraes como mozos estaban obligados a acompañar y velar el cadáver de algún mancebo componente de la mancebía (Vid. Año 1768, Cap. 3, y año 1815, Cap. 8).

5) Que los clavaríos salientes deberán dar cuenta del año de su clavaría; solamente el documento de 1768 especifica que será «el día de los Reyes después de la Plega». (Véase año 1768, Cap. 8, y año 1815, Cap. 9.)

6) Por último, en ambas Ordenaciones se contempla la prendición de forasteros que se encuentren en el lugar de Algimia de Almonacid, en la fecha entre Sta. Catalina y Navidad, especificándose en el documento de 1815 que ello servirá para recoger limosna (Vid. Año 1768, Cap. 10, y año 1815, Cap. 3).

En cuanto a las diferencias, éstas son mayores y podríamos agruparlas en:

A) Capítulos que están en ambas Ordenaciones:

1) Mientras que la Ordenación de 1768 está realizada por la Junta de Mancebos y con el consentimiento de «los Señores del Gobierno», la de 1815 se hace por los señores que en aquel entonces componían el Ayuntamiento «con arreglo a las ordenaciones antiguas».

2) Otra diferencia, aunque natural por la subida de precios o por la depreciación de alguna moneda, es el aumento de las penas entre 1768 y 1815 por no realizar, asistir, etc., algunos de los miembros a determinados actos.

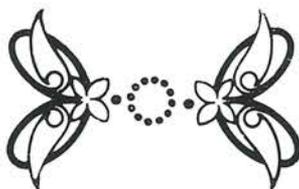
3) En las dos Ordenaciones, los mozos deben asistir con cirios un domingo de cada mes a la celebración de la misa; la diferencia es que en 1768 eran obligados los primeros domingos y en 1815 los terceros de cada mes «que se llaman de N.^a S.^a». (Ver año 1768, Cap. 3, y año 1815, Cap. 5.)

B) Capítulos que están en las Ordenaciones de 1768 y no en la de 1815 o viceversa. Véase para 1768 los capítulos 4, 5, 6, 7 y 9; o para 1815 los capítulos 4 y 7.

Finalmente queremos hacer mención sobre cuatro aspectos existentes en los documentos estudiados, dos de ellos en el de 1768 y los otros dos en el de 1815.

Respecto a las Ordenaciones de 1768 aparece la referencia a un tipo de folklore muy popular en la comarca, las albadas y las prosas, que en la actualidad casi han desaparecido de la mayor parte de nuestros pueblos (8). En esta misma destaca la relación de todos los mozos del pueblo, especificándose aquellos que servían a un amo o eran hijos de viuda.

Con respecto a la de 1815, en primer lugar observamos en la portada del documento la composición del Ayuntamiento en aquella época. El otro aspecto sobresaliente se refiere a la descripción del estado de cuentas de la Mancebía de N.^a S.^a con especificación de la Data y el Cargo.



**ORDENACIONES DE LA MANZEBIA DEL LUGAR DE ALXIMIA DE ALMONACID HECHAS
CON CONSENTIMIENTO DE LOS SEÑORES DEL GOBIERNO Y POR JUNTA DE MANZEBOS
Etc — . AÑO 1.768.**

hoja 1 rº

Cap. 1. De lo que se hace la noche de Santa Catarina. Etc.

Se dispone en este capítulo que la noche de Santa Catarina sean congregados los manzebos, de catorce años arriba hasta los 40, para la elección de maiorales y el que no concurre, sin tener impedimento o no avissado al maioral que levasse la caja, deva pagar 10 sueldos de pena; y los maiorales que se eligieron sino quisieren jurar para admitir el cargo concurren en la pena de 2 Libras, y lo mismo sentienda del clavarío que se eligiere. Y que la misma noche tenga obligación el maior primero, nuevamente elegido, juntar todos los mozos para decretar (decretar) siadeaver (si a de haber) alvadas de Santa Catarina a Navida y demás // que fuere necesario, y sino lo hexecutasse conforme está dispuesto, incurra en la pena de 10 sueldos.

hoja 1 vº

Cap. 2. De las prossas y alvadas. Etc.

Mandasse en este capítulo que, desde Santa Catarina a Navidad, tenga obligación el mayoral segundo de sacar la caja todas las noches, como no lo impida el tiempo, para congregarse los mozos a la puerta de la iglesia, en pena de 1 sueldo —, y que aia de dar tres hueltas el que no concorra a la puerta de la iglesia antes de concluir la primera prossa, page 6 dineros de pena; y si es maioral, 1 sueldo de pena. Y la noche que ubiere alvadas, el que no concurre hasta las seis puertas concorra en la misma pena. Assi mesmo de Navidad hasta los Reyes, si decretan los manzebos de tener alvadas, sea concurrendo en las dichas penas puestas en este capítulo. //

hoja 2 rº

Cap. 3. Quando se a de sacar los cirios.

Mandasse en este capítulo que los maiorales tengan obligación de asistir en la yglesia assacar los cirios los días siguientes, es a saber: los días de Navidad, día de la Circuncisión, día de los Reyes, los tres días de Carnes Tolendas por la tarde, si ubiere hora (y) día de San Joseph y San Joaquín, Juebes Santo, las Pasquas de Resurrección y Pentecostés, Domingo de la Trinidad, día del Corpus, de San Juan, los Santos de la Piedra, Santa Barbara, y la Concepción, y, assi mesmo, todos los primeros domingos a la misa y processión de la Virgen y todas las demás festividades de la Virgen, día de Todos Santos, todos los domingos de Minerva, y demás festividades solemnes, en pena de 1 sueldo, y si por sino pudiessen concurrir tengan autoridad de mandarlo a qualquiera manzevo para que assista y sino obedeciese pague 1 sueldo de pena. Assi mesmo, tengan obligación los mayorales de avisar a los manzevos que fuere necesarios para la yglesia, así para sacar el Pan Vendito como para llevar la peaña en las procesiones. // Y los que avissados con tiempo y no teniendo ocupación legitima no quissiesen obedecer, paguen 2 sueldos de pena; y los mayorales que no avissassen con tiempo paguen 3 sueldos de pena; assi mesmo, si muriesse algún manzevo de la manzebia, — que se entiende de catorce años arriba, tengan obligación los mayorales de avissar dos manzevos para velarlo y quatro para llevarlo, y los que avissados no obedeciesen, paguen media libra de zera, y a los mayorales sino avissasen, una libra. Y assi mesmo, tengan obligación los mayorales de avissar a todos los manzevos para que assistan al entierro, en pena de una libra de zera; y los manzebos que abisados no concurren, paguen media libra de zera.

hoja 2 vº

Cap. 4.

Mándase en este capítulo que los mayorales salientes tengan obligación de asistir a la Yglesia los días solemnes que ubiesse Pan Vendito y fuese nesasario sacar las segundas achas, en pena de 1 sueldo, y sino pudiesen asistir den parte al mayoral o busque otro para que assista por su cuenta.

Cap. 5.

Mándase en este capítulo que el que fuese elegido clario tenga (sic) obligación de las vísperas de días solemnes de componer (sic) el guión y ponerlo en su lugar, y en las procesiones tenga obligación de asistir a llevarlo en pena de 1 sueldo.

hoja 3 rº

Cap. 6.

Mándase en este capítulo que, un mes antes de la fiesta de la Virgen de la Cueva Santa, tengan obligación los mayores de juntar la manzebia para decretar si ha de haber fiesta o no, y en caso de duda venza la mayor parte. Y esto se entienda en todas las cosas que decretassen. Y si se decretasse que haya fiesta, tengan obligación cada uno de los manzevos concurrir en los gastos que se ofreciesen y, asimismo, tengan los mayores de avisar a los manzevos el día antes de la fiesta para sacar las achas, y el que no obedeciese pague 1 sueldo. Entiendase en este capítulo, como en los antecedentes, los manzevos que sirven amo y los hijos de viuda que estos sean libres y voluntarios en asistir pero no en concurrir a los gastos. //

hoja 3 vº

Cap. 7. De la plega de los mozos.

Mandase en este capítulo que el manzevo que concurriese el día de las plegas de Navidad y los Reyes, después de dar la vuelta con la caja, pague 1 sueldo de pena, y si fuese mayoral, 2 sueldos.

Cap. 8.

Mandase en este capítulo que el clavario saliente tenga obligación de dar cuenta del año de su clavaría el día de los Reyes después de la plega.

Cap. 9.

Decretase en este capítulo que los mayores tengan autoridad para poder pedir las penas que concurrieren los manzevos y, si mesmo, los manzevos puedan pedir a los mayores las penas que los dichos mayores concurriesen; y dichas penas ayan (sic) de servir para los gastos que se le ofreciesen a la manzebia.

Cap. 10.

Decretase en este capítulo que desde Santa Catarina asta Nabadad devan concurrir los manzevos, después de cantar las prosas, irán todos como hermanos a prender si a cualquiera forastero que se encuentre en el lugar; y respeto la corona — y tendrá autoridad el // el mayoral mayor y menor para darla a cualquier de los manzevos para que ocupen el puesto de Rey y el que mandado por el mayoral no quieren admitirla pague 1 sueldo de pena.

hoja 4 rº

F I N

De las ordenaciones de la Manzevia de los manzevos del lugar de Alximia de Almonacir, hecha por mano de Francisco Granell de Francisco que la trasladó por estar el otro papel ya rasgado; se yzo en el año 1769, se empezó en diciembre de 1.768 y se remató el día 3 de abril de 1.769. Matheo López, mayoral mayor y Francisco Granell, mayoral menor.

Y digo que este papel está a probado con el que yzieron en el año 1.735 con los mesmos capítulos y de la mesma manera que estaba el otro sin poner ni quitar, etc. //

hoja 4 vº

MANCEVIA.

Mateo López. Francisco Granell de Francisco. Domingo Pérez de Domingo. Salvador Ramo de Salvador. Vicente Onsun de Seberino. Xabiel Martín de Salvador. Agustín Ximeno de Joseph. Francisco Valaguer de Joseph. Mariano Pérez de Vicente. Mariano Pérez de Joseph. Joseph Ricoife de Sevastian. Xayme Pérez de Xayme. Vicente Balaguer de Luis. Joseph Silvestre de José. Domingo Monzonis de Faustino. Miguel Pérez de Feliz. Vicente Esmel de Joseph.

Francisco del Toro de Francisco. Pasqual Pérez de Pasqual. Juaquín Pertegaz de Donis. Joseph Calvo de Luis. Matias Granel de ...

Los que sirben a un amo o son hijos de viuda:

Francisco Calvo de Francisco. Francisco Ximeno de Francisco. Domingo López de Domingo. Joseph Alexandre de Joseph. Juan Ximeno de Xabiel. Xabiel Garcia de Xabiel. Vicente Luna de Xabiel. Feliz Ximeno de Feliz. Pasqual Martín de Pasqual.

ORDENACIONES DE LOS MOZOS Y MAYORALES DESTE LUGAR DE ALGIMIA DE ALMONACIR CON LAS OBLIGACIONES DE CADA UNO. AÑO 1.815. *fol. 1 r^o*

Ordenaciones y obligaciones que deverán observar y cumplir los Mozos (desde la hedad de catorce años cumplidos) del lugar de Algimia de Almonacir, formadas por los Señores Antonio Granell, alcalde; Marcos Granell, regidor 1^o; Ramón García, regidor 2^o; Miguel Ramos, síndico personero; y domingo Perez, síndico Procurador General; y demás señores que actualmente componen este Ayuntamiento, con arreglo a las ordenaciones antiguas, que con distinción lo son en la forma siguiente: *fol. 2 r^o*

Primeramente...Están obligados los Mozos a nombrar Mayorales en la noche de Santa Catalina, como es costumbre por todos los Señores del Ilustre Ayuntamiento, cada un año a instancia de los mayores.

2^o...Nombrados que sean, deverá el Secretario del Ayuntamiento lehérlas las ordenaciones que se dirán todos los años, dicha noche de Santa Catalina, a los Mayorales —a presencia de todos los Mozos— ante los Señores del Ayuntamiento.

3^o...Están obligados los Mayorales que se eligieren, a salir, en compañía de asta tres mozos, a prender a los Forasteros que ospedásen en el Pueblo desde Santa Catalina a la Natividad del Señor de cada un año, y lo que se recoja de limosna sea de invertir en la cera para alumbrar Nuestro Señor. //

4^o...Están igualmente obligados asistir a la misa y procesión con los cirios, todos los primeros domingos de mes —que se llaman del Rosario—, vajo la pena, sino cumplen, de cinco sueldos para cera...5 Sueldos. *fol. 2 v^o*

5^o...Están igualmente obligados, vajo la misma pena, a asistir los terceros domingos de cada mes —que se llaman de Nuestro Señor— con los cirios, los Mayorales y ayudantes, con bestidos de justo —si puede ser— a la misma y procesión...Pena...5 Sueldos.

6^o...Igualmente están obligados, tanto los mayores como los mozos, asistir con los vestidos de justo, a sacar los cirios en misa y procesión de las festividades del año, a saver: la Natividad del Señor, el día de la Circuncisión del Señor, la Festividad de los Santos Reyes, el de la Purificación de N^a S^a, los tres días de Carnes Tolendas, la Semana Santa, y los días de Pasqua de Resurrección y de Pentecostés, el de San Vicente, Día de la Ascensión del Señor, Domingo de la Santísima Trinidad, el Jueves del Corpus y su octaba, el día de la festividad de San Juan Bautista y el de San Pedro y la Natividad de N^a S^a, el de la festividad de N^a S^a del Rosario y la del Santísimo Cristo, y demás festividades que ocurriesen entre año. Y si los ayudantes o mozos se negasen a tan santo sacrificio, pagarán para cera cada uno...5 sueldos. Y sacar la peñas quando se necesiten. //

7^o...Estan también obliogados los mozos, por falta de los mayores si por aquella ocasión no estan presentes, a asistir con los cirios a todos los comulgares que ocurran entre año. Vajo dicha pena de...5 sueldos. *fol. 3 r^o*

8^o...También están obligados todos mozos, comprendidos desde la hedad de 14 años, asistir al entierro de algún mozo de la hermandad si falleciese, vajo pena detenidad para cera...5 sueldos.

Y últimamente están los mayores obligados a salir por el pueblo harrecoger, al tiempo de las cosechas, la limosna a costumbre, para con su importe formar distrivución, con consulta del ayuntamiento de cada un año, la festividad acostumbrada de la Patrona y Señora vajo el titulo de N^a S^a de la Cueva Santa; y concluída la festividad, liquidar las cuentas por el ayuntamiento —de cargo y data— y si resulta sobrante, se le entregue a su sucesor para el siguiente año, llevando su quadernillo para mejor memoria de los caudales que entran en su poder de cargo y descargo.

Como igualmente renovar todos los años los cirios más pequeños, y su importe sea repartido entre todos los mozos desde la hedad de 14 años; y si en una casa ubiese más de un mozo deva pagar siempre el mayor, siendo siempre uno solo por vecino del pueblo.

Dichas ordenaciones se leyeron a presencia de los señores del actual ayuntamiento, a todos los mozos del pueblo, que previo aviso, fueron congregados en casa del señor Antonio Granell, alcalde ordinario, para la elección de mayores. Y conferenciados los mozos, con los señores del ayuntamiento, nombraron por mayoral 1º a JOSEF XIMENO COLLADO y por segundo a MANUEL ELTORO, los que previo el correspondiente juramento ante todos, ofrecieron cumplir en sus respectibas obligaciones y todo lo contenido en los capítulos; y por ayudantes quedaron los mayores anteriores, según costumbre, que lo son: Juan Calbo el Josef y Josef Silvestre de Josef. Y para su certeza, libramos el presente en la noche del 24 de noviembre de 1.815.

fol. 3 vº

Por mandado de los demás señores.

Fdo.: Juan Blay. Secretario.

DELIGENCIA. En el lugar de Algimia de Almonacir, y casa capitular, a los 5 de enero de 1.816, los señores: Antonio Granell, alcalde ordinario; Marcos Granell y Ramón García, regidores; y Domingo Perez, procurador síndico; y Miguel Ramos, personero; los únicos que actualmente componen este ayuntamiento, hicieron comparecer en dicha sala a histancia de Josef Ximeno Collado y Manuel Eltoro —ambos mozos y mayores de N^a S^a de la Cueva Santa para el corriente año— a Josef Granell, digo Calbo y Granell, y a Josef Silbestre de Josef —ambos mozos y mayores deste lugar en el próximo año pasado de 1.815— a quienes se les mandó rindiesen las cuentas de cargo y data de dicha clavaría o ermandad de dicho año; los que a presencia de dichos señores mayores desta año, y algunos mozos del pueblo, // se les seguían las cuentas de esta forma:

fol. 4 rº

CARGO

Primeramente...Son cargo 606 reales 12 maravedis vellón que han importado 33 Barchillas (¿...?) — de trigo, que produjo la plega del segado, día de Navidad del año 1.814 fiado al 1.815. Vendido este al precio corriente de 18 reales de vellón por barchilla; son igual ..	606...12
Lo son 126 reales 24 maravedis que importó la limosna de la seda; son	126...24
Lo son 32 reales que se sacó de la leña de la enramada de Pascua; son	032... »
Y últimamente lo son cargo 8 reales que se ha cogio de limosna en prender los forasteros; son	008... »
	<hr/>
	773...2

Suma el cargo, setecientos setenta y tres reales, dos maravedis vellón.

DATA

Reales Vellón

Primeramente...Al predicador, por los dos sermones, segun costumbre	60... »
...Al señor cura, por su derecho	30... »
...Al señor doctor Villar, por sus derechos	20... »
...A P. Theodoro, por subdiácono	6... »
...A Casimiro y demás cantores	60... »
...Por el alimento del cura, predicador, y cantor y el P. Teodoro	100... »
...Por la cera consumida en la función	28... »

...A Sebastián Llopis por arreglar la cera	45... »
...A Josef Molina, quetero, por los fuegos	220... »
...Por los alimentos de queteros, Sebastián y Dulzainero	100... » fol. 4 v ^o
Suma anterior	669... »
...Por el gasto que se hizo la noche que se traxo el Alamo para la mañana de Pasques	12... 14
...Por el gasto que se hizo la noche de Pascua, según costumbre	58... »
...Por lo que falto del reparto para renovar los cirios	32... »
...Por los dulces para adornar los delgados para Navidad	54... »
	825... 24
...Al Dulzainero para la función	60... 24
	885... 24

Suma la data ochocientos ochenta y cinco reales, veinte y quatro vellón.

Siendo el cargo	773... 2
Y la data	885... 24
¿...? a favor del Clavario	112... 22

Cuya cantidad la dejo de limosna para N.^a S.^a de la Cueva Santa.

Y para que conste, a instancia de los señores del ayuntamiento y satisfacción de los mozos, lo noto por diligencia en el supradicho lugar, dia calendariado, de que certifico.

Por mandado de los señores.

Fdo.: Juan Blay. Secretario.

NOTAS

- 1 GUERRERO Carot, F.º J. *Algimia de Almonacid: Su fondo documental. Estudis Castellonencs*, 3 (Año 1987) Castellón. En prensa.
- 2 Esta existió en Segorbe como lo demuestra el hecho de que el Obispo Alonso Cano prohibiera, con fecha 5 de diciembre de 1779 y bajo pena de excomunión mayor, la Hermandad de Manzebos de la Cueva Santa y sus funciones (Vid. Aguilar, F.º de Asis. *Noticias de Segorbe y su Obispado*. T. I, pág. 573. Reed. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segorbe, 1975); o como el 20 de agosto de 1855. D. Estanislao Simón y D. Joaquín Laffaya redactan un reglamento para los jóvenes y fiestas de la Cueva Santa. (Véase Aguilar, F.º Op. cit. T. II, pág. 757.) En la actualidad veneran la advocación de esta imagen la conocida Hermandad de las Doncellas Segorbinas.
3. Archivo Municipal de Algimia de Almonacid (en adelante A. M. A. A.). Sign. 28.
4. A. M. A. A. Sign. 57.
5. Santa Catalina, patrona de las mozas solteras, de los abogados, escribanos, etc., se celebra el 25 de noviembre. Como puede comprobarse, en el Doc. de 1815, un día antes —el 24— que marca el inicio de la festividad, se firmaban las Ordenaciones.
6. La población de Algimia de Almonacid después de la expulsión de los moriscos recibió nuevos habitantes; una de las primeras determinaciones adoptadas por éstos, entre 1612 y 1613, fue la de votar fiestas a varios santos, siendo solamente aprobadas por el Obispo Is de los Santos Abdón y Senén, San Blas, Santa Ana, San Roque, Santa Tecla y San Antonio Abad (Vid. Aguilar, F.º Op. cit. T. I, pág. 376).
7. N.º S.º del Rosario, que no aparece particularmente en 1768 como una de las festividades relevantes, tuvo muy pronto —en el año 1612— la formación de una cofradía que la venerase en este pueblo (Vid. Aguilar, F.º Op. cit. T. I, pág. 376).
8. En la actualidad, Rafael Benedito Fornas y Manuel Gil Desco han recopilado el folklore popular de la Comarca del Alto Palancia que será editado en tres discos, dentro de «Talleres de Música Popular» de la Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalidad Valenciana.

LLUCH SANJULIAN

LLANTO POR CRISTO MUERTO

**TABLA DE VICENTE MACIP
EN EL MUSEO CATEDRALICIO
DE SEGORBE**

Conocida es la importancia de la sección pictórica del Museo Catedralicio de Segorbe. Hasta tal punto es así y destaca ésta sobre los fondos de otros campos de las artes, que el museo podría clasificarse muy bien como pinacoteca. Dos grupos quedan perfectamente definidos en este conjunto: el de la pintura gótica y el correspondiente al renacimiento valenciano, representado básicamente por las tablas de lo que fue en otro tiempo retablo mayor de la catedral. Sabido es que este monumental conjunto fue desmontado ya en el siglo XVIII cuando se iniciaron las obras de transformación de la Catedral en 1791. Desapareció toda la parte de carpintería, talla y escultura del retablo, pero se conservaron las pinturas, salvo las tablitas del tabernáculo que fueron depositadas por el Cabildo en la iglesia de Villatorcas y de allí desaparecieron en la guerra civil de 1936. Hoy este numeroso grupo de tablas puede contemplarse en el Museo Catedralicio, instalado en la galería alta y salas adjuntas del claustro. El retablo es obra documentada de Vicente Macip, padre de Joan de Joanes, pintor altamente representativo de la primera mitad del siglo XVI en el arte valenciano (1).

De este grupo de tablas, tres se dedican a temas de la pasión: *El encuentro de Jesús con su madre en el camino del Calvario*, *La Crucifixión* y *El Llanto por Cristo muerto*. En esta última obra quiero centrar mi comentario.

Se trata de pintura al óleo sobre tabla, de 1'22 en cuadro, que en el retablo debió ir emparejada con la del Camino del Calvario, de las mismas medidas.

La escena representada no responde plenamente al concepto habitual de *Pietà*. Recoge, más bien, la variante que en iconografía se denomina en forma descriptiva *Llanto por la muerte de Cristo*, y que en muchos casos incluye los preparativos para el enterramiento del santo cuerpo. La escena suele situarse en la cercanía del sepulcro, con paisaje de atardecer abierto hacia la ciudad y el Calvario con las tres cruces.

En la versión del cuadro de Segorbe destaca con fuerza en primer término la poderosa y robusta figura de Cristo muerto colocado sobre un amplio lienzo: La cabeza y la parte superior del cuerpo reposan sobre la madre que, en actitud de doloroso desmayo, es asistida por San Juan y una de las piadosas mujeres. La Magdalena se halla arrodillada a los pies de Cristo. En esta parte derecha del cuadro, por detrás, otra de las mujeres activa los preparativos del embalsamamiento de Jesús con José de Arimatea, portador de un gran jarrón con trabajos de gusto renacentista italiano y otro acompañante que señala hacia la gruta con el sepulcro visible al otro lado. La escena queda fijada en un paisaje crepuscular con las tres cruces vacías al fondo y la ciudad, sin las fantasías habituales en otros autores, más concreta y definida, más real, según los esquemas y modelos levantinos, como señala Albi. Según la tradición se representaría en ella el antiguo alcázar de Segorbe que aún se conservaba entre 1525 y 1530 cuando se realiza el retablo. La hipótesis no carece de fundamento y puede responder a una cierta intención de representarlo, aunque muy idealizado, y no con



Llanto por Cristo muerto. Tabla del antiguo Retablo mayor de la Catedral de Segorbe, obra de Vicente Macip. Entre 1525 y 1530, Museo Catedralicio de Segorbe. (Foto Archivo del Museo.)

la total fidelidad que se ha pretendido darle (2). De hecho, es bien perceptible el torreón con el ángel en su cúspide, representación que no deriva tanto de las consabidas del Castell Sant' Angelo de Roma, sino, con más probabilidad, de la Torre del Angel que incluía el alcázar.

La tabla se halla en relativo buen estado de conservación, sin daños graves. Lo más considerable es una serie de manchas, más marcadas en las zonas de tonos blancos o plomizos, manchas comunes a todas las tablas del retablo, debidas a las vicisitudes a que se han visto sujetas. Estas y los barnices resecaados han motivado un oscurecimiento general y un amortiguamiento de la intensidad y viveza del colorido. Una cuidada limpieza y refrescamiento permitirían destacar las calidades de la obra y harían aflorar la belleza del cuerpo de Cristo y la pulcritud en el tratamiento de los rostros en contraste con los tonos y colorido del resto del cuadro. Puede considerarse como buena obra entre el conjunto de tablas del retablo, altamente representativa de las calidades, características y tipología en la producción de Vicente Macip, y centro, si no cabeza, de serie de las de este tema y afines en la producción suya, de su hijo Joanes y de los más fieles seguidores.

Pueden apreciarse la tendencia a la monumentalidad de las figuras, los tipos bien definidos de hombres maduros, barbados y de mujeres, los rostros bien perfilados. Aparecen también retazos de los diversos influjos sobre el arte de Macip, especialmente de pintores italianos, tales como Lorenzo Costa, Perugino o Garofalo, transmitidos tal vez a través de Pablo de San Leocadio, como señala José Albi (3). Igualmente aquellas que, como recuerdo genérico, pudieran derivar de su hipotética estancia y formación en Italia por la cual cada vez se sienten más inclinados los historiadores. En efecto, algunas de éstas, así como su marcado romanismo, especialmente en la etapa de plenitud, no se explican sólo por el conocimiento de algunas obras italianas o por los grabados. Por lo que se refiere a esta obra en particular, ha de señalarse, sobre todo, el conocimiento e impacto de composiciones de Sebastiano del Piombo, aspecto este al que me referiré más adelante.

Permite valorar asimismo el acertado sentido de la composición en la obra de Vicente Macip que es, por lo general, armónica y serena, acertada en la manera de agrupar y vincular figuras, grupos o sectores y articularlos en el conjunto. El pintor valenciano es un verdadero maestro en distribuir sus temas por grupos realmente aislados entre sí, pero que, mediante un detalle cualquiera, en apariencia secundario, se vinculan e interrelacionan, dando unidad a la obra como apoyatura del tema principal. Dentro de éste, consigue así llevar la atención del contemplador a los diversos momentos argumentales y narrativos o a peculiaridades de la obra a los cuales se concede importancia.

En esta *Pietà* es incuestionable el protagonismo del cuerpo de Cristo. Y, junto a él, el grupo formado por la Virgen, atendida por Juan Evangelista y una de las mujeres, el de los dos hombres con otra de las piadosas mujeres y, finalmente, sola y aislada, cerrada en sí misma y en su contemplativo dolor, la figura de la Magdalena, de gran

belleza y espectacularidad. Cada sector posee unas líneas vectrices bien definidas que están, a su vez, en función de aquellas otras primarias de la composición total, con una tendencia a la diagonal y un juego de curvas compensatorias que vienen a recoger y cerrar en cierta medida la composición abierta que implica el predominio de diagonales. Este tipo de composiciones a las que en su formulación geométrica más pura tan dado es el renacimiento, vienen expresadas con mayor soltura y libertad en el arte de Vicente Macip e insinuadas por aspectos visuales de más fácil captación por el observador común. Así, en el presente caso, y a modo de sugerencia o ejemplo, podríamos mencionar *la mano* de María apoyando sobre el hombro de Cristo como elemento que guía hacia este segundo grupo; *las cabezas* de María y de la mujer que la conducen a su vez al grupo que prepara el enterramiento de Cristo a través de la cabeza y las tocas de la otra mujer; nuevamente ésta, a través de sus manos y los paños que en ellas lleva y son señalados por José de Arimatea, conduce hacia la Magdalena; finalmente, desde ésta y por la dirección de su mirada y el ritmo del manto, se llega nuevamente a la figura de Cristo. El hilo conductor es claro y transparente y permite al mismo tiempo detenerse sucesivamente sobre una serie de elementos y pormenores en los cuales indudablemente el artista ha puesto un empeño y una intencionalidad. Por otra parte, no se puede olvidar el papel que en el conjunto juegan las figuras mismas, sus gestos, posiciones o elementos que llevan. Todo parece fácil, natural. Todo es equilibrado, sin extremismos o gesticulaciones, aunque el dramatismo del momento se prestase a ellos.

El tema de la *Pietà* en su modalidad del llanto sobre Cristo muerto aparece en otras versiones de Vicente Macip, de Joan de Joanes y del taller. A veces con variantes que lo relacionan más con el *Descendimiento* o con el *Enterramiento* de Cristo. En unos y en otros suelen darse elementos compositivos o repetirse figuras que los aproximan a la tabla de Segorbe. Bastaría mencionar la del *Retablo del Cristo* en la iglesia de San Nicolás, de Valencia, del mismo Vicente Macip; la del *Retablo Mayor de Fuente la Higuera*, de Joanes, y algunos otros ejemplos más tardíos del taller y de los seguidores, entre los cuales el propio hijo de Joanes, Vicente Joan Macip.

Especial interés para nuestro discurso tiene la versión más próxima a la del retablo de la catedral por semejanza de composición y tipología, cronología y destino. Es también de Vicente Macip, se halla en el mismo Museo Catedralicio de Segorbe y fue realizada por los mismos años —tal vez algo antes— que el retablo de la catedral y para la misma población. Se trata de la escena central de la predela correspondiente al *Retablo de San Vicente Ferrer*. Se hallaba en la iglesia de la Sangre y al desaparecer ésta en la guerra civil de 1936, cuando las obras del patrimonio artístico fueron recuperadas, pasó a la catedral, habiéndose perdido, por desgracia, otros importantes cuadros que esta iglesia poseía.



Llanto por Cristo muerto. Escena de la predela del Retablo de San Vicente Ferrer obra de Vicente Macip. Museo Catedralicio de Segorbe (Foto Archivo del Museo)

Representa la misma escena en versión con numerosas variantes por lo general secundarias, pero suficientes para alterar el ritmo y el sentido de la composición. Así, la posición de María y de su mano sobre Cristo, las figuras que acompañan a la Virgen (aquí una segunda mujer en vez de San Juan), la Magdalena. San Juan entre esta figura y el grupo de mujeres, cerrando el grupo en torno a Cristo, lleva los brazos extendidos en postura que vemos repetida más tarde en una obra de Francisco Ribalta: *Cristo en el sepulcro acompañado por tres ángeles*, de colección particular de Valencia. Finalmente, por detrás del Evangelista, José de Arimatea, que lleva los clavos de la crucifixión en vez del jarrón de los perfumes, y otro en actitud de contemplar un atributo de la pasión que lleva en las manos. También se han variado el paisaje de fondo, la ciudad y las cruces, menos lejanas, de las cuales penden aún los cuerpos de los ejecutados con Cristo. En la gruta sepulcral, a la izquierda como en la otra tabla, no se percibe el sepulcro. Todas las figuras, menos la de Cristo, llevan una discreta aureola, excluida en el cuadro del retablo de la catedral. La tablita, bien conservada en conjunto, aunque precisa una mejor limpieza y refrescamiento, es también de gran belleza y notable interés en la evolución del estilo e influjos en el arte de Vicente Macip, al igual que las otras con motivos de la vida de San Vicente Ferrer y la gran tabla mayor con la imponente figura del taumaturgo valenciano (4).



Sebastiano del Piombo. Pietà.
Museo del Ermitage en Leningrado

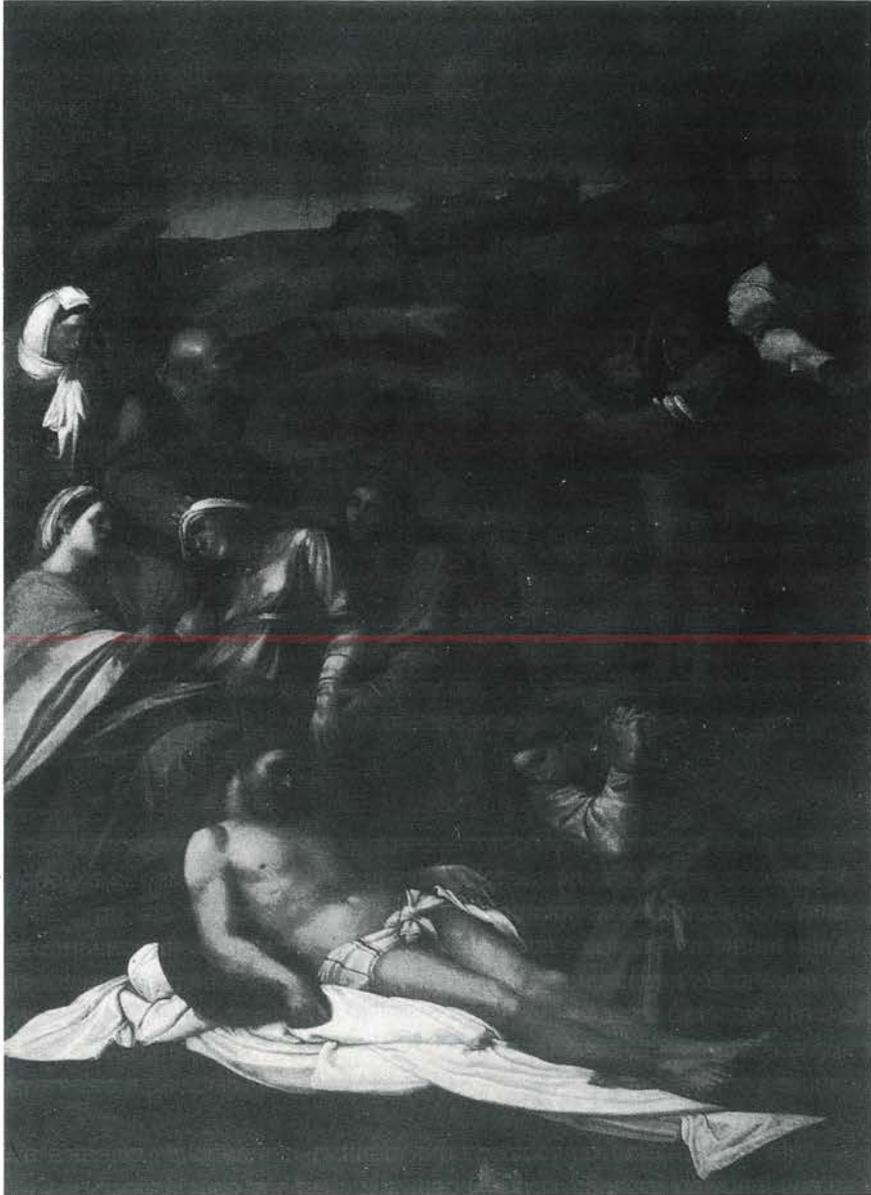
Indicaba anteriormente que entre los aspectos italianizantes de la obra de Vicente Macip aparece de modo especial en estos dos cuadros la presencia del arte de Sebastiano del Piombo (5). En realidad se basan en una composición del *Llanto por Cristo muerto* del pintor italiano, que hoy se halla en el Museo del Ermitage, de Leningrado y que data de 1516. Esta obra estuvo, según los expertos, en España. A ella parecen referirse los inventarios de 1666 del Alcázar Real de Madrid, así como Antonio Ponz que señala el cuadro como «muy maltratado» entre los de las colecciones reales que habían sufrido daños en el incendio de 1734.

Vicente Macip lo conocería por grabados y tradujo así a su obra la composición y abundantes pormenores, más que el grato colorido de raíz veneciana de Sebastiano. La robustez de la figura del Cristo, en sus reflejos miguelangelescos, queda más destacada en la obra de Segorbe que en la de Leningrado, pero no alcanza la grandiosa majestad del Cristo de la *Pietà* del mismo autor en Viterbo. Con todo, es este cuerpo de Cristo muerto lo que se reproduce con mayor fidelidad en posición y por menores, junto a la disposición general de la composición y el agrupamiento de las figuras. La versión del retablo de San Vicente Ferrer es más fiel que la otra, y puede apreciarse, aparte de en el Cristo muerto, en la figura de la Magdalena. En ambos casos se aleja más en la figura de la Virgen, Juan Evangelista y figuras de la derecha, que Sebastiano del Piombo presenta abriendo el sepulcro. Finalmente, Vicente Macip suprime un personaje masculino y pone ocho figuras en total en ambos cuadros, frente a las nueve que incluye la composición del italiano. También varían el paisaje de fondo, la ciudad y la tumba. Y, por supuesto, no es el mismo espíritu el que anima el ritmo de la composición, las figuras y, por descontado, el concepto colorístico y la preocupación por la luz y la atmósfera ambiental. Se trata, en definitiva, de una apoyatura para la composición del tema que da pie a una versión libre (6).

Sin embargo, no deja de ser un fenómeno curioso e interesante el especial atractivo que la obra de Sebastiano del Piombo ejerció sobre la pintura valenciana, no sólo en el caso de Macip. Bastante tiempo después, y desde unos presupuestos bien distintos, Francisco Ribalta haría objeto de un meticuloso estudio y copias esta y otras composiciones de Sebastiano del Piombo, tales como el *Cristo con la cruz auestas* y el *Descenso de Cristo al Limbo*, ambos actualmente en el Museo del Prado. Fue Antonio Ponz quien primero señaló tal faceta de Ribalta, reseñando al menos dos copias de estas obras, concebidas en forma de tríptico. Una se hallaba en los Carmelitas Descalzos de Valencia y otra en el «Hospital de Monserrate», de Madrid. Ponz escribe textualmente: «Una de las obras más aplaudidas de Valencia es la que hay de Ribalta en la Sala Capitular de este Convento, sin embargo de ser copia del Christo muerto, de Sebastiano del Piombo, cuyo original se conserva, aunque muy maltratado, entre las pinturas de S. M. y del mismo hay una copia en pequeño, que también hizo Ribalta, en la sacristía del Hospital de Monserrate en esa Corte. Se puede decir que éste de aquí parece obra original: ¡tan bien pintada está, y tan buen efecto es el que hace! Al lado derecho de esta pintura hay otra que es el Descendimiento del Señor al Limbo; y al izquierdo otra, en que se representa el Prendimiento, y Beso de Judas. El original de la primera, executado por el Piombo, se guarda en la sacristía del Escorial. Lo mismo tiene, y en esta misma forma está el sobredicho altarito del Hospital de Monserrate, con la diferencia que las copias de aquí son del tamaño de los originales del Piombo. Se puede decir que si Ribalta no alcanzó en Italia al expresado artífice, tuvo afición grande a sus obras, y puede servir de exemplo á muchos, que teniéndose por grandes hombres, se desdeñan de copiar obras de otros; lo que Ribalta, con serlo muy grande en la realidad, hacia: y si, como es de creer, lo executó por estudiar, y asegurarse mas en aquella manera que había elegido, considerándola conforme á la de Sebastian del Piombo, logró el fin de sus fatigas» (7). También se refirió a ello, en relación con el *Descenso al Limbo*, con motivo de su visita a la iglesia de las Agustinas de Segorbe. A este respecto escribe: «Lo mejor es el quadro grande de otro altar, en que se representa el Descendimiento al Limbo, grandemente compuesto, de lo mas bello que se puede ver de Ribalta. Todos los grupos están pensados con juicio: el principal es Jesu Christo triunfante, que toma á Abraham de la mano, y este se ve asido de un niño, al parecer Isac. Adan y Eva se representan ya fuera agrupados con Angeles.» «39 En este asunto se acordó Ribalta del Descendimiento al Limbo de Sebastian del Piombo, que se halla en la Sacristía del Monasterio del Escorial, que de su mano está copiado en una puerta del retablito, otras veces citado, en la sacristía de Monserrate de esa Corte; y aunque esta pintura no es copia de aquella por ningun camino, se conoce en su disposicion, y en el tono del colorido, que Ribalta la tenia muy en la memoria» (8). La apreciación de Ponz es correcta, aun cuando la crítica actual atribuye esta obra a Vicente Castelló, yerno y colaborador de Francisco Ribalta (9).

Desaparecieron ambos trípticos, pero se conserva uno de las mismas características en el Palacio Arzobispal del Olomouc (Checoslovaquia) que tal vez podría ser referido al que existió en Madrid como señala Fernando Benito. Por otra parte, en el Colegio del Corpus Christi de Valencia se conserva una espléndida versión que el citado autor atribuye a Ribalta, y como tal se ha incluido en la reciente exposición *Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, que podría corresponder al antiguo tríptico de

los Carmelitas de San Felipe o ser una copia fiel que sirviese al artista para otras versiones (10). En cualquier caso, y por no extendernos aquí, ya que se trata más bien de unas aclaraciones marginales o complementarias en relación con el influjo de Sebastiano del Piombo sobre nuestros pintores, en el caso de Ribalta se trata de copias fieles motivadas por el intento de profundizar en la pintura del italiano, su colorido y concepto de la luz que Ribalta pudo estudiar ante los originales.



Lamentación ante Cristo muerto. Lienzo atribuido a Francisco Ribalta, copia de Sebastiano del Piombo.
(Colegio del Corpus Christi, Valencia.)

NOTAS

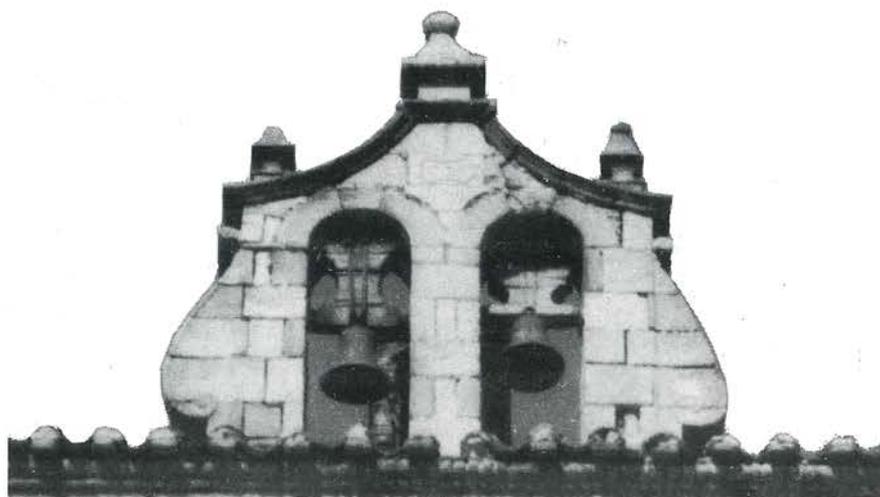
- 1 Para más detalles, véase RODRIGUEZ CULEBRAS, Ramón, *El Retablo de la Catedral de Segorbe*. Segorbe, 1965 ALBI, José, *Joan de Joanes y su círculo artístico*, Valencia, 1979. Tres vols., especialmente el volumen primero.
2. A este respecto escribe Teodoro Llorente: «El Excmo. Sr. D. Gonzalo Valero, 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 (LLORENTE, Teodoro, *Valencia*, tomo I, pág. 246).
3. ALBI, José, *Joan de Joanes y su círculo artístico*, Valencia, 1979, tomo I, pág. 57
4. José Albi (Op. cit., I, págs. 126-128) analiza este retablo sobre bases fotográficas asegurando: «Actualmente carece de predela aunque ésta nos es conocida por fotografía del Archivo Mas que recoge el conjunto» No deja de extrañar esta aseveración toda vez que la predela estuvo expuesta en el museo desde que en él se instalaron las obras tras la restauración del claustro después de la guerra civil. Es cierto que en la primera colocación de los fondos por D. Romualdo Amigó no se hallaba con la tabla de San Vicente, sino en otro lugar. Desde la reestructuración del museo llevada a cabo en 1971, fueron colocadas ambas piezas unidas como parte de un mismo conjunto e integradas en la «Galería Vicente Macip», donde se exhibe desde entonces.
5. Sebastiano del Piombo (1485-1547). Pintor italiano nacido en Venecia, donde se inicia en la pintura con Giovanni Bellini y con Giorgione. Hacia 1512 se establece en Roma, donde desarrolló su actividad. Su verdadero nombre era Sebastiano Luciani, y fue denominado «del Piombo» por el cargo de guardasellos del Vaticano obtenido de su protector el papa Clemente VII (los sellos eran de plomo —en italiano «piombo»—, de donde el sobrenombre con que se le conoció). También se suele ver con frecuencia en los libros como «Fra Sebastiano del Piombo», no porque fuese fraile, sino porque en el desempeño de su cargo debía vestir hábitos monacales. llamándosele «il Frate del Piombo». Influidor por Rafael y por Miguel Angel, tuvo tratos sobre todo con este último que le proporcionó incluso diseños para algunas obras, entre ellas, según parece, la espléndida *Pietà* de Viterbo, traduciendo ciertas formas miguelangelescas al fastuoso colorido veneciano. Aparte sus obras religiosas, Sebastiano del Piombo fue un notable retratista.
6. No podemos admitir como válidas las expresiones —y el enjuiciamiento de ellas derivado— de Albi referentes a estas apoyaturas de la composición. Además de interpretarse con notable libertad y espíritu muy distinto, según en el texto se indica, servirse de composiciones ajenas para las propias obras era muy corriente en otras épocas, sin que se interpretase como plagio o falta de creatividad. El citado autor se expresa así: «Su confrontación con la tabla de Macip nos produce un efecto verdaderamente decepcionante: estamos no ante un simple motivo de inspiración, sino ante una copia rigurosamente puntual de la figura del Cristo yacente del pintor italiano, llevada a cabo por nuestro artista. Aquí no caben atenuantes, porque la copia es estricta y literal, no ya en lo que respecta a la posición general del cuerpo, sino hasta en la más insignificante posición de un dedo o de un pliegue. Los mismos rasgos de la fisonomía han sido fielmente transcritos en esta versión valenciana del Cristo del pintor de Piombo. Resulta desoladora esta falta de honradez artística de nuestro pintor» (ALBI, José, Op. cit., I, págs. 55-56).
7. PONZ, Antonio, *Viage de España*, IV, Carta Sexta, parf. 6.
8. Id. Op. cit., IV, Carta Séptima, parf. 38-39.
9. KOWAL, David M., *Ribalta y los ribaltescos. La evolución del estilo barroco en Valencia*, Valencia, 1985.
- BENITO DOMENECH, Fernando, *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, Valencia, 1987.
10. BENITO DOMENECH, Fernando, Op. cit., págs. 150-153.

ANTONIO POVEDA AYORA

IGLESIAS Y DEVOCIONES

**(Noticias documentales sobre algunas parroquias
del Alto Mijares)**

e



Una característica de los trabajos de investigación histórica es que ponen al historiador en contacto con grandes masas documentales, sobre todo cuando se trata de acotar un período cronológico amplio. Nuestro caso particular, un estudio sobre la comarca del Mijares entre las siglos XVI al XIX y que atiende a los campos demográfico, económico y de mentalidades, nos ha obligado a consultar la variada documentación existente en los archivos parroquiales de la comarca, esto es, libros de Cofradías, de Primicia, de Racional, de Visitas y, fundamentalmente, de las series del «Quinque Libri», así llanadas por registrar al mismo tiempo los bautismos, matrimonios, defunciones, confirmaciones y estado de las almas (1).

La explotación de estos libros, muy sistematizada desde el punto de vista metodológico, no da lugar a gran variedad de noticias. Por el contrario, la monotonía impera en la redacción de los miles de actas bautismales por ejemplo, o en la rigurosa contabilidad anual de los ingresos y gastos de las cofradías, o en cobros que año tras año realizaba el clero por sus servicios religiosos, etc. Esta cantidad de información serial es justamente la fuente básica para el trabajo que estamos llevando a cabo. Pero he aquí que estos libros, de vez en cuando, incluyen otras noticias que —aunque secundarias para nuestro tema— tienen cuando menos una cierta curiosidad, y creemos que también un evidente interés para otro tipo de estudios. Qué duda cabe que la fecha en que se comienza a levantar una iglesia, o en la que un escultor o pintor está trabajando en determinada localidad es útil para un historiador del arte, a pesar incluso de que el documento esté hablando de obras hoy desaparecidas. Lo mismo podríamos decir de otras noticias que se refieren a la preeminencia de unos santos sobre otros según épocas y que, a mi juicio, pueden aportar datos sobre el auge o declive de ciertas devociones populares.

Pues bien, habiendo hecho acopio de estas noticias que se refieren en su mayor parte a la erección o decoración de iglesias y a la presencia de determinadas devociones, nos limitaremos a transcribirlas ahora, acompañadas de algunos comentarios y con la idea de que puedan ser de utilidad para otros estudiosos.

Cortes de Arenós.
Vista del pueblo con
el campanario al fondo.
(Foto R. R. C.)



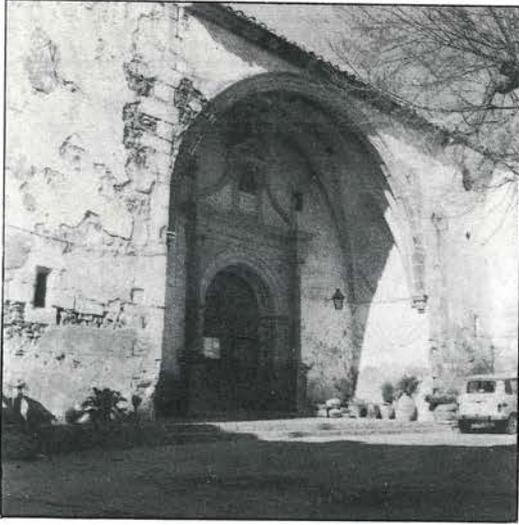
1. — NOTICIA SOBRE ASPECTOS MATERIALES DE LA ESCRITURA.

Hemos hallado —escrita de mano del propio Rector— una «receta de la tinta» utilizada para la redacción de las actas bautismales. Corresponde a finales del siglo XVIII y es como sigue: «Goma arabiga una onza. Agallas finas dos onzas. Vitriolo Romano tres onzas. Aguardiente seis onzas las que se pondran en un Barral, y luego se pican los demas materiales, y se han de poner en el barral que está el Aguardiente, y se dejan en infusión por 24 horas en cuyo tiempo se meneará el barral algunas veces, y, pasadas estas, se pone con el Aguardiente y demas materiales que estan en infusión treinta onzas de Agua de Fuente, y si fuere de lluvia mejor, y luego que esté mezclado, ya se puede escribir» (2).

Suponemos deben ser escasas este tipo de noticias puesto que tan sólo una vez, en muchos tomos consultados, nos ha aparecido. Por otra parte algún autor ha señalado justamente la dificultad de que se prodiguen (3).

2. — NOTICIAS SOBRE HISTORIA DEL ARTE.

Agruparemos aquí todas las referidas a construcción de retablos, imágenes y otros objetos ornamentales, así como las de erección o bendición de iglesias, separándolas convenientemente por parroquias.



Cortes de Arenós.
Portada de la iglesia parroquial.
(Foto R. R. C.)

2.1. — Cortes de Arenoso.

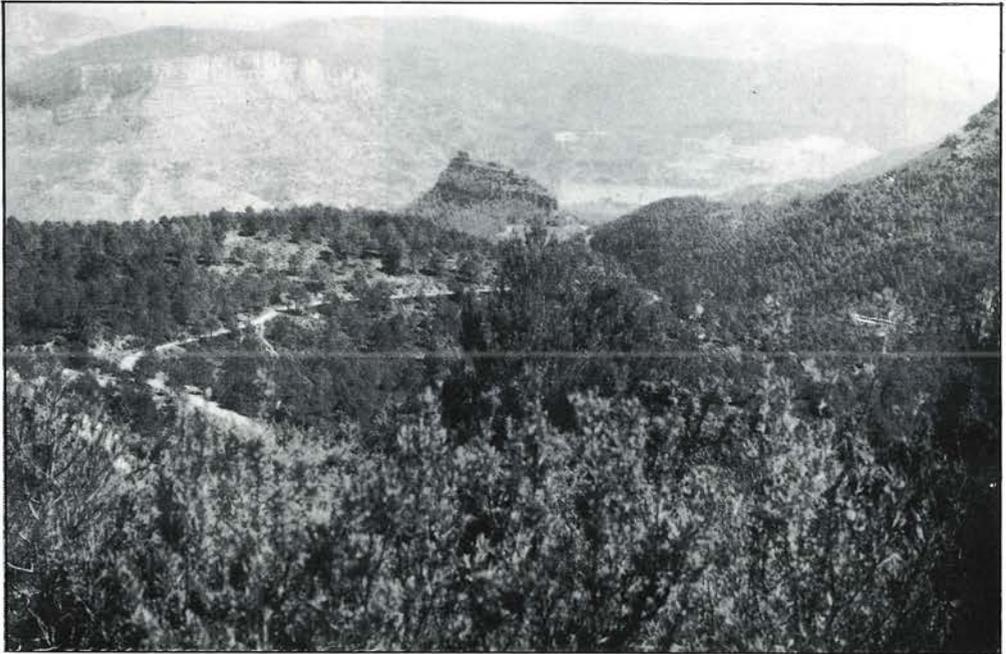
Desde el punto de vista cronológico la práctica totalidad de las encontradas se sitúan en la segunda mitad del siglo XVIII. Son las siguientes:

— «En 26 de mayo de 1667 se sacaron de la Arca del deposito de la Primicia... tres libras para seis caizes de algez para la obra del pulpito de la Yglesia» (4).

— En febrero de 1743 los hermanos Pascual y Tomás Ortí, vecinos de Bechí y de profesión doradores, firman un recibo por valor de 13 libras correspondiente al pago de sus trabajos «por el frontal de plata y oro para el Altar Mayor», y en marzo del mismo año otro recibido por valor de 15 libras «por el coste y manos de dorar la guarnizion del Salvador del Tabernáculo del Altar Mayor de esta Yglesia de Cortes» (5).

— En julio de 1755, el Rector y los regidores y administradores de la Primicia suplican al Vicario General «se sirva conceder la gracia de poder fabricar un organo de la entidad segun los Capítulos contienen para la celebración de los Oficios Divinos, que son bastante continuos en esta Parroquia». La petición —que tuvo contestación afirmativa— se acompaña de un extenso memorial, enormemente completo, en el que se detallan todas las características que deberá tener la futura obra, tales como material y calidades, registros, medidas, etc. El órgano quedó instalado en noviembre de 1756 y su constructor, Martín Ussaralde, percibió por ello la cantidad de 400 libras (6).

— «El año 1756 se hizo nuevo el Retablo de las Benditas Almas de la Yglesia Parroquial de la Villa de Cortes de Arenoso, con la intención de colocar en él a Ntra. Sra. de Agosto. Costó 60 libras y quedaron los lienzos antiguos de las Almas y de la Sta. Trinidad. Se colocaron también San Ramon y San Vicente Ferrer» (7). Por otro libro del mismo archivo conocemos el nombre del escultor, dado que —en agosto de 1757— se sacaron del Depósito de la Primicia 42 libras y 10 sueldos «para pagar a Matias Saera, escultor factor de el Altar de las Benditas Almas» (8). Las diecisiete libras y media restantes se pagaron de la Cofradía de la Asunción.



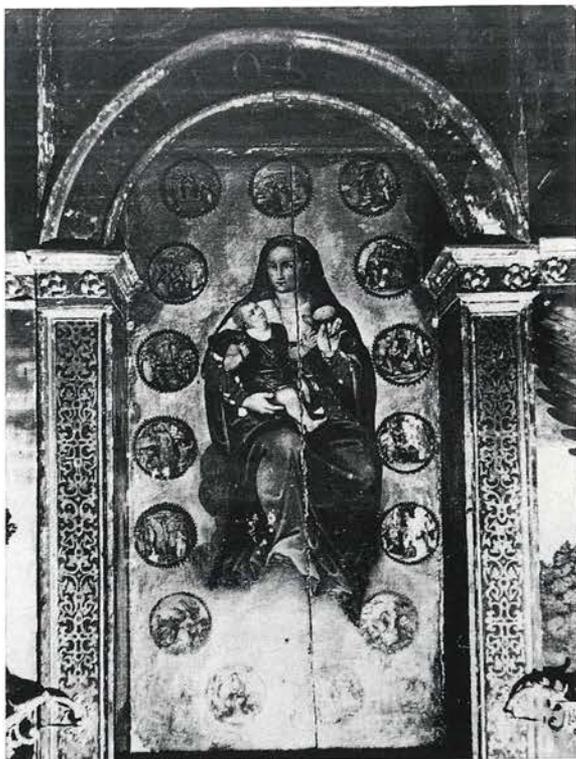
Vista del Castillo de Arenós y la zona. (Foto R. R. C.)

— A lo largo de 1763 sabemos se estaba fabricando la sacristía de la iglesia parroquial, pues en marzo, mayo y agosto se extraen del Depósito de la Fábrica 180, 130 y 77 libras, respectivamente, todas para dicha construcción (9).

— En 1764 encontramos otra partida por valor de 150 libras «para la fabrica del trassagrario que se esta fabricando». Cuatro años más tarde estaba pagándose todavía la obra: en 1768 se sacan «para la fabrica del trassagrario 260 libras, 9 sueldos y 4 dineros». Y finalmente otro dato de 1772 nos muestra el nombre del escultor, Thomas Granell, a quien se le pagan 101 libras y 16 sueldos «por el trassagrario y tornavoz que hizo» (10).

— Entre los años 1768 y 1769 está atestiguada la presencia de otro escultor, Manuel Bisbal, quien firma dos recibos de cobro; el primero —en 26 de agosto de 1768— por valor de 80 libras y el segundo —en 11 de enero de 1769— por 30 libras, todo ello por el pago del Retablo de San Miguel. Había sido concertado por la Cofradía del Corpus Christi con dicho escultor por un total de 101 libras (11).

— En el 1772 aparece en repetidas ocasiones el nombre del dorador Joseph Miralles, con quien el Rector y los Administradores de la Primicia habían contratado la tarea de embellecimiento de las últimas obras. Así, se ajustó «dorar el Retablo, el que quedó por 1225 libras, y a mas por dorar el trassagrario, pulpito y tornavoz 75 libras» (12). También corrió a su cargo el dorado del Retablo de San Miguel por 120 libras (13).



Altar de la Virgen del Rosario (pormenor). Iglesia parroquial de Cortes de Arenós. (Foto R. R. C.)

— En 16 de agosto de 1773 otro dorador, Francisco García, firma un recibo de cobro «por platear y corlar los varrones y testera de la cama de la Virgen» (14).

— «En 8 de septiembre de 1779 se sacaron de el Deposito de la Cofradia de Ntra. Sra. de la Assupción 50 libras, las que se entregaron en Valencia a Dn Bernardo Quinzá platero, por precio de una corona de plata que dicho platero ha hecho para N^a S^a de la Asupción de esta Villa» (15).

— «En 20 de 1787 se sacaron de el Deposito de la Primicia 330 libras por el encajonado o guarda Ropa para la Sacristia, con zerrajas, clavos, manecillas, coste y porte hasta colocarlo en su sitio, cuya cantidad se entregó a Gabriel Sanchez, escultor, vecino de Mora, factor de dicho encajonado» (16).

— «En 18 de febrero de 1798 se colocaron las dos lamparas de plata que estan en el Presbiterio de esta Parroquia, que se hicieron en Valencia... Y costaron puestas en su lugar y los candeleros de plata que llevan los monacillos 2773 libras» (17). Acto seguido se especifica que en el día de San Jaime de dicho año se colocaron «la cruz y candeleros de bronce, y la Sacra, y Evangelios, y lababo, y el atril de bronce y plasteado y dorado, y costaron 1060 libras» (18).

— Finalmente, ya a principios del siglo XIX: «En el año 1802 se hicieron para la Parroquia dos Campanas... fue el artífice Pedro del Corral natural de Ysla junto a Santander..., y una nueva de seis arrobas para la ermita de San Christoval a expensas de los devotos, y luego se hizo el Campanario para colocarla porque la casa para el santero ya se havia echo el año 1800» (19).



San Vicente de Piedrahita. Plaza con iglesia y porches. (Foto R. R. C.)

2.2. — San Vicente de Cortes.

Lo más importante de lo que aquí podamos aportar se refiere a la construcción de su hoy iglesia parroquial, que data —como veremos— de la segunda mitad del siglo XVIII, pero antes disponemos de otras referencias:

— Ya desde mediados del XVI, al menos, está atestiguada la presencia de este grupo de casas como una de las numerosas partidas (El Rebollar, Cortes las Viejas, El Carro...) que formaban parte del municipio y parroquia de Cortes de Arenoso. En este caso la documentación alude numerosas veces al término escueto de «Piedrayta», que no pasaría de albergar un reducido grupo de vecinos.

Con toda seguridad en la primera mitad del siglo XVII se construyó allí una ermita bajo la advocación de San Vicente, así se deduce de varias actas de defunción. El anotador del registro parroquial de Cortes es, por fortuna, muy prolijo a la hora de redactar dichas actas y suele dejar constancia de los legados píos del finado. Entre los abundantes ejemplos, extractamos éstos:

El 8 de junio de 1607 es sepultada Isabel Iserte... que deja «40 sueldos a la ermita que se ha de hazer en Piedrayta». El 13 de agosto de 1613, en la partida de defunción

de Ursula Ana Granel, se lega «un arca a San Vicente Ferrer para su hermita». El 26 de mayo de 1640 entre los legados píos del finado Joan Herrero se apunta «dos misas rezadas perpetuas en San Vicente de Piedrayta» (20). De aquí en adelante son ya muy numerosas las mandas de misas en dicha ermita.

Como se ve, sólo disponemos de una cronología relativa pero suficientemente clara. Tal vez el fuerte crecimiento demográfico experimentado en el siglo XVIII (21) fuese el motivo para construir, bien sobre la primitiva o bien «ex novo», la nueva iglesia que hoy se conserva. De ella pasamos a exponer las noticias halladas:

— «En 23 de octubre del año 1770 se dio licencia... para edificar la nueva Yglesia de la Hermita de Sn. Vicente Ferrer de Piedrayta. Y en 9 de Diciembre del año 1777 se dio licencia por... al Dr. Vicente Montoliu Rector de esta Villa para bendecir el Presviterio y Crucero de dicha Yglesia, lo que se egecutó en 27 de Abril del año 1778. Y en 9 de Junio del año 1781, el mismo lltre. Sr. Dr. Dn. Fermin Almarja, Vicario de este Arzobispado, dio licencia rubricada por... para bendecir la nave y capillas de la misma Yglesia, la que se bendixo en 27 de Noviembre del año 1781. [Firmado] Dr. Vicente Montoliu» (22).

La actividad emprendida entre los años 1770 y 1781 no iba a detenerse hasta finales del siglo. Los porches que rodeaban la plaza y, sobre todo, el amplio programa decorativo del interior de la iglesia se abordaron casi de forma inmediata:

— «En el año 1794 se hicieron los porches nuevos en San Vicente» (23).

— «En el año 1795 se hizo una campana nueva para San Vicente» (24).

— «En los años 1795 y 1796 se hicieron los Ratablos de San Vicente, San Miguel y Virgen del Remedio, ajustados por 750 libras por Christoval Maurad. En el dicho año el Retablo de San Antonio a expensas de las limosnas de los labradores, separadas de las que hacian para los demás Retablos... [También] se hizo el de San Leandro, a expensas del Dr. Leandro Nebot Retor de esta Parroquia. Le costó 100 libras. Y conseqüentemente se hicieron las Puertas nuevas de las Sacristias» (25).

Contemporáneamente, o poco tiempo después de instalados los cinco retablos, se colocaron sobre ellos las imágenes titulares:

— «El dia 10 de Agosto de 1796 llegó la Santa Ymagen de Ntra. Sra. del Remedio a San Vicente de Piedrayta de este término, la qual Ymagen regalan graciosamente el Dr. Bruno Sebastian, hijo de esta Parroquia, y Manuela Gil su consorte, y dia 14 del mismo se colocó en el Altar con mucho aplauso y concurso» (26).

— «Día de San Miguel, a 29 de Setiembre del año 1798, se colocaron en procesión claustral, después de bendecidas, las Santas Ymagenes de Sn. Leandro y Sn. Antonio Abad en sus Retablos Nuevos que se hicieron a expensas de...» (27).

El siguiente paso, a juzgar por la fuente que seguimos, debe situarse entre 1798 y 1802 con la culminación de las obras decorativas (dorados, pinturas al fresco, etc.):

— «En seguida se ajustaron los demas Retablos, Puertas y Púlpito, y se doraron. Costaron de oro y jaspes 1100 libras. Concluydos, se ajustó toda la demas obra de la Nave por 725 libras. Aun estaban los andamios se ajustó la Pintura al Fresco que son el Cascarón, Carcañoles y Medallones por 260 libras. Y se le dio orden al pintor para que pintara los Quadros del Nincho y Colaterales del Presbiterio con orden que fueran buenos, y se pagarian conforme al Mérito. El escultor fue Christoval Maurad. Los doradores Josef Fabregat y su hijo Juaquin. El pintor Juaquin Oliet, yerno de Josef Fabregat, todos vecinos de Castellón de la Plana» (28).

Esta última noticia, en especial la que se refiere a la supuesta presencia del pintor Oliet como autor de las pechinas y de los dos cuadros colaterales del presbiterio, es realmente problemática por cuanto opiniones muy autorizadas en la materia reconocen la mano del pintor José Vergara justamente en esas obras (29). Por nuestra parte, nos limitamos a dar a conocer el documento que, en este caso concreto, es debido a la pluma de un párroco posterior a los hechos que estamos comentando. Las notas de este rector concluyen de este modo:

— «Remataron los doradores en el año 1802, y se deve admirar que se hacian estas obras en un año que en verdad puede apellidarse el de la ambre, pues el trigo en Cortes se vendió por mucho tiempo a vente y quatro libras el cahiz como a precio corriente» (30). Este último dato de carácter económico está perfectamente atestiguado por otras fuentes. Las series de precios obtenidas a partir de los Libros de Cofradías muestran una brusca subida en los años 1802 a 1804 incluido. Las 24 libras que costaba un cahiz de trigo en ese año, o —lo que es lo mismo— 40 sueldos por barcilla, contrastan enormemente con el precio de los años anteriores y posteriores, que está en torno a los 14 sueldos por barcilla. Pero debemos volver a nuestro tema.

2.3. — Puebla de Arenoso.

Tan sólo dos noticias, relacionadas la primera con la construcción de la ermita de Ntra. Sra. del Rosario y S. José en la partida de Calpes de Arenoso, y la segunda con la colocación del órgano en la iglesia parroquial de La Puebla.

— «Los moradores en la Partida de las Masias de los Calpes recurrieron al Ilmo. Sr. Arzobispo suplicando les concediesse la facultad para erigir una Hermita Pública en que se pudiesen celebrar el Sto. Sacrificio de la Missa; y esta con la Invocación de N^a S^a del Rosario y Sn. Joseph afin de que no se queden sin Missa muchos de la dicha Partida por la distancia de la Parroquia. El Ilmo. Sr. Dr. Andres Mayoral decretó. En 2 de Septiembre de 1761 concedemos facultad a los suplicantes para que puedan fabricar la hermita que necesitan, y concluida, damos facultad al Párroco de dicha Villa para que la bendiga, y encontrándola en la debida forma, y con los ornamentos y demas necesario, concedemos licencia para que en ésta se diga misa, pero con la condición que antes o después que la diga el Sacerdote, les explique alguno o algunos puntos de la doctrina christiana. — En 28 de Abril, con asistencia de los RR. Mn. Pablo Collado y Mn. Francisco Peydró, Presbíteros convocados a la función, y diferentes sugetos de la partida y fuera de ella, di la bendición a dicha Hermita y celebré Missa Cantada de la Virgen y expliqué el Misterio de la Sta. Trinidad, y al ofertorio recivi de oferta 4 libras 3 sueldos. Ensiguida la celebraron rezada dichos Reverendos. [Firmado] Dr. Joseph Gil. Presbítero» (31).

— «En el año 1768 se colocó el Organo que fue aprobado por expertos en 28 de Abril. Fue capitulado su importe con facultades del Ordinario en 750 libras» (32).

2.4. — Montán.

Disponemos de una nota referente a la bendición de la nueva iglesia parroquial en 1735:

— «En veinte y cinco días del mes de Septiembre de este presente año 1735, domingo quarto de dicho mes por la mañana, con licencia del Ilmo. y Rmo. Señor Dn. Francisco de Zepeda y Gerrero Obispo de Segorbe, dada en dicha Ciudad a diez y seis días de dichos mes y año, Yo Mn. Juan Madrid Sacerdote Beneficiado de la Iglesia Parroquial de la Villa de Chelva de este Obispado y Confesor de las Religiosas Carmelitas descalzas de Caudiel, bendecí la Iglesia Nueva de este lugar de Montan y se dedicó al Señor Sn. Bernardo Abad, siendo Retor de esta Iglesia Mn. Joseph Sanchez, Sacerdote, hijo natural de la Villa de Chelva; y el mismo día veinte y cinco de este mes queda señalado para celebrar todos los años perpetuamente la dedicación de esta Iglesia con la solemnidad de primera clase» (33).

2.5. — Montanejos.

Para el caso de esta parroquia contamos con una información muy puntual que se concreta en un par de documentos alusivos ambos a la construcción de su iglesia. En el primero se describe exclusivamente la bendición de la primera piedra y, por tanto, el comienzo de las obras; en el segundo, la bendición de la nueva iglesia y el traslado definitivo del Stmo. Sacramento. Nada hay en ellos referente a construcción de retablos, número e invocación de altares, labores de ornato, etc. Pero tanta concreción —temática y cronológica— contrasta con la profusión detallista, con la enorme meticulosidad que transpiran ambos documentos.

Pasamos a comentar algo de ellos antes de su transcripción. En primer lugar, no son noticias más o menos memorables recogidas por el párroco en el *Quinque Libri*, sino autos públicos, redactados y firmados por notario a requerimiento del Rector, Justicia y Jurados (34).

Desde el punto de vista de su utilidad para la historia del arte, los datos —muy escasos— son éstos: comienzo de las obras el 14 y 15 de febrero de 1676, el maestro de obras es Juan Montaña, y la inauguración de la nueva iglesia el 12 y 13 de septiembre de 1682.

Más interés revisten, a mi juicio, algunos pasajes del texto por cuanto aportan para el estudio de la religiosidad popular. Véase, por ejemplo, la fórmula introductoria del documento en donde se reconocen los méritos de la muerte y pasión de Jesucristo, o alguna frase donde se constata la muy extendida devoción que en esta época se profesaba al Stmo. Sacramento, para quien precisamente se levanta la nueva iglesia, o el mismo «ánimo de servir a Dios Ntro. Señor» que mueve a todos los vecinos para acometer la obra, etc. No es preciso extenderse, dado que en el próximo apartado recogeremos otras noticias más directamente relacionadas con el tema de las devociones. Ahora nos limitaremos a transcribir —no íntegramente— el primero de los documentos (Auto de edificación de la Iglesia), dejando el segundo para el apartado siguiente.

— «Die 15 mensis februarii Anno a Ntte. Dni. 1676. En Nombre de nuestro Señor



Iglesia parroquial de Montanejos. Torre y cúpula. (Foto R. R. C.)

Jesuchristo Salvador eterno que por salud del genero humano no dudó recibir antes bien [recibió] Muerte y Passion en el Arbol de la Cruz, y en el [Nombre del] Santissimo Sacramento de la Eucharistia, [que] con admirable modo fue servido y quiso quedar con Nosotros, sea a todos manifiesto que... preçediendo liçencia... del Señor Don Francisco Rendón, Vicario General del prte. Arçobispado de Valencia, de mano propia escrita y firmada en diez dias del mes de febrero del prte. año 1676,...atendiendo y considerando que ... an determinado de fabricar una Ylessia nueva para que el divino Sacramento esté con mas deçençia que asta aora a estado y está en la Ylessia que en dicho lugar ay al prte. dia de oy, y como los vezinos y moradores de dicho lugar de Montanejos..., movidos de un çeloso animo de servir a Dios Ntro. Señor, an querido y quieren que se empieçe dicha fabrica, y como para empeçar a edificar semejantes empressas sea necesario el Bendezir assí la Primera Piedra como los fundamentos de dicha Nueva Ylessia, por tanto, el dicho Mossen Antonio Lorenz Retor,... en el dia de ayer que contamos catorçe dias de los prtes. mes y año..., fixó una Cruz en el puesto a donde a de estar el Altar Mayor cantando una antífona que dize..., y en el dia de oy insiguiendo el orden que nuestra Madre la Ylessia nos enseña..., el dicho Señor Retor juntamente con toda la demas gente de dicho lugar como son hombres, mugeres y niños, salieron de la Yglessia a donde el prte. dia se celebran los divinos oficios en forma de Proçession y aççedieron al Puesto a donde está designado para edificar dicho Nuevo Templo, y cantaron ... la sobre dicha antífona que dize... y el psalmo que empieça... y puso agua bendita en el puesto a donde estava la Cruz del dia anterior,... despues bendixo la Primera Piedra... y, despues de dichos todos los sobrenombrados psalmos y oraciones,

el Señor Retor tomó la Piedra en sus manos y la puso en el fundamento de la esquina forana de la torre de dicha Ylessia que es la que sale azia la Portalada de dicha Ylessia, diciendo estas mesmas palabras: in fide Jesuchristi collocamus lapidem istum in hoc fundamento, in Nme. Patris et Filii et Spiritu Santi, y despues fue dicha Piedra açimentada por Juan Montaña, Maestro de dicha fabrica, fixándola segun el arte pide, pussiendo el dicho Señor Retor agua bendita sobre dicha Piedra diziendo: asperges..., y prosiguiendo dicha bendición puso agua bendita por todos los fundamentos de dicha Ylessia repitiendo la dicha antífona... De todo lo qual, a instancia del dicho Mossen Antonio Lorenz Retor, Juan Calpe Justicia, Francisco Fornas y Pedro Gil Jurados, y generalmente de todo el Pueblo, presidiendo en la Sancta Ylessia Apostolica Romana nuestro Santissimo Padre Clemente dezimo, reinando en ntras. Españas el Serenissimo Rey Don Carlos segundo que Dios nos guarde, siendo Señor de dicho [lugar] don Francisco Vallterra conde de la Villa Nueva, y para perpetua memoria y recordación de esta verdad por mí Juan Montoliu, notario del prte. Reyno de Valencia, fue recebido este Auto Publico en los lugar, dia, mes y año arriba dichos, allandose prtes, por testigos...»

3. — NOTICIAS SOBRE RELIGIOSIDAD POPULAR.

Señala un prestigioso especialista en historia de las mentalidades —Michel Vovelle— cómo el tema de la religión popular en las sociedades tradicionales se ha impuesto a los historiadores desde hace unos años, cómo este campo ocupa un lugar legítimo en el nivel de los enfoques actuales de la cultura popular, cómo finalmente la historia religiosa —que hoy se escribe de modo distinto al de ayer— tiende en muchos puntos a fundirse en la historia de las mentalidades (35).

Un buen número de fuentes, no de fácil manejo, se brindan al investigador de este campo: los informes de las visitas pastorales, las curvas de los registros parroquiales (36), el análisis del mobiliario religioso, el estudio de la iconografía religiosa, los exvotos, los testamentos, las cofradías... Y —siempre siguiendo al mismo autor— una condición metodológica: «La historia de las actitudes y de las prácticas religiosas se vuelve cuantitativa, o más precisamente serial, y organiza en la "longue durée" la evolución de los indicadores que selecciona, o que se le ofrecen» (37).

A la vista de esta breve nota introductoria se comprende lo costoso —y lo interesante— que puede resultar una investigación que penetre en este campo. En este sentido esperamos, por su utilidad, la pronta cristalización del trabajo que Pedro Saborit lleva a cabo sobre las actitudes ante la muerte a partir de los testamentos. Por nuestra parte, esperamos aportar también alguna conclusión a partir, sobre todo, de la información recogida en las actas de sepultura (38); pero lo que perseguimos ahora —tal como decíamos a comienzos del artículo— es reflejar algunas noticias puntuales que tengan relación con el tema.



Exterior e interior de la ermita de Santa Bárbara en Cortes de Arenós.

3.1. — Pervivencia de devociones a santos de tradición: Sta. Bárbara, San Roque, San Sebastián, San Antonio.

Sabido es que el pueblo, en su relación con lo divino, contaba con una serie de mediadores o intercesores sobre los que vuelca de forma manifiesta su devoción. En el primer nivel de estos intercesores está la Virgen, pero a ella le acompañan una pléyade de santos que, al parecer, no variaban mucho de unos lugares a otros. Las devociones, pues, no presentan tantos cambios geográficos cuanto cronológicos. Uno de los cambios que más insistentemente señala Vovelle es el esfuerzo de la iglesia postridentina por introducir las devociones al Santo Sacramento y a Ntra. Sra. del Rosario: «los altares nobles de la iglesia se han reservado a las devociones de la pastoral nueva (Santo Sacramento, Rosario), los santos de tradición son empujados hacia la puerta, al interior o al exterior (San Antonio, San Sebastián, San Roque) o a las capillas del terruño» (39). Esta afirmación se comprueba sin duda en las parroquias de nuestra comarca como luego veremos, pero nos da la impresión que subsiste aquí, todavía de forma muy arraigada en los siglos XVII y XVIII, esa devoción a santos tradicionales —como los indicados en el título— que son taumaturgos y, por tanto, protectores de personas (San Roque, abogado contra la peste), animales (San Antonio Abad) o cosechas (Santa Bárbara, que las libra de las catástrofes meteorológicas). Como apoyo a esta idea recogemos los siguientes documentos:

— Auto público, de fecha 10 de agosto de 1643, realizado y firmado por el notario Antonio Sanahuja, por el que se declara a Santa Bárbara como patrona de Cortes:

«Sea a todos manifiesto que nosotros Gabriel Lamberto Montoliu, Presbitero Retor de la Parroquial de Cortes, Mosen Nicolas Castillo, Mosen Vicente Oñate, Mosen Juan Arnau de Juan, y Mosen Juan Arnau de Geronimo, Presbiteros y Beneficiados de dicha Yglesia, Miguel Yserte Justicia, Juan Cervera y Domingo Sanahuja Jurados, Vicente Oñate Mayordomo, Rafael Bagan ...[sigue la lista hasta un total de ochenta vecinos]... todos vezinos y habitadores de dicha Villa, ajuntados y congregados en la Yglesia Parroquial de dicha Villa, ...en la misa que en el presente dia de oy se ha celebrado citando al pueblo junto para la presente hora, ...instruyen y ordenan que de hoy en adelante perpetuamente sea guardada el dia y fiesta de la Gloriosa Santa Barbara, y que aquella sea tenida y guardada por principal patrona de dicha Villa y univrsidad de Cortes, segun decreto...» (40).

— El segundo documento, que no transcribimos, es ya de marzo de 1760. Recoge una carta del rector de Cortes en la que se solicita del Arzobispo de Valencia que sea calificado como «altar privilegiado...aquel en quien se veneran Santa Barbara, San Roque y San Sebastian, singulares protectores de esta Villa» (41). Se añade la contestación afirmativa del Arzobispo. Se constata, por tanto, cómo un siglo después siguen gozando estos santos de gran devoción popular, en cuyo altar —al ser privilegiado— tendrán las misas encomendadas indulgencia plenaria.

— El tercero, también de mediados del siglo XVIII, alude a unas rogativas públicas (misas, procesiones, novenas...) que se efectuaron contra la plaga de la langosta «que entró en la partida de Piedrayta de este termino de la Villa de Cortes de Arenoso» el día 9 de agosto del año 1756. A juzgar por las imágenes que se sacaron en procesión, sigue confiándose en estos santos taumaturgos aunque aquí es de notar la presencia destacada de la Virgen del Rosario, que es la que cerró el acto de acción de gracias: «El día 10 del mismo mes, cantada la Missa Conventual, se salió en Processión de Rogativas a las tres cruces de la Via Sacra y desde allí se conjuró la langosta por todos los sacerdotes de este clero ... Por la tarde se sacaron en procesión de Rogativas las Ymagenes de N^a S^a del Rosario, de Sta Barbara, de Sn Vicente Ferrer y de San Roque y fuimos a la hera del Masico y desde allí se hizo el conjuro contra la langosta por los mismos sacerdotes. Miercoles a 11 se subió en processión a la Hermita de Santa Barbara y San Roque y celebrada Missa rezada se hizo el conjuro por los mismos sacerdotes. Jueves 12 ... a la Hermita de San Christoval. Viernes 13 se fue a San Vicente Ferrer y celebrada Missa en la misma Hermita sacaron a San Vicente de su Nicho, y colocado en la Peña, salieron en Processión a la Plaza y desde allí hicieron el conjuro contra la langosta ... y prosiguiendo por la huerta volvieron a la hermita en Processión. Por la tarde se le hizo Processión dando la buelta a la casa y hermita, y cantados los gozos del Santo, Salve y gozos de N^a S^a de la Luz, se colocó el Santo en su lugar y se rezó el Rosario por no poder salir la Processión por la lluvia. Lunes 16 ... por orden de la Villa se hace novena de Missas rezadas a las seis de la mañana ... El día 26 del mismo mes se empezó otra novena de Missas rezadas ... El día de la Natividad de N^a S^a se hizo Processión por todo el lugar con la Ymagen de N^a S^a del Rosario y en la Yglesia se cantó el Te Deum ludamos» (42).

— Finalmente, la última referencia documental alude a la devoción a otro santo de los considerados de tradición: San Antonio abad. Cuando a finales del siglo XVIII se construyen los retablos de la iglesia de San vicente de Piedrahita, uno de ellos (el

de San Antonio) se hizo «a expensas de las limosnas de los labradores, separadas de las que hacian para los demas Retablos» (43). Parece, por tanto, que dichos labradores tuvieron que hacer frente a limosnas extraordinarias para tener un retablo con un santo que, sin duda, sería de gran devoción para ellos.

3.2. — Las nuevas devociones de la pastoral postridentina: Ntra. Sra. del Rosario y el Stmo. Sacramento.

Ya hemos comentado antes —siguiendo a Vovelle— el esfuerzo de la Iglesia por impulsar estas devociones, y a pesar de que en nuestras parroquias subsistan también otras más tradicionales, no podemos sino constatar el mayor peso de las nuevas. Las referencias que podrían hacerse a éstas son muy numerosas. Veamos algunas.

a) Con relación a la Virgen del Rosario

— La encontramos como titular de la ermita levantada en 1761 en la partida de Los Calpes, Puebla de Arenoso.

— La hemos visto formar parte, en lugar destacado, en las rogativas públicas de 1756 en Cortes de Arenoso.

— Alimenta la devoción popular en la parroquia de Campos de Arenoso a través de la «Cofradía del Rosario», fundada el 2 de mayo de 1746. El libro de dicha Cofradía trae la escritura de fundación con los correspondientes capítulos y la contabilidad anual, con ingresos que se deben a la aportación voluntaria —en especie y en dinero— de los propios feligreses (44).

— Lo mismo puede decirse de la parroquia de Cortes de Arenoso, donde también existe la Cofradía del Rosario, fundada por auto notarial el 8 de septiembre de 1587 (45). De entre los abundantes documentos que conserva el libro de la cofradía, transcribimos un auto notarial, de 29 de septiembre de 1706, por el que se traslada definitivamente la nueva Imagen de la Virgen del Rosario, desde su capilla instalada en la casa del Clavario a la capilla y altar situados en la iglesia parroquial. A mi juicio, el documento traduce todo el boato y solemnidad oficial: «En nombre de Nuestro Señor Jesucristo, Salvador eterno, que por la salud del Genero humano no dudó rescebir antes bien recibió muerte y pasión en el arbol de la Santa Cruz. Y en el Santísimo Sacramento de la Eucaristia que con admirable modo fue servido y quiso quedarse con nosotros, sea a todos notorio y manifiesto que habiendo precedido Bendición de la Ymagen y esclarecida reina y emperatriz de los Angeles con el título del Rosario, nuevamente hecha y adornada, ... despues de haverse hecho una solemne procesión y traer la Ymagen Santísima del Rosario de la Cassa y habitación de Gregorio Tomas, notario y Clabario actual de la loable Cofadria, la qual está instituida y fundada en dicha Capilla, puesta sobre una peaña y altar, ricamente compuesta y adornada, no segun se merece sino segun la posibilidad y deboción de dicho Clabario, se intro-

duxo y pusso en dicha Yglesia, en el altar maior, con toda solemnidad y deboción. Y assimesmo, despues de haverse solemnizado y celebrado el Santissimo Sacrificio de la Missa, ... se hizo la colocación ... en su propio altar, nicho y capilla de dicho Santissimo templo de la dicha Villa de Cortes ... el qual altar y Retablo hizo Joseph Nebot a sus propias expensas y bienes de aquel, y la Ymagen Santissima sobredicha a expensas y limosnas de diferentes debotos de la Virgen. De todo lo qual, a instancias y requerimiento de...» (46).

Añadamos también que el altar del que será titular —desde ahora— la Virgen del Rosario debió estar profusamente decorado, pues, además de contar con dicha imagen que lo presidía (47), contaba también con «una Cruz de bronce que sirve en dicho Altar de la Virgen» y con seis «quadros de diferentes Santos dentro de dicha capilla del Rosario» (48).

b) Con relación al Stmo. Sacramento.

— Hemos visto en los dos autos notariales ya transcritos en páginas anteriores (49) cómo se reconocía expresamente la importancia del sacramento de la Eucaristía. Ambos documentos lo reflejan en sus líneas introductorias, y aunque al parecer sean formulismos, no por ello dejan de tener el carácter indicativo de lo muy afincada que estaba esta devoción.

— Más explícito es el documento que parcialmente vamos a transcribir. Se trata del auto de traslado del Stmo. Sacramento desde la antigua a la nueva iglesia de Montanejos, efectuado el 13 de septiembre de 1682 (50): «... Y despues, domingo que contavamos treçe dias de los prtes. mes y año, prosiguiendo la pretensión de trasladar el Santissimo Sacramento a dicha Nueva Ylessia, allandose prtes. el Doctor Françisco Martin Retor de Fuentes de Ruvielos, el Dr. Luis Palomar Vicario del Toro, el Dr. Felix Çifre Prbo. Beneficiado en la Ylessia de San Andres de la Çiudad de Valencia ...[sigue la relación hasta un total de trece sacerdotes correspondientes a otras tantas parroquias] ... ajuntados y congregados en la Ylessia a donde el Santissimo Sacramento estava reservado, habriendo el Sacrario con la devida reverençia y recato, cantaron aquel imno que dize Pange lingua ... y saliendo de dicha Ylessia viega en forma de Proçession repitiendo el dicho imno, acudieron a dicha Nueva Ylessia llevando el Santissimo Sacramento en el viril el Dr. Felix Çifre, y pussiendole sobre el Sacrario en un dosel con la deçençia y aparato de luçes y ornamentos, se empeçó a celebrar la Missa ... y acabada la Missa con mucho contentamiento y singular alborço de todos ... dieron infinitas graçias al Altissimo ... y a la tarde, a las quatro poco mas o menos, en dicho dia se hizo Proçession General por todo el Pueblo llevando el Santissimo Sacramento, con acompañamiento de todos los sobredichos sacerdotes y seculares, con diversidad de achas y velas ençendidas, y bolviendo a dicha Ylessia, haviendo dado la Bendición al Pueblo, collocó el Dr. Felix Çifre al Santissimo Sacramento en el Sacrario, a donde en presençia de todos quedó reservado...»



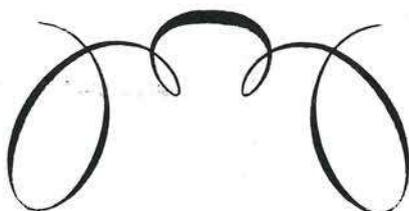
Copón de cerámica de Alcora. Iglesia parroquial de Cortes de Arenós. (Foto R. R. C.)

— Finalmente, cabe referir, como última constatación documental acerca de la devoción al Stmo. Sacramento, la fuerte implantación que la Cofradía del mismo nombre tuvo en Cortes de Arenoso. El hecho es demostrable, al menos, a partir del siglo XVIII (51) y perdura en pleno auge hasta la década de 1920. Baste algún ejemplo para señalar su peso específico: los ingresos anuales que obtiene la Cofradía del Santísimo en la primera mitad del XVIII superan siempre las 100 libras, cuando los obtenidos en iguales fechas por la Cofradía del Rosario están en torno a las 10 libras. Por otra parte es aquella la única Cofradía que se mantiene con las aportaciones pecuniarias a que se obligaban los cofrades, sin que fuera preciso recurrir a peticiones en especie. Entre los gastos que quedan reflejados en la contabilidad anual, sorprende el elevado coste de la partida principal: la cera, para la fabricación de velas y hachas con las que se acompañará al Santísimo siempre que salga en procesión; también se dedica buena parte del presupuesto a la preparación de la fiesta del Corpus (confesores, sermones, enramada, pólvora, «el conbite como es costumbre el Jueves y biernes de el Corpus», etc.). Todo hace suponer que ésta era una de las devociones con más «presencia», lo que vendría a significar que, al menos en esta comarca, se cumplieron las pretensiones de la Iglesia.

NOTAS

1. Una descripción de estos libros que integran los fondos parroquiales, y que constituyen un verdadero filón para trabajos de historia rural, puede verse en P. SABORIT BADENES: *Archivos Eclesiásticos. Boletín del Centro de Estudios del Alto Palancia*, n.º 1 (1984), pp. 63-72, y n.º 2 (1984), pp. 13-28.
2. Archivo Parroquial de Cortes de Arenoso (en adelante A. P. C. A.), *Quinque Libri*, tomo VII, último fol. s/n., v.º El tomo en cuestión comprende las fechas 1789-1801.
3. «No hemos encontrado en ninguno de los archivos catalogados referencias concretas a la fabricación de la tinta» (J. SANCHEZ PORTAS: *Archivos parroquiales de Orihuela*. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1985, p. 29).
4. A. P. C. A.: *Salidas de dinero del Arca de la Primicia para los gastos de la Iglesia. Año 1664*. f. 4 v.º
5. *Ibidem*, ambos recibos cosidos entre los ff. 47 y 48.
6. La completa documentación referida a la fábrica del órgano, que tal vez sea motivo de un estudio, se encuentra en A. P. C. A.: *Salidas de dinero...*, op. cit., cuaderno de 4 hojas s/n. cosidas entre los ff. 57 y 58.
7. A. P. C. A.: *Cuaderno de las Quentas de Nª Sª de la Assumcion*, f. 4 v.º
8. A. P. C. A.: *Salidas de dinero...*, op. cit., f. 59.
9. A. P. C. A.: *Salidas de Fabrica. 1728*, f. 3 v.º
10. *Ibidem*, f. 4 y f. 5.
11. A. P. C. A.: *Salidas de dinero...*, op. cit., últimos lols. s/n.
12. A. P. C. A.: *Salidas de Fabrica...*, op. cit., f. 5.
13. A. P. C. A.: *Salidas de dinero...*, op. Cit., últimos fols. s/n.
14. A. P. C. A.: *Quaderno de las Quentas...*, op. cit., f. 12 v.º
15. *Ibidem*, f. 18.
16. A. P. C. A.: *Salidas de Fabrica...*, op. cit., ff. 13 v.º y 14.
17. A. P. C. A.: *Quinqui Libri*, Tomo VII, «Libro de Confirmación», f. 9 v.º
18. *Ibidem*, loc. cit. Estas últimas adquisiciones, así como la de las dos lámparas de plata, vienen también reflejadas en el *Libro de Visitas*, año 1800, f. 59 v.º
19. A. P. C. A.: *Quinque Libri*, Tomo VII, «Libro de Finados», f. 47.
20. A. P. C. A.: *Quinque Libri*, Tomo II, «Liber Morientium». Véanse actas de defunción correspondientes a las fechas indicadas.
21. Véase mi trabajo «Evolución de la población de Cortes de Arenoso durante los siglos XVI, XVII y XVIII», *I Jornades d'Estudi sobre la Població del País Valencià*, (Valencia-Alicante, 1986). En prensa.
22. A. P. C. A.: *Quinque Libri*, Tomo VI, f. 246 v.º
23. A. P. C. A.: *Quinque Libri*, VII, «Libro de Finados», f. 45.
24. *Ibidem*, loc. cit.
25. *Ibidem*, loc. cit.
26. A. P. C. A.: *Quinque libri*, VII, «Libro de Confirmados», f. 9 v.º
27. *Ibidem*, f. 10.
28. A. P. C. A.: *Quinque Libri*, VII, «Libro de Finados», f. 46 v.º
29. Me refiero a la del Dr. RAMON RODRIGUEZ CULEBRAS en su estudio —actualmente en curso de realización— sobre el programa iconográfico de la Iglesia de San Vicente.
30. A. P. C. A.: *Quinque Libri*, VII, «Libro de Finados», f. 46 v.º
31. Archivo Parroquial de Puebla de Arenoso: *Quinque Libri*, Tomo VI, f. 181 v.º
32. *Ibidem*, f. 182.
33. Archivo Diocesano de Segorbe: *Quinque Libri* de la parroquia de Montán, Tomo I, penúltimo folio, s/n.
34. Archivo Municipal de Montanejos. Documento n.º 1: *Auto de la edificación de la Ylessia Nueva del Lugar de Montanejos*, cinco folios sin numerar. Documento n.º 2: *Auto público de la Bendición de la Ylessia Nueva del Lugar de Montanegos y translacion del Smo. Sacramento a aquella*, seis folios cosidos al Auto anterior.
35. M. VOVELLE: *Ideologías y mentalidades*. Barcelona, Ariel, 1985, p. 123 y p. 25.
36. Las tasas de nacimientos ilegítimos, los abandonos de niños, el respeto de los tiempos de interdicciones..., todo ello permite medir el grado de observación de las disciplinas.

37. M. VOVELLE: *Ideologías...*, op. cit., p. 28
38. Si el finado hace, o no, testamento, lugar de sepultura, hábito, ritual fúnebre, donación de limosnas, mandas de misas, etc.
39. M. VOVELLE: *Ideologías...*, op. cit., p. 151.
40. A. P. C. A.: *Quinque Libri*, V. El presente Auto se encuentra cosido entre los dos primeros folios de dicho tomo.
41. A. P. C. A.: *Quinque Libri*, V, f. 2.
42. *Ibidem*. último folio, s/n., v.º
43. A. P. C. A.: *Quinque Libri*, VII, «Libro de Finados», f. 45.
44. Archivo Diocesano de Segorbe: *Libro de la Cofradía del Rosario*, leg. n.º 12.
45. A. P. C. A.: *Libro de Cuenta y Razón de la Cofradía de la Virgen del Rosario*, f. 18.
46. *Ididem*, ff. 19 y 20.
47. Se describe la Imagen en un «Inventario de todos los bienes que pertenecen a la Cofadria», A. P. C. A., *Libro de Cuenta y Razón...*, op. cit., ff. 21-22.
48. *Ibidem*, loc. cit.
49. Auto de la edificación de la nueva iglesia de Montanejos y Auto de traslado de la Imagen de la Virgen del Rosario a la iglesia de Cortes.
50. Véase nota 34, Documento n.º 2.
51. Cabe suponer que, al ser ésta una de las devociones impulsadas por la Iglesia a partir de Trento, lo fuera desde mucho antes, pero hay constancia escrita de que se incendiaron los «Libros antiguos de la Cofradía» y, en consecuencia, el primer tomo conservado comienza en 1732.



ANTONIO GONZALEZ SOBACO

MARTINEZ BARRIO EN SEGORBE

La rebelión del 10 de agosto había sido sofocada. Y había sido precedida del malestar de los decepcionados con el régimen republicano, polarizado por determinados núcleos monárquicos, que hizo crisis en el pronunciamiento del general Sanjurjo. Este tuvo dos brotes: uno en Sevilla, donde momentáneamente se impuso el prestigio del general, y otro en Madrid, que fue rápidamente desarticulado. Detenido Sanjurjo cuando se disponía a atravesar la frontera de Portugal, un rápido proceso decidió la deportación de los principales encartados. A Sanjurjo se le conmutó la pena de muerte por el confinamiento en el penal de Dueso.

El alzamiento del 10 de agosto de 1932, se interpretaba ya a los pocos días de su fracaso, como una aventura planeada por hombres poco reflexivos y prudentes que se engañaron al creerse capaces de movilizar fuerzas que sólo existían en su fantasía.

Por otra parte los recursos de que dispone un Estado moderno, hacen al «golpe» prácticamente ineficaz.

Como se ha hecho ver por los historiadores, el 10 de agosto aglutinó a las fuerzas republicanas (que desde el temprano incendio de las iglesias y conventos habían experimentado una sensible erosión) y robusteció al Gobierno de la República, permitiéndole poner a flote el Estatuto Catalán y la Reforma Agraria, ambas en pleno naufragio. Acabó con la hostilidad de la oposición dentro o fuera del Parlamento y se desvaneció la pesadilla de los generales. De ahora en adelante será más duro, más revolucionario. Las derechas, en consecuencia, volverán a las catacumbas, mientras Azaña se afianzaba en el Poder, más fuerte que nunca, sin sucesor posible.

En este clima de fervor republicano se celebran en España numerosos actos, entre los cuales figura el de Diego Martínez Barrio en Segorbe.

Segorbe acusa de antiguo su presencia republicana. He aquí algunos datos: En 1873 combate por la libertad. En 1888 tiene un Comité posibilista. En 1890 posee un Comité de Coalición republicana y forma parte del Comité provincial.

El 20-8-1891 celebra un gran acto en el Centro de Coalición republicana en el que intervienen Dualde, Campillos, Herrero (D. Marcelino), González de Cárdenas, Rodríguez (D. Ramón), Vélez y D. Emilio Santacruz. Asisten después, el 18 de febrero de 1897 a la Asamblea republicana de Comités de Distrito. El Distrito de Segorbe comprendía Chóvar, Almedíjar, Navajas, Castellново, Sot de Ferrer, Azuébar, Altura, Soneja y Gátova.

En el momento de constituirse la Federación republicana de Castellón (20-3-1908) se adhiere a ella Segorbe.

En suma, su ejecutoria republicana, sin carácter excluyente, se puede fácilmente constatar.



Diego Martínez Barrio.

EL PERSONAJE

Diego Martínez Barrio es uno de los prohombres de la II República: Presidente del Gobierno, aunque por breve tiempo, en 8-X-33, Ministro de la Guerra (16-XII-33), de la Gobernación (12-IX-33), de Comunicaciones (15-IV-31), Presidente interino de la República antes de la designación de Azaña, expresidente de las Cortes. Desgajándose de Lerroux fundaría el partido de Unión Republicana que perduró muchos años después.

Martínez Barrio estuvo en los centros decisivos del poder o muy cerca en momentos estelares. Incluso el 18 de julio de 1936, cuando el levantamiento nacional puso de manifiesto la impotencia de Casares, se acudió a Martínez Barrio para que buscase una salida pacífica y política a la situación. Pero era ya tarde.

EL MITIN

Con motivo de la dominación del conato revolucionario, Martínez Barrio viene a Segorbe el 21 de agosto de 1932. Le acompañan Pascual Leone, Sigfrido Blasco, Fernando Gasset, Leopoldo Ibáñez, Querol, Selma, Peláez..., celebrándose una imponente manifestación para honrar la memoria de los héroes de la libertad de 1873. En el mitin se suceden numerosas intervenciones. El Alcalde de Segorbe es, por aquel entonces, Manuel Vázquez, que habla enalteciendo la memoria de 1873. Gasset se refiere al alzamiento de una partida de Chóvar para proclamar la República, así como a la arraigada convicción republicana del Distrito de Segorbe. Alude a Martínez Barrio como «una de las figuras más destacadas del Parlamento actual y una de las revelaciones de las Constituyentes del 31».

Por último, Martínez Barrio, con su conocido sentido de la lírica, entona un canto a la tierra levantina cuyas virtudes cívicas ensalza «porque tienen la virtud de elevar los espíritus de quienes acuden a ella. Alude a la tragedia que Segorbe conmemora y a la que ha estado a punto de producirse en nuestro país hace unos días.

Describe la labor realizada por la República, la confianza de nuestros valores y divisas en el extranjero y el esfuerzo de una nación en mejorarse cuando despierta con la iniciación de una tragedia. Censurando a aquellos que aparentemente habían aceptado la República, pero que en su interior «conservan agazapado un sentido moanárquico y se lanzan locamente a la calle».

Analiza los errores padecidos «por esos hombres que movieron las ansias y necesidades de los pueblos y olvidaron que la República era el deseo de un pueblo y no de unos sectores privilegiados». Hace breve historia de los hechos ocurridos en Sevilla durante las pocas horas que creyó dominar Sanjurjo, y las equivocaciones que sufrió al no apreciar el problema nacional en su verdadero aspecto. Alude a las fuerzas llamadas conservadoras a quienes hace una velada advertencia del «ensayo de otras formas no probadas prematuramente implantadas».

Y terminó con las siguientes palabras: «Creyeron que nuestra tolerancia y nuestro respeto eran debilidad, pero ante la vergüenza que supondría que la República se nos fuera de las manos, los republicanos todos, desde los que siguen a Miguel Maura hasta los que propugnan doctrinas sociales más avanzadas, todos, absolutamente todos, estamos juramentados para defenderla» (República, 22-VIII-32).

La jornada continuaría en Viver, Navajas y Torás con numerosa asistencia de público hasta bien entrada la noche.

Así informaba el diario republicano local de un acontecimiento provocado por el 10 de agosto de 1932, fecha ésta que iba a significar un recrudecimiento en la política del primer bienio, dejando constancia así de la presencia de Martínez Barrio en la ciudad de Segorbe.



VICENTE GARCIA EDO

**DOS NUEVOS DOCUMENTOS SOBRE EL
REPARTO DEL ALTO PALANCIA TRAS LA
CONQUISTA CRISTIANA EN EL SIGLO XIII**

Si bien el problema de la cronología de la conquista cristiana en las tierras del Alto Palancia no ha hallado hasta el momento solución, ni es probable que pueda hallarse en el futuro, por falta, por una parte, de fuentes documentales que nos permitan conocer el desarrollo de los hechos, y por otra, porque estamos convencidos de que en buen número de estos pueblos no hubo conquista en el sentido bélico de la palabra, y, por lo tanto, nada que contar; sí que se va perfilando, sin embargo, poco a poco, el mapa de lo que fue el reparto que el rey Jaime I fue llevando a cabo con respecto a todos los pueblos de la zona en torno a 1237-1239.

Ahora bien, este reparto presenta unas características muy concretas: salvo dos casos aislados, que correspondían a Segorbe y a Jérica y que son excepción a lo que decimos, el resto de los lugares se entregaron a distintos nobles, prelados y otros personajes que participaron activamente junto al Rey en la campaña valenciana, con el fin de que dispusiesen de dichos pueblos y ejerciesen su dominio como nuevos señores (pero siempre dependientes de la Corona) sobre las respectivas comunidades moras que habitaban en los mismos y que no abandonaron las tierras como sucedió en otras comarcas.

La razón de esa permanencia está en íntima relación con el asentamiento que Ceit-Abu-Ceit, el destronado rey moro de Valencia, hizo desde el año 1229 en Segorbe. Tras su destronamiento Abu-Ceit se hizo fuerte en el castillo de Segorbe y, acto seguido, se apresuró a firmar un tratado de amistad con Jaime I, por razón del cual le hacía donación al rey aragonés de todo cuanto pudiera conquistar en el reino de Valencia, según se recoge con mayor amplitud en el texto de tal acuerdo. Abu-Ceit pensaría que, no pudiendo recuperar el trono valenciano, lo mejor era asegurarse un buen futuro al lado del que se perfilaba como el más fuerte, a pesar de ser su enemigo.

Por dicha instalación segorbina, no fue necesaria una intervención cristiana de carácter bélico muy directa en la zona de influencia de Segorbe y, por tanto, ese paso casi pacífico del señorío moro al dominio cristiano se hizo muy suavemente y los habitantes moros optaron en su mayoría por permanecer inicialmente en sus casas. En buena parte de los lugares su presencia duraría hasta la expulsión a comienzos del siglo XVII.

El mapa de lo que actualmente es la provincia de Castellón, tal como se hallaba distribuido en el siglo XIII en los tiempos de la conquista cristiana, aún está por hacer, pero sin lugar a dudas depararía sorpresas, puesto que nos descubriría, entre otras cosas, que todo el Alto Palancia continuó habitado por moros en el siglo XIII. Únicamente Segorbe, a partir de 1247 (1) y Jérica, en una fecha inconcreta anterior y con seguridad desde 1249, empezó a repoblarse con cristianos. Estos repobladores eran aragoneses en su mayoría, y en mucha menor medida catalanes.

Esta permanencia de los antiguos habitantes moros de las tierras explica que no se nos conserven cartas pueblas del siglo XIII de ninguno de los pueblos del Alto Palancia, porque realmente no hubo repoblación cristiana de estos núcleos, sino pervivencia de sus habitantes. Únicamente en el siglo XIV (como indican las cartas pueblas de Viver y Benafer, que se nos conservan) cuando desaparecen los moros en esos lugares, se repueblan con cristianos.

Las comunidades moras, sin embargo, no se mantuvieron sólo en el Alto Palancia, sino además en los pueblos del señorío de Arenós (salvo el propio Arenós, Cortes y Villahermosa); en la Sierra de Eslida; en Vall d'Uxó; en Alfondeguilla; en Tales; Sueras; Fanzara; Ribesalbes; en la propia Onda había una importante morería; en Artana; en Betxí y, seguramente, en el término del castillo de Alcatén (Alcora, Lucena, etc.), si bien desconocemos por falta de indicios documentales las circunstancias de este último castillo.

Jaime I conseguía con ese amplio reparto agradecer a sus acompañantes la ayuda prestada en la campaña bélica, al tiempo que aseguraba una estabilidad de su retaguardia, porque en las fechas en que hizo el reparto del Alto Palancia (entre 1237 y 1239), aún era bastante lo que le restaba por conquistar de las tierras del nuevo Reino de Valencia y no podía permitirse sobresaltos en su estrategia militar.

El reparto de los pueblos se conoce, a falta de los documentos que supuestamente debieron existir en los propios municipios, a través de unas breves regestas de las donaciones que se contienen en el «Libre del Repartiment de València» (2), conservado en el Archivo de la Corona de Aragón, en Barcelona. Para las fechas y área geográfica que nos interesa se hallan las donaciones de Altura, Gátova, Gaibiel, Azuévar, Vall de Almonacid, Jérica, Almedijar y Segorbe.

Por otra parte, a través del Episcopologio del Obispo Pérez, de la Catedral de Segorbe, podemos añadir a las anteriores las donaciones de Teresa y Navajas.

Y, finalmente, a través de distintos documentos conservados en los archivos de la Catedral de Valencia y de la Corona de Aragón, disponemos de algunos datos más referidos de una manera indirecta a los lugares y alquerías de Castelnovo y Fula (Viver) (3).

Con Bejís, conquistada por don Pedro Fernández de Azagra y dada en 1232 (4) su iglesia al Obispo de Segorbe, según consta esta donación en pergamino del Archivo Catedralicio de Segorbe, cerramos el capítulo de datos conocidos hasta el presente.

Deseamos aportar en esta ocasión dos nuevos documentos, conservados ambos en el Archivo de la Corona de Aragón, en Barcelona, que arrojan un poco más de luz a nuestros comentarios y cuya transcripción acompañamos al final. Son muy significativos porque nos ratifican unos datos que se sospechan, pero que siempre echamos en falta documentación que nos los corrobore: por un lado la amplitud del reparto efectuado por el monarca, que alcanzaba los más pequeños núcleos habitados de su nueva conquista (y que cada nueva aportación documental nos reafirma); y en segundo lugar la rapidez con que los nuevos señores ponían en manos de terceras personas dichos lugares, para que los administrasen en su nombre, dando cuenta cuando fuera menester de las finanzas.

1.—Vall d'Almonacid.

Almonacid y su Valle fue dado el 22 de mayo de 1238 a Berenguer, Obispo de Barcelona. Dicho prelado fue un asiduo acompañante y valedor del Rey en sus campañas y éste le recompensó de esta manera, entre otras donaciones que le hizo.

El 7 de octubre de 1241 (5), desconociendo cualquier situación intermedia, hallamos que Guillermo de Montclús se presenta ante Jaime I y le presta juramento de fidelidad y homenaje de manos y boca, por razón, dice, de haber recibido tiempo atrás del obispo Berenguer de Barcelona, ya fallecido, el castillo y Valle de Almonacid. Reconocía dicho personaje la potestad real sobre el lugar y manifestaba que dicha relación se regiría por las costumbres de Barcelona.

Estos trasposos o subinfeudaciones eran muy corrientes y para la zona que nos ocupa se conoce un ejemplo más: el homenaje prestado por Jimén Pérez (llamado a partir de entonces Jimén Pérez de Arenós) a Abu-Ceit, por la subinfeudación del castillo de Arenós, que le hizo en 1242, pero lo ratificaron por escrito a comienzos de 1243 (6).

2.—La alquería de Fula (Viver).

La identificación de Fula con Viver, se debe a la profesora Rosa Gómez Casañ, de la universidad de Valencia, noticia verdaderamente interesante, puesto que hasta el momento resultaba un tanto extraña la falta de noticias sobre un lugar presumiblemente importante desde muy antiguo, y que los documentos no nos facilitaban información hasta una fecha muy tardía.

El documento que aportamos (7) en estos breves comentarios, trata acerca de la devolución que lleva a cabo García de Avuero en favor del rey Jaime I, de la alquería de Fula situada en Jérica («... quendam alchaream... quam habebam in Exerica...»). A cambio de esta restitución el monarca le hacía entrega de la alquería de Araçef, cuya ubicación ignoramos.

Se fecha este documento el día 17 de diciembre de 1242, con lo que se nos indica que hubo una donación de ese lugar en favor de dicho García de Avuero en fechas próximas a las indicadas para los restantes lugares citados.

Esperemos que las continuas investigaciones en los archivos, nos permitan algún día averiguar las vicisitudes porque pasaron algunos lugares del Alto Palancia y alrededores, cuyas circunstancias nos son para estas fechas totalmente desconocidas. Tal es el caso, entre otros, de Sot, Soneja, Alfondeguilla, Chóvar, Matet, Pavías, Higuera, Pina, El Toro, etc.

NOTAS :

1. La noticia nos viene facilitada de modo indirecto gracias a una bula del Papa Inocencio IV conservada en el Archivo de la Catedral de Albarracín (pergamino n.º 3) en la que el Papa confirma la erección de la Diócesis y encomienda a su Obispo Pedro la iglesia de Segorbe, recién incorporada al culto cristiano. Dicho documento ha sido publicado por TOMAS LAGUIA, César: Catálogo de la sección de pergaminos del Archivo de la S. I. Catedral de Albarracín. Publicación del Instituto de Estudios Turolenses. 1955. Página 26 (registra del documento) y páginas 228 y 229 (transcripción del texto).
2. Hemos utilizado la edición dirigida por FERRANDO FRANCES, Antoni: «El Llibre del Repartiment del Regne de València». Editorial V. García. Valencia, 1979.
3. Todas estas cuestiones se explican con mayor amplitud en el estudio de GARCIA EDO, Vicente: «Segorbe en el siglo XIII (notas para su estudio)».
4. Pergamino número 1 del Archivo de la Catedral de Segorbe.
5. Archivo de la Corona de Aragón. Barcelona. Pergamino 856 de Jaime I.
6. Archivo de la Corona de Aragón. Barcelona. Pergamino 1025 de Jaime I (documento número 3).
7. Archivo de la Corona de Aragón. Barcelona. Pergamino 894 de Jaime I.

DOCUMENTO N.º 1

1.241, Octubre 7.

Guillermo de Montclús presta homenaje a Jaime I por los derechos que ha adquirido en el castillo y valle de Almonacid, cuya potestad le fue dada por el obispo de Barcelona Berenguer, primer donatario de dichos lugares.

Archivo de la Corona de Aragón. Pergamino 856 de Jaime I.

Notum sit omnibus, quos ego Guillelmus de Montecluso, per me et meos confiteor et recognosco vobis domino Iacobo Dei gratia regi Aragonum, me tenere a vobis in feudum ad consuetudinem Barchinone, totam illam partem integriter quam dominus

Berengarius quondam barchinonensis episcopus dedit michi in Castro et Valle de Almo-
nezir et pertinentiis eorundem. Et recognosco etiam quod in predicta parte mea vos
et vestri imperpetuum debetis habere pacem et guerram ac potestatem ac consuetu-
dinem Barchinone. Super quibus omnibus de presenti facio vobis homagium manibus
et ore.

Quod est actum nonas octobris anno Domini millesimo CC° X°L primo.

Sig + num Guillelmi de Monte Cluso qui hec laudo concedo et firmo.

Sig + num Raimundi de Pulcroloco.

Sig + num Arnaldi de Sancto Literio.

Sig + num Bernardi de Orta testium huius rei.

Sig + num Bernardi de Caderica notarii publici Barchinone qui hoc scripsit die et
anno prefixis.

DOCUMENTO N.º 2

1.242, Diciembre 17. Valencia.

*Garcia de Auero devuelve a Jaime I la alquería de Fula, en término de Jérica, reci-
biendo a cambio la de Araçef.*

Archivo Corona Aragón. Pergamino 894 de Jaime I.

Sit omnibus notum, quod ego Garcia de Avuero, non comotus neque seductus nec
sponte et bona voluntate, per me et omnes meos presentes pariter et futuros, absolvo
et diffinio vobis venerabili domino meo Iacobo Dei gratia regi Aragonum, Maioricarum
et Valencie, comiti Barchinone et Urgelli et domino Montispesulani, et vestris imper-
petuum, quandam alchaream de Fula cum omnibus suis terminis et pertinentiis, quam
habebam in Exerica, aut habere debebam, vobis et vestris, finem imperpetuum et pactum
faciens de non petendo. Recognoscens me et profitens in veritate quod in emenda et
satisfactione illius alquerie recepi a vobis alcheriam que vocatur Araçef. Renunciens
omni exceptioni alcherie non recepte et beneficio illius legi ultra dimidiam, et omni iuri,
legi, rationi, consuetudini, statute vel statuende per me facientibus et contra vos in
hac parte.

Quod est actum Valencie XVI° kalendas ianuarii anno Domini M° CC° XL secundo.

Sig + num Garcie de Avuero antedicti qui hec concedo et firmo.

Sig + num Jachesii Sancii.

Sig + num Sancii Mognoz. Sig + num Ferrandi Petri Turolii; testium.

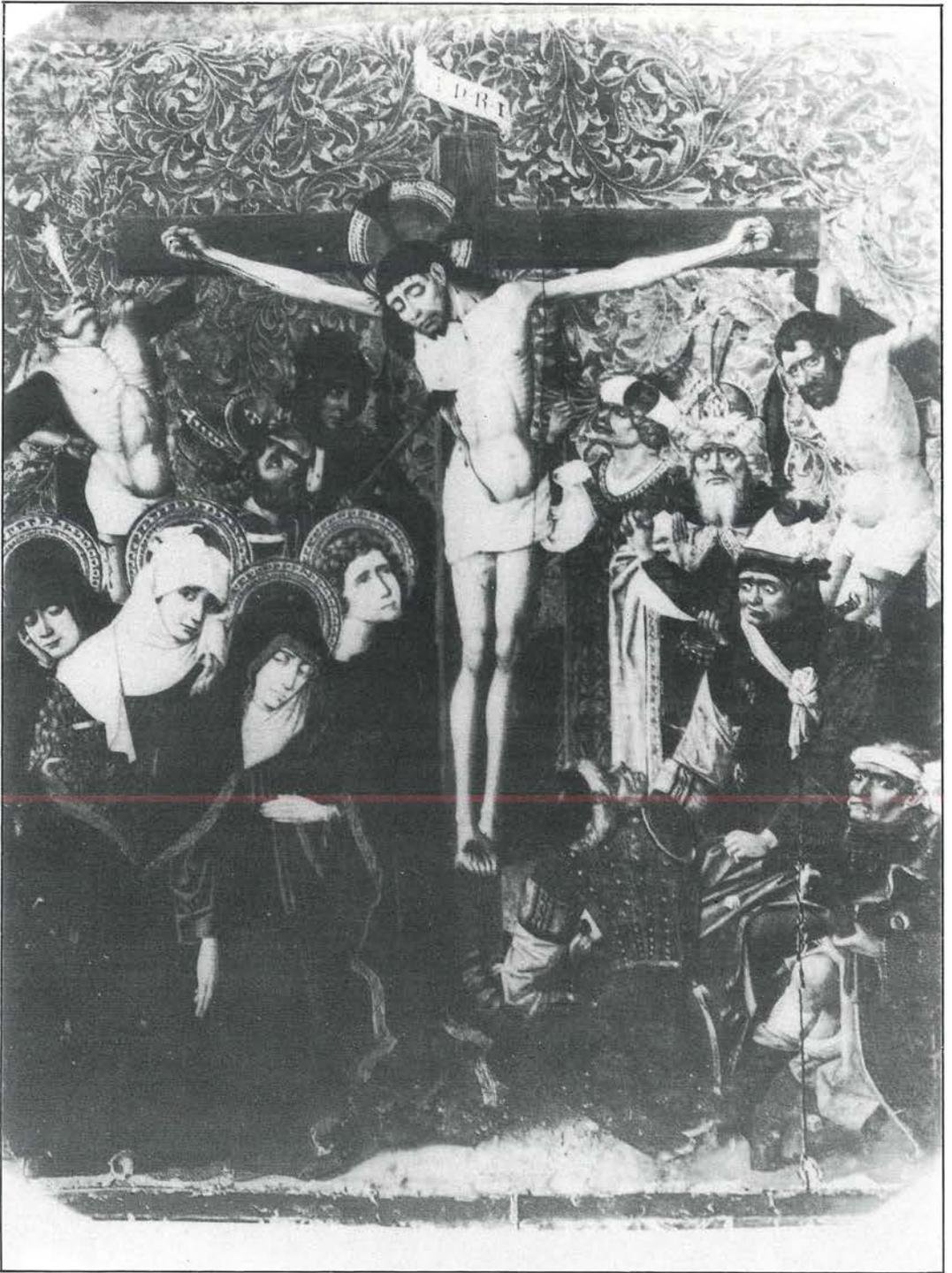
Sig + num Guillelmi de Jacca publici notarii Valencie qui hec scripsit

WENCESLAO RAMBLA

**EL CALVARIO DEL RETABLO
DE LA VISITACION Y OTROS SANTOS
DEL MAESTRO DE SEGORBE**



Retablo de la Visitación. De autor desconocido, denominado por esta obra «Maestro de Segorbe». Hacia 1460. Estado del retablo antes de la guerra civil de 1936. Museo Catedralicio de Segorbe. (Foto Archivo Mas.)



Calvario. Tabla cimera del Retablo de la Visitación, del «Maestro de Segorbe». Museo Catedralicio de Segorbe.
(Foto Archivo del Museo.)



Pormenor del Calvario, con los soldados sorteando la túnica de Cristo. Del Retablo de la Visitación. Museo Catedralicio de Segorbe. (Foto Archivo del Museo.)

— I —

OBJETIVO DE ESTE ESTUDIO

El presente estudio sobre *El Calvario* del «Retablo de la Visitación», del anónimo Maestro de Segorbe, pretende ser un detenido de sus aspectos formales y compositivos; de manera que la consideración de una obra de estas clase —es decir, de las que solemos contemplar en un museo de «pintura no contemporánea»— se centre no tanto en su contenido o significación semántica, histórica o de cualquier otra índole cuanto en una reflexión acerca de los valores propios de la *imagen*. Precisamente aquellos que fundamentan el lenguaje específico de una obra pensada y realizada para ser visualmente leída y degustada.

Es cierto que una pieza de estas características se hizo por un motivo determinado (ornamentación interior de un edificio dedicado al culto) y por una concreta finalidad didáctico-religiosa (exaltación y afirmación de unos valores espirituales). Que el artista y su dicción expresiva están inmersos en una corriente estilística —que los expertos datan, en este caso, *circa* 1460— muy estudiada por la Historia del Arte, aun cuando el desconocimiento del autor produzca una cierta desazón —y también un acicate— en cuanto dato no despreciable que se nos escapa. Dato que, no obstante, tantas veces sirve para enjuiciar la obra dejando a esta misma de lado y alabando sus virtudes más por lo que se cree saber del artista que por lo estrictamente plástico del asunto.

Qué duda cabe que cuantos más aspectos y enfoques metodológicos —pues también éstos varían a lo largo del tiempo— incidan en el análisis de una obra, así como la posibilidad de establecer conexiones extrapictóricas (económicas, sociales, políticas, culturales, ideológicas) que se concitaron para que aquélla fuese factible, más

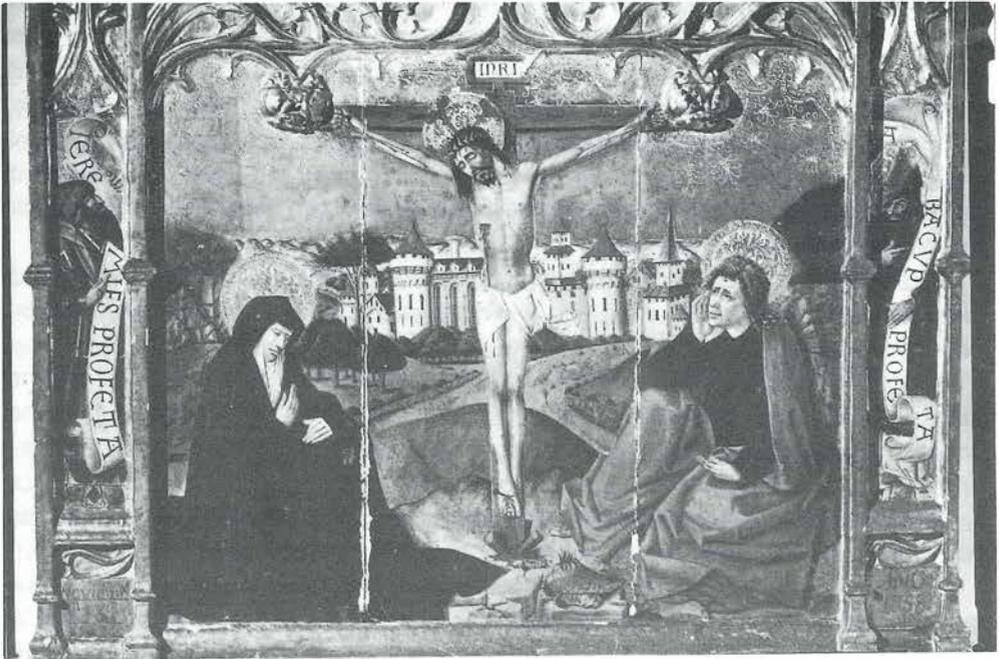
exhaustivo será nuestro conocimiento. Con todo, y sin despreciar este tipo de informaciones, el objetivo de mis indagaciones se centrará en los aspectos estructurantes que configuran esta magnífica pintura cuyas imágenes: por su distribución en el espacio de la representación, por sus líneas y tensiones internas, por otros varios elementos morfológicos y dinámicos... han elevado este *tema* (de ahí que, asimismo, justifique desde una valoración formal aspectos iconográficos) a la categoría de arte con su propio lenguaje: el de las formas ideadas y plasmadas para ser posteriormente visualizadas. Como bien dice el Dr. Triadó: «Una composición no es buena o mala en función del tema, sino en función de la perfecta adecuación plástica al contenido.»

— II —

INTRODUCCION

Nuestra primera impresión ante la contemplación del «Retablo de la Visitación» (1) es tratar de comprender cómo el abigarrado conjunto de figuras que pueblan la escena del *Calvario* no impide una captación *clare et distincte* de cada uno de los grupos de personajes así como de sus relaciones internas.

Ciertamente una única figura, o limitado número de ellas, plantea a un pintor —al menos en principio— menos problemas compositivos que un grupo numeroso. Y, consiguientemente, también menos problemas a la hora de ser visualizado por un hipotético espectador.



Calvario. Pintura sobre tabla de un retablo, obra de Jacomart y Rexach. Promedio del siglo XV. Museo Catedralicio de Segorbe. (Foto R. R. C. de Archivo del Museo.)

Si recorremos las salas de este mismo museo (2) —donde se encuentra la obra objeto de estas páginas— y nos detenemos ante la espléndida *Crucifixión de Jacomart* (remate de un retablo de mediados del siglo XV) fácilmente comprenderemos la prevención anunciada. Así, en esta pintura de Jacomart: la simetría central en que se inscribe la figura del Crucificado cuyo eje establece, a su vez, una estricta relación de paralelismo con los ejes verticales de los dos personajes postrados a sus pies, a ambos lados; la radical separación de las tres figuras, el saturado cromatismo de San Juan y María —que contrasta con la marfileña epidermis del Ajusticiado—... van constituyendo una escena de lectura sin problemas y rápida aprehensión en la que ni siquiera distrae la dibujística arquitectura que, como telón de fondo, *redondea* la representación en su conjunto; puesto que en su lejanía —a la cual la convergencia del camino continúa favoreciendo nuestro despliegue visual— no presenta ningún altibajo: el alineamiento de las techumbres recorta la línea del horizonte (nivel óptico a donde confluyen las líneas de fuga). Este mismo incrementa, en una calma *horizontalizada* (reforzada por su paralelismo respecto de los brazos de la cruz), la estabilidad de los diversos términos, el despegue nítido de los perfiles y la espacialidad del «cuadro». La cual, tal vez, sería mayor de no existir la franja de «orfebrería pictórica» de la zona superior del «ático». En todo caso, su coloración se integra perfectamente en el dorado cielo sin distorsionar la serenidad global del conjunto, cuyo formato se sale de la *ratio* habitual en este tipo de escenografía para aparecer casi como una panorámica (con un aire de proto-modernidad, si se me permite la licencia) en cuyo plano limítrofe al espectacular se desarrolla un suceso de palpitante *actualidad*.

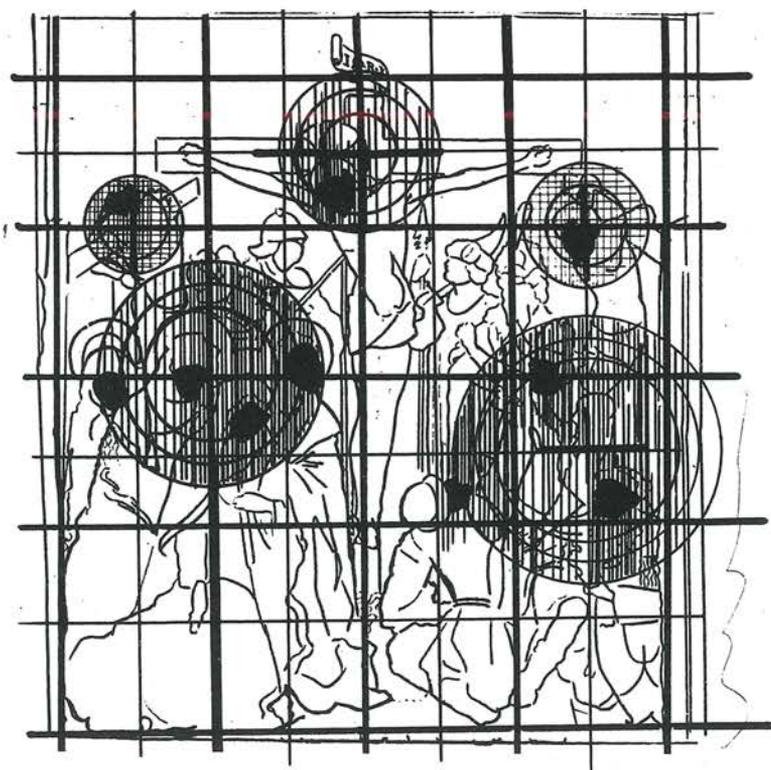


GRAFICO 1

COMPOSICION SEGUN LA INTERACCION DE DOS SISTEMAS ESPACIALES

Estimo que esa impresión de abigarramiento o conglomerado que presenta la escena del *Calvario* del «Retablo de la Visitación» se debe a que esta composición —cuya base es la relación entre diversos objetos visuales que operan como «centros de fuerza»— es un rotundo ejemplo de la combinación del *sistema cuadrícula* y del *sistema espacial concéntrico*, cuya interacción explica el porqué de la ubicación y relaciones múltiples existentes entre los diversos elementos representados. (GRAFICO 1.)

Por el primero, se pone de relieve cómo el paralelismo y la perpendicularidad constituyen el sistema de referencia más conveniente para la organización del espacio, pues propician un orden visual que facilita —debido a su carácter estructurante más simple— nuestra percepción. Sin embargo, este sistema posee un inconveniente: carece de un *centro*. Su extensión ilimitada en las cuatro direcciones dispersa la atención y dificulta el establecimiento de *correspondencias* en función de unas masas que actúen como dominantes o secundarias; y, en consecuencia, instauren unas relaciones vectoriales (expresión de fuerzas de diverso sentido cuyo *recorrido* propicie una dinamicidad («lo que ocurra» en la obra) a partir de unas determinadas posiciones, unas *posiciones centradas*.

Por el contrario, si —como sostiene Rudolf Arheim— combinamos los dos sistemas, obtendremos una explicación más satisfactoria en nuestro análisis acerca de composiciones visuales, ya que «el sistema centrado aporta el punto medio, el punto de referencia de todas las distancias y lugar de cruce de la vertical y la horizontal centrales de la cuadrícula. Y el sistema cartesiano aporta las dimensiones del arriba y el abajo, la izquierda y la derecha, indispensable en toda descripción de la experiencia humana bajo el imperio de la gravedad».

Teniendo presentes estos presupuestos podemos comprender mejor cómo la disposición del conjunto de figuras de este *Calvario* no es tan arbitraria, indiscriminada o confusa como podría aparecer en una aproximación a la pintura llevada a cabo con poca detención y sin tener en cuenta las anteriores consideraciones. Así:

A) El artista ha cuidado que los personajes se ubiquen en lo alto o en la parte baja del plano compositivo según su significado ideológico: 1. — En las franjas superiores de la *implícita* cuadrícula aparecen los crucificados (sus cabezas como parte distintiva) acción que implica elevar unos cuerpos por encima del público para que puedan visualizarse inmediatamente en tan atormentada postura (3). 2. — En las zonas próximas a la base: i) los grupos de seguidores, que abrumados por la plena quedan de hinojos doloridos e impotentes, gravitosamente atrapados hacia el suelo por la considerable masa de sus cuerpos unidos en bloque; ii) en un término un poco más alejado, entre los crucificados y en torno al jefe de la guardia, los soldados y oficiales vigilan puestos en pie. Refuerzan en su verticalidad el poder y el mando respecto a los demás figurantes, al tiempo que la susodicha verticalidad los relaciona con la axialidad fundamental de la composición —la que pasa por la cruz central—; y iii) tres guardianes semisentados/agachados, enzarzados en una disputa, crean una *relación distorsionada*

a causa de su *masa irregular y en movimiento*; como desencajadas se presentan las posturas de los ladrones crucificados. Cabe añadir que este trío ni está acongojado por la pena —como la de las santas mujeres, manifiesta en sus posiciones abatidas pero dignas—, ni está pendiente, como el resto de la soldadesca, de la misión vigilante que se les ha encomendado. Ajenos a ella, se abalanzan en una disputa mezquina por el sorteo de la divina túnica y expresan una agresividad que, a nivel formal, se patentiza por esa fluctuación (impulsos/vectores direccionales) hacia el suelo —horizontalidad— y hacia arriba —ascensionalidad—. Fluctuación que asume y exige, una vez más, la intersección de perpendiculares y, por consiguiente, el estatus estructural básico de la retícula compositiva.

B) Por otra parte, el sistema concéntrico se desarrolla, en el caso que estudiamos, alrededor de tres importantes «centros de fuerza»:

El primero o principal (la cabeza de Xto. que como forma oval funda un *nodo*) coincide con los ejes dominantes de la cuadrícula de la composición —subyacentes en la cruz de Xto.— cuya verticalidad y eje transversal dividen, descriptivamente, el espacio en una *franja superior corrida* y en dos mitades inferiores. Sin embargo, dado que la cabeza de Cristo sufre una inclinación o ligera desviación respecto a la intersección de los ejes de la cruz, es por lo que este centro principal conlleva un desplazamiento hacia la parte izquierda de la cuadrícula. Zona en donde se establece un *segundo* punto de atención (el grupo formado por San Juan, la Madre y las santas mujeres) y al que *nos ha conducido* el *nodo* del Crucificado. Esta progresión visual hacia ese segundo «centro» viene reforzada, además, por el sentido direccional que induce la mirada de Jesucristo; así como porque tanto la *silueta* dorada de su aureola como la del grupo de seguidores reafirman, con su circularidad, esta conexión/interacción de «centros».

El *tercer* «centro de poder», más *oscuro* pero existente, vendría constituido por la triada de soldados discutidores enlazados por sus gesticulantes extremidades superiores (4). Agrupación de individuos relacionada con la anterior mediante tres oposiciones: a) ocupación del área contraria a la de las mujeres. b) por ofrecer una postura dinamizada frente a la quietista de aquellas; c) aunque ambas agrupaciones mantienen una «estructura geométrica triangular» de su masa, el «centro» del bloque formado por las mujeres muestra una *tendencia centrífuga* hacia lo que ocurre a su alrededor; en cambio, en el de los soldados la tendencia es *centrípeta*: volcada hacia el manto que los une a todos ellos en la discordia.

Finalmente, otros «centros de poder secundarios» serían: a) los vehiculizados por ambos ladrones crucificados, aunque eclipsados por la importancia del centralizado. b) los de los soldados erguidos que, situados en un segundo plano, quedan semicultos por la yuxtaposición de los grupos anteriores y, por ello, ejercen una menor atracción sobre el espectador —quien, por cierto, no deja de ser otro centro de interés: *exterior* al universo de la obra pero importante, pues a él se dirige aquélla. Además, no pocas de las miradas de los personajes —representados en el espacio pictórico— apelan al espectador.

En suma, la interacción entre las formas y masas que operan como «centros de poder» junto a su interrelación respecto a un sistema de referencias dispuesto según las coordenadas verticales y horizontales (las cuales no son ajenas a la estructura bidi-

mensional del formato) compendian las bases de la composición. De su equilibrio dinámico, de su organización de fuerzas e impulsos, de la conjunción de los diversos elementos se obtendrá un enunciado visual capaz de contactar con el público/receptor y de enviarle un mensaje o un significado sobrepuesto al icónico —si se da la coyuntura e interesa— con toda garantía o efectividad.

— IV —

CATEGORIAS ANALITICAS APLICADAS AL ESTUDIO DE LA OBRA

Pasando a un desmenuzamiento puntual, podemos detallar —con las categorías analíticas establecidas por Henrich Wölfflin— este planteamiento general del modo siguiente:

A) Es patente la *linealidad* de esta pintura en la medida en que todas las figuras y demás objetos representados vienen claramente perfilados. Los límites y contornos de cada forma están perfectamente definidos. Contribuye también a esta nítida definición la uniforme iluminación que baña a cada figura.

B) *Visión en superficie*: Los elementos están distribuidos en una serie de planos paralelos —muy comprimidos— al *plano del cuadro*, de modo que la «plenitud» de la pintura es mucho más sobresaliente que su concepción en «profundidad».

Así, el primer plano comprende: 1.—la zona de los seguidores de Cristo, cuyas formas —revestidas de ampulosos ropajes que caen hasta el suelo— se erigen en una masa de considerable peso tanto por el área que abarca como por su denso cromatismo. 2.—la zona ocupada por los soldados en disputa. De menor volumen y número pero que contrarresta —equilibrando dinámicamente— la anterior agrupación al mantener una actitud de calculada inestabilidad gracias a la *postura expresionista* engendrada por la disputa.

En un segundo plano: el Crucificado y los dos primeros—adelantados— soldados, erguidos a ambos lados. Aunque, en verdad, más bien podríamos calificar estas posiciones como un «primer plano bis» debido a ese efecto de *aplastamiento* o comprensión que impide una afirmación rotunda en términos de primer, segundo o tercer planos.

Algo similar podemos mantener con referencia a los crucificados laterales: la impresión de que ambos se sitúan *recesivamente* respecto al crucificado central se debe más a que una respetable parte de sus anatomías quedan tapadas por la multitud (y ligeramente sobrepasadas sus cruces por la cruz principal) que por la variación de sus proporciones corpóreas en relación a las de Cristo. Y justamente es la soldadesca, en pie —intercalada entre Este y los crucificados adláteres— quien viene a establecer un punto de referencia importante por el que se constata la modalidad que se pergeña: tales personajes erectos que bordean los grupos del primer plano y *se alejan* hasta el fondo dorado, lo hacen *ascensionalmente* («en pirámide») originando la mayor convergencia de líneas de perspectiva de toda la escena. Aunque, de todos modos, el fondo —como *telón* frente al cual se desenvuelve nítidamente recortada la escena—

limita la penetración visual en un espacio de restringida profundidad tal como comparativamente podemos comprobar con la escena homóloga del retablo de Jacomart aludido al principio. Allí las lejanas construcciones, el paisaje y, por supuesto, las claras líneas concurrentes del camino cambian completamente el sentido espacial, bien distinto al del *Calvario* del Maestro de Segorbe.

En resumen, el plano frontal —subdividido en zonas simétricas en función del Crucificado que actúa como eje clave de la composición— y los subsiguientes planos paralelos mantienen un sutil y *progresivo distanciamiento* generador de una breve perspectiva, pero (5) que —con todo— no deshace la sensación de la prevaleciente *disposición plana* del conjunto. (GRAFICO 2.)

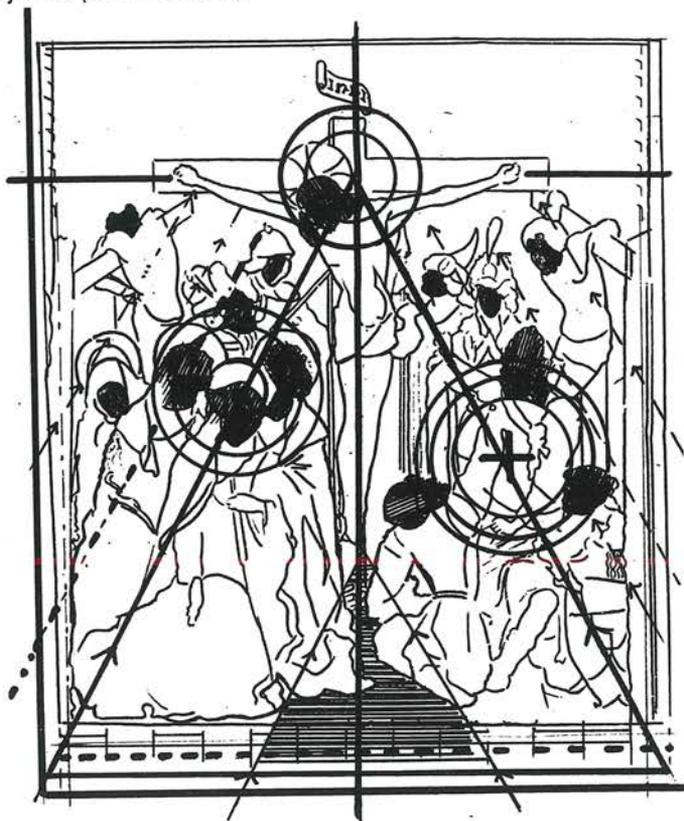


GRAFICO 2

C) *Forma cerrada de la obra*: Aun contando con los puntos concéntricos —nucleadores de fuerzas vectoriales—, la composición sigue manteniendo el básico entramado del sistema cuadrangular. Todas las imágenes giran alrededor de la figura de Cristo cuya postura *erguida* establece la vertebración:

1.—*En paralelo*, de todos los ejes verticales que recorren cada figura de pies a cabeza. Y no sólo de los personajes en pie, sino también de los que están postrados, pero que lo están con la dignidad de quienes se hallan ante un superior. Incluso la posición *quebradiza* (angulada) del trío de codiciosos soldados mantiene —como el grupo de seguidores del Señor, de hinojos— verticalizado el *tronco* de cada uno de sus cuerpos y, por tanto, en paralelo con el eje de la cruz central.

2.—Igualmente, *las horizontales* tienen también una línea «maestra» o directriz: la materializada por el travesaño de la cruz principal (su longitud abarca prácticamente toda la *anchura* del espacio pictórico) que hacia abajo despliega parte del entramado cuadrícula: franjas horizontales que enlazan en diversos niveles las cabezas de los soldados, a ambos lados de Cristo, y las de los grupos del primerísimo plano.

Finalmente, constatamos cómo el «marco» cierra sin fisuras la escena. La conexión entre los diversos «centros de poder» y su trabazón por mor de las verticales y horizontales de la cuadrícula cohesionan la composición de modo tal que no surge ninguna incitación a *connotaciones extraformato*. Nada se escapa ni sugiere que podamos, imaginativamente, transgredir los límites impuestos.

Y, dentro del espacio plástico de la representación, la *línea quebrada* «  » que resulta formada por el enlace de los travesaños de las tres cruces, clausura y engloba internamente todos los elementos figurados de la composición. Al tiempo que semánticamente marca un límite entre *lo terrenal* (abajo) y *lo celestial* (arriba de los crucificados), supone *formalmente* —por la «regular irregularidad» del trazo quebrado— una intermediación o *paso* hacia el «despliegue gestual» de la *orfebrería* del fondo: adornos florales voluptuosos y finalmente caprichosos de rasgos sueltos y *libres*. (GRAFICO 5.)

D) *Elementos expresivos dinamizadores*. Como afirma Susan Woodford la «forma cerrada transmite una impresión de estabilidad y de equilibrio y —como en el caso que nos ocupa— se observa una tendencia hacia la disposición simétrica». Si embargo, el que una obra como *El Calvario*, del Maestro Segorbe, esté subcontenida no implica, en absoluto, rigidez. Su equilibrio no es amorfo, sino dinámico, ya que el sistema centrado nuclea, en torno a unos determinados puntos «atractivos», un haz de vectores indicativos de líneas de fuerza. Las cuales, en este ejemplo, corroboran también la disposición triangular en que se estructura geoméricamente la composición. Pues bien, entre todos esos «puntos» (unos más secundarios que otros; de ahí el movimiento y el *ir* de grupo de formas según su ubicación y jerarquización en el espacio, masa cromática, angulosidad de las trayectorias...) se establece una corriente móvil que podríamos concretar icónicamente en:

- 1.—Alternancia de rostros.
- 2.—Direcciones de escena (representadas e inducidas).
- 3.—Expresividad de los rostros.
- 4.—Expresividad de las manos.

1) *Alternancia de rostros*

En: a) Los soldados en pie a ambos lados de la cruz central: cara/perfil a su izquierda; perfil/cara a su derecha.

b) La inclinación rostral de Cristo, San Juan y la última de las mujeres mantienen un mismo ángulo.

c) El violento escorzo del ladrón, a la derecha de Cristo, se corresponde alternativamente con la forzada portura de la cabeza de uno de los soldados en disputa a la izquierda del Salvador.

2) Direcciones de escena

a) *Representadas* aquí por elementos puntiformes que explicitan vectores direccionales tales como: la lanza enhiesta y la lanza hiriente a ambos lados de la Cruz-clave de la simetría referencial de la composición. El puño en alto de uno de los esbirros que, aunque con otra intencionalidad, sirve para *apuntar* al Crucificado.

En otro sentido, la posición de las manos de la Virgen: su diestra caída, como la mirada de su Hijo, indicativa de que «todo ha concluido»; la izquierda recogida sobre el pecho connota la idea de solidaridad transmitida por el grupo de seguidores que la arrojan en esta amarga hora.

b) *Inducidas*. Fundamentalmente son *líneas de mirada* que conectan internamente distintas zonas de la composición activándolas. Vienen dadas por sus personajes: la amplia ojeada ascendente de San Juan hacia Jesús, enclavado en el «árbol de la cruz»; la de Este que la devuelve suavemente, inclinada su faz hacia el discípulo y acompañantes. Las *visual línea* de la soldadesca circundante atenta, mientras uno de ellos clava la lanza, a la repercusión que en el cuerpo del Ajusticiado va a tener la lacerante herida. El *doblete* de miradas recíprocas entre dos de los soldados que riñen por el manto en disputa. (ESQUEMA GRAFICO 3.)

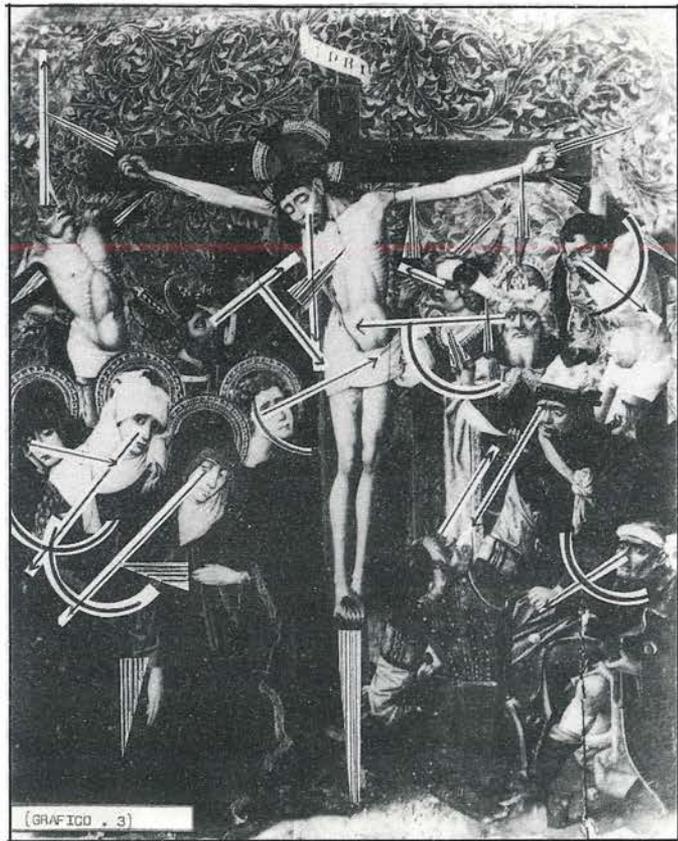


GRAFICO 3

Por otra parte, es interesante hacer hincapié en que son numerosas las miradas que se dirigen hacia el espectador —desde donde *se representa* el acto de la crucifixión—, proyectándose fuera del plano pictórico mismo e interpellando al sentimiento del público —posibles fieles postrados a los pies del retablo que incluye este *Calvario*—. Tendríamos así, aunque de distinto signo, la mirada de la Virgen y una de las mujeres; la del soldado agazapado, y agarrado a la túnica, en la esquina derecha inferior como haciéndonos cómplice de su acción; la mirada que nos lanza uno de los ladrones que nos inquiere apesadumbrado desde lo alto de su cruz...

3) *Expresividad de los rostros*

También la tipología es variada y permite, de nuevo, constatar la dinámica interna de la obra. Como es lógico, esta subdivisión de «las modalidades expresivas» es inseparable del posicionamiento alternante de las cabezas, así como de los *rayos* de mirada que tales personajes representan o sugieren. Sin ánimo de ser reiterativo, podríamos encontrar los siguientes tipos básicos de *expresión rostral*:

a) *Cavilosos y melancólicos*; Rostro del soldado con casco y lanza detrás/abajo de la axila derecha de Cristo. Y rostro de *santa mujer* con tocado blanco. Ambas figuras se relacionan al formar parte de la *línea* constitutiva de un lado de uno de los *triángulos* en que se estructura —según la agrupación de elementos figurados— la composición.



La lanzada. Pormenor del Calvario del Retablo de la Visitación. Museo Catedralicio de Segorbe. (Foto Archivo del Museo.)

b) *Atentos a lo que sucede*: 1.—A la acción que ejecuta = soldado clavando la lanza. 2.—A cómo se desarrolla la escena = el jefe de la guardia —hombre barbado y con turbante— que mira de reojo a Cristo sin dejar de inspeccionar al resto de la escena con ágiles vistazos (movilidad ocular sugerida).

c) *Fuertemente «expresionistas»*: 1.—Los rostros de los soldados disputantes: de ojos desencajados por el fragor de la riña; de muecas esperpénticas y duras en sus labios. Conectados, como *puntos nodales*, con: 2.—El crucificado lateral del lado opuesto —de postura fuertemente vilitada— que muestra una deformada cabeza de rasgos faciales *asnales*, aún bien visibles a pesar del enérgico escorzo. Ciertamente —aunque estemos muy lejos del poderoso expresionismo *avant la lettre* demostrado por Matthias Grünewald en la *Crucifixión del retablo de Isenheim*— el impacto y contraste tremendamente activo de este ladrón crucificado sobresale muy por encima de todo el conjunto de rostros del *Calvario* (6).

d) *Rostros despejados y diáfanos*, aunque su claridad se da dentro de la congoja: la faz del discípulo predilecto y de una de las mujeres. Precisamente, rostros ambos en la zona opuesta a la del trío de soldados reñidores inmersos en la vergüenza de sus ignominiosas muecas.

e) *Doloridos con melancólica elegancia*: El de la Virgen y el de su Hijo Crucificado, de lánguida caída de ojos. *Vectorialmente* unidos, entre sí, en un trayecto conector de similar nobleza.

4) *Expresividad de las manos*

Si —como sostiene Arnheim— es cierto que un rostro se erige en un *nodo*, o sea: en una constelación de vectores, con tal que entendamos los rasgos de la cara de un modo dinámico, como formas con vida. Y, de entre esos rasgos, los ojos:—identificados con los rayos direccionales de la mirada— adquieren un significativo papel; no es menor el que comportan las manos.

Así, podemos entresacar algunas formas de «comportamiento expresivo representable por las manos» de algunos personajes y clasificarlos en:

a) *Funcional* Como la férrea mano del guardián asida a la lanza para sostenerla. Como la mano de su compañero que empuña la laza para introducirla en el pecho de Cristo y así herirle. Como las manos del trío de soldados que agarran ávidamente la túnica que todos desean.

b) *Como lenguaje del signo*: Puño cerrado, presto para golpear, denotativo de una discrepancia entre personas a punto de ser dirimida contundentemente.

c) *Expresivas*: Como el espasmo contractivo de los dedos de las manos, perforadas sangrantemente por los clavos, de Cristo.

d) *Comunicativo*: Como la palma extendida y alzada hacia el frente por parte del jefe de la guardia, indicando que se ha cumplido la orden.

e) *Simbólico*: La mano de una de las mujeres que *encaja* su inclinado rostro como símbolo del *peso* que le produce la pena. O bien, la mano de la Virgen sobre su corazón como conteniendo el inmenso dolor que su pecho encierra.

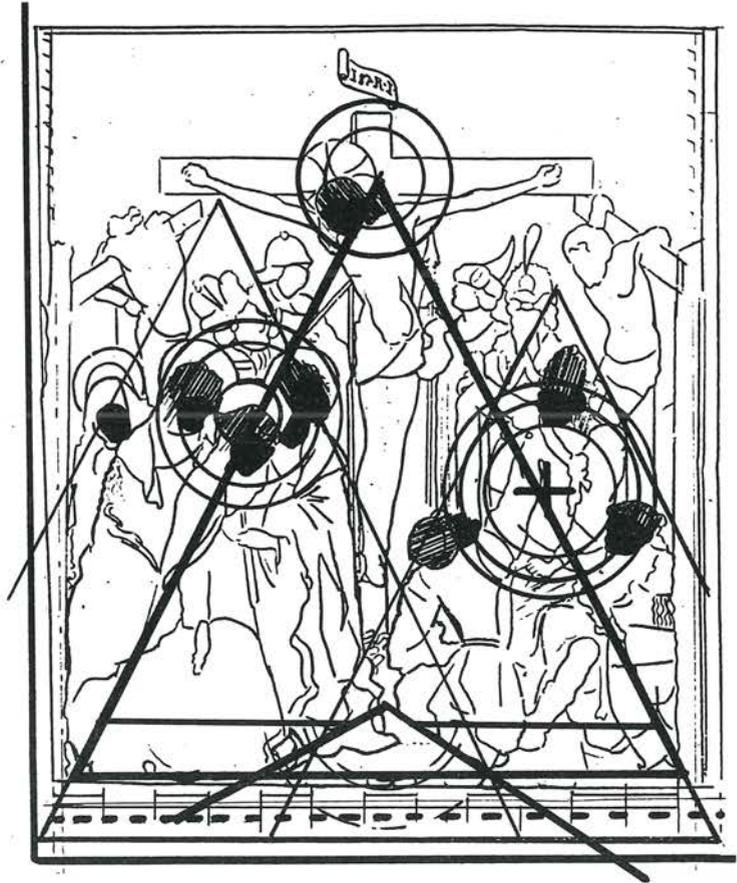


GRAFICO 4

— V —

EL TRIANGULO COMO BASE DE LA COMPOSICION

Como indicaba en el punto «D», es notoria la disposición triangular en que se organiza la composición. En efecto, esta figura geométrica se constituye en un ordenamiento fundamental de la arquitectura interior de la obra.

En primer lugar, ésta viene estructurada en función de dos triángulos invertidos. Los lados del de mayor dominancia —el que integra los dos grupos del primer plano con el Crucificado— estaría representado por: a) La línea que tomando como vértice el extremo superior de la cruz bajaría hasta el extremo inferior izquierdo (bloque de mujeres). b) La línea opuesta que desde el mismo vértice se prolongaría hasta el extremo inferior derecho (soldados disputantes); y c) Como base del triángulo: el segmento que enlazaría ambos grupos de personas. La importancia de esta organización triangular quedaría potenciada por cuanto las trayectorias de los tres lados conectarían los otros tantos *centros de poder*: cabezas de Cristo, de las mujeres y del trío de guardianes (7).

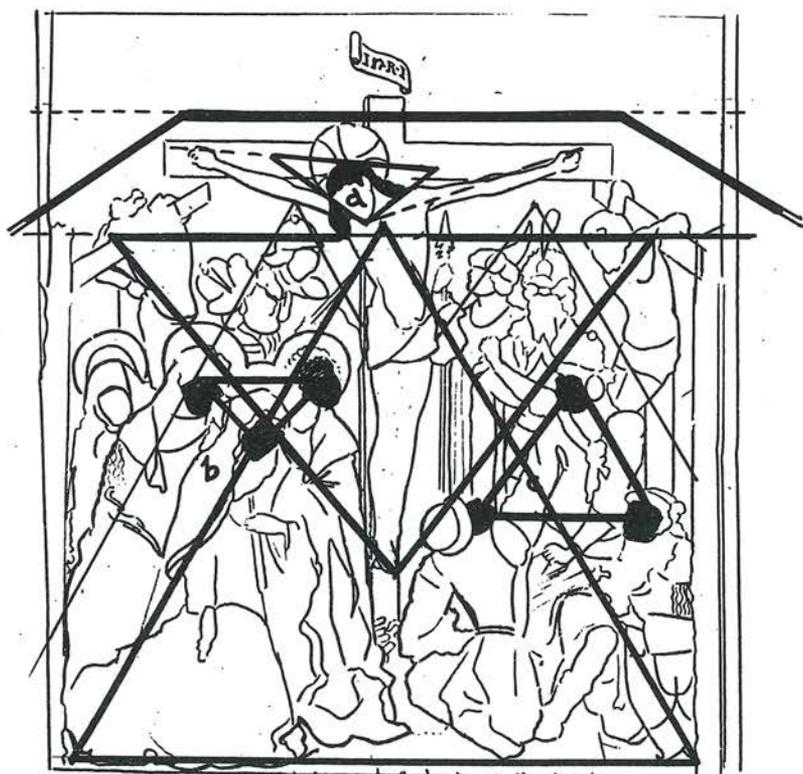


GRAFICO 5

En segundo lugar, la otra estructura triangular relacionaría el extremo inferior de la cruz de Cristo con cada uno de los crucificados situados a su diestra y siniestra (dos lados del triang.); resultando el tercer lado la línea que pasando por la cabeza del Crucificado acabaría a las de ambos ladrones.

Y en tercer lugar, otras estructuras zonales serían: las *masas mismas* que ocupan respectivamente los grupos de mujeres y soldados disputantes; y los *espacios intercostales* (entre «cruz principal/grupos del primer plano/cabezas de ajusticiados adláteres) que enmarcarían triangularmente el resto de la soldadesca puesta en pie. Por consiguiente, podemos comprobar una vez más la estrecha conexión entre todas las zonas con sus elementos «comprendidos», de modo que no sólo en su relación semántica, sino también en su relación formal el autor no deja ningún cabo suelto. (ESQUEMAS GRAFICOS N.º 4 Y 5.)

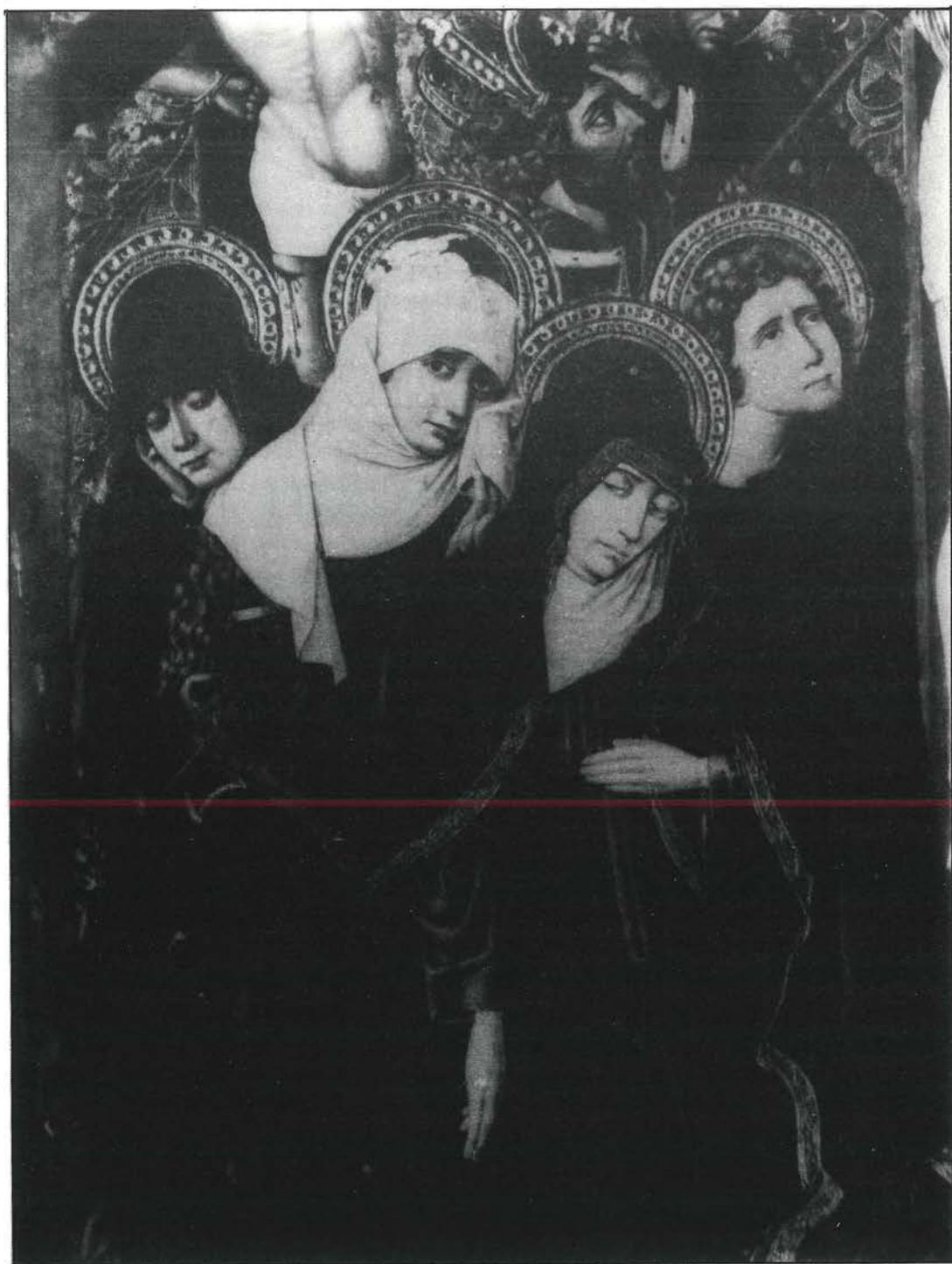
Ya que este uso de la planimetría triangular —como base de la composición— se generalizó durante el Renacimiento, no deja de tener su importancia como dato que sirve para estrechar vínculos con la obra de Jacomart aludida al principio y donde es perceptible la influencia estilística de los italianos prerrenacentistas (1420-1500). También en aquella —aunque con los indispensables personajes— opera el triángulo como ordenador del espacio plástico: a) Entre el crucificado único y sus acompañantes, postados a sus pies, formando un *equilátero*; y b) La convergencia perspectiva debida a la triangulación de las líneas (bordes) del camino alejándose hacia el último término.

MÚLTIPLES ELEMENTOS EN ARMONICA UNIDAD GLOBAL

Toda pintura —y más si, como la analizada, reviste cierta complejidad— se compone de diversas partes, cada una ocupada por formas con su propio color localizado y elementos relacionados. La linealidad que —«para los artistas prerrenacentistas era un elemento de seguridad», como recuerda el profesor Vilafañe (8)— recorta la individualidad de cada uno de los componentes, así como el que no haya una *dirección luminica* de fuerte predominio contribuye a resaltar la multiplicidad de la escena del *Calvario*. Escena que al estar uniformemente iluminada favorece el mantenimiento de la constitución unitaria de cada elemento figurado. Además, es obvio que la luz igualada ayuda a aislar los elementos —y más si vienen intencionadamente «recortados»— de modo que junto al nítido perfilado dibujístico —multiplicidad de unidades independientes en sí— presentan suficiente autonomía como para equilibrarse por otros medios aparte de por lo ya estudiado (= centros de poder, *cuadro* de simetrías, planimetría triangular..., etc.). Así, existe una tautología de colores locales —los cuales individualizan aún más las figuras: los rojos son rojos, el *azul de Alemania* del manto de la Virgen — ennegrecido por falta de limpieza— presumiblemente espléndido: los blancos marfileños y rosáceos de la carnación no tienen zonas marcadamente sombreadas que se fundan, en transición, a un oscuro fondo —precisamente es todo lo contrario o con otros personajes. Lo mismo ocurre con el resto de ropajes: cada uno preserva su pureza y saturación cromáticas sin modificarse por sombras proyectadas o por zonas de penumbra y/o cambiante luminosidad.

El dibujo de esta figuración, por otra parte, no sólo es de recorte o *periferia*; también el *campo interior* de color delimitado por sus propios perfiles mantiene ese gusto por lo lineal y el grafismo: los pliegues de las vestimentas se pueden contar uno a uno; las tiras de correajes de las corazas, pecheras y escudo quedan realizados en sus más finos detalles; la ornamentación del último plano se desparrama sin confusión ni empaste global alguno. De igual manera ocurre con los costillares y tensos músculos de los crucificados.

Todos estos pormenores no son superfluos ni manidos. Denotan —aun estando lejos la utilización del *sfumatto*— una proximidad a las nuevas maneras renacentistas de entender el *realismo* y el tratamiento pictórico de la luz y el espacio. Por último, no conviene olvidar el papel estructural que tienen las formas linealmente oblicuas de los travesaños de las cruces laterales *en conjunción* con el horizontal de la cruz central: pues más que para hacer ostensible una rotunda visión en profundidad valen como «cerramiento» que recoge y afianza aún más toda la escena en torno al eje fundamental de simetría. Y, subsidiariamente, evitan que la mirada del espectador vaya mucho más allá (penetrando imaginativamente en un espacio distante y profundo. Todavía no ha llegado la hora para esa visión espacial del *Cinquecento*) de la iconografía presente, portadora de un sagrado misterio. Seguramente, coadyuva a esta intención el cuidado del artista en envolver, por detrás, toda escena con ese rico «telón de brocado» pictórico/gráfico que produce una *atmósfera* de irreal sobrenaturalidad.



Grupo de María y las piadosas mujeres. Pormenor del Calvario del Retablo de la Visitación.
Museo Catedralicio de Segorbe. (Foto Archivo del Museo.)

EPILOGO

Bien podemos concluir este analítico estudio resumiéndolo como sigue:

I) La dinamicidad de la obra —estática en cuanto a su contextura de vigorosa geometría— viene ocasionada más que por la colocación de los personajes por el entrecruzado y complejo cruce de miradas y por la diversidad de gestos, sumamente expresivos, generados por rostros y manos. Coincidentes con los centros de atención/poder cuya fuerza atractiva encaja perfectamente con la intersección de las implícitas, pero activas, líneas del *sistema cuadricular*.

II) El peso de los grupos de personajes se deja sentir en la atracción gravitatoria ejercida tanto sobre su masa corporal —en bloque— como sobre la ampulosidad de sus vistosos ropajes. El de otras agrupaciones —los ajusticiados— se equilibra *aéreamente* por los contravectores verticales de las cruces plantadas. Y, finalmente, entre ambos aparecen dos miniserias de figuras —una a cada lado de Jesús—doblemente *atraídas*: a) Por su misión vigilante y torturadora respecto de los reos; y b) Por su procedencia terrenal en donde se asientan —el suelo del Calvario— y hacia donde gravitan físicamente.

III) Además de esta distribución y jerarquización de mesas, zonas, grupos de figuras... según su peso visual y ubicación hay que agregar otro factor macroestructural: *el mismo retablo* —como obra total y unificada— del actual esta «escena de la Crucifixión» —aunque sin duda importantísima— no es sino una *parte* o *frame* más (9). *El calvario* pertenece a un conjunto pictórico más amplio y, por tanto, no debemos obviar el contexto —tanto a nivel de contenido como de conformación general de estructuras compositivas interrelacionadas— que le rodea y del que es parte inherente.

En definitiva, este *Calvario* del Maestro anónimo de Segorbe viene a constituir una pieza de inestimable valor donde la conjunción de signo y significado, de valores formales y componente semántico alcanzan una muy satisfactoria cohesión, exponente de su alto nivel plástico y categoría artística; independientemente de la época en que se gestó la obra, de la corriente a que se —o fue— adscribió, del mayor o menor grado de *realismo* o figurativismo en sus imágenes, o del estilema por el que se caracterizase. Al margen también de la subjetividad de la ideología o creencias personales que pueda tener un buen conocedor y degustador del auténtico Arte, el que se entiende y se escribe en mayúsculas

NOTAS

1. La escena de *El Calvario* pertenece al «Retablo de la Visitación y otros santos». Atribuido al «Maestro de Segorbe» se halla en la Sala de Retablos góticos del Museo Catedralicio de Segorbe (Castellón/España). Pintura al temple sobre tabla, datada en el siglo XV hacia 1460.

Estilísticamente se puede considerar dentro del llamado «estilo gótico hispano flamenco», fenómeno éste que gozó de una vida relativamente breve, pues echando raíces en la segunda mitad del XIV (época caracterizada, en el arte, por la síntesis —que desembocaría en el estilo internacional—; e inmersa en la crisis política, moral y económica que siguió a la *muerte negra* europea de mediados de siglo), ya alrededor de 1420, empezaron a aparecer nuevas maneras de enfocar la pintura y escultura.

Podemos observar rasgos de esta corriente en la obra objeto de este estudio: brillantez de colorido, ornamentación delicada. Y más concretamente: trazas de la extrema elegancia francesa en ropajes, brocados e incluso en el modo cómo Cristo sufre el tormento. Asimismo, una combinación de los recursos realistas y el *sentido naturalista* aprendidos y desarrollados por los italianos. Características que también observamos en la *Crucifixión* (Remate de un retablo, mitad del siglo XV) del pintor Jacomart, del cual sabemos con seguridad que estuvo en Italia.

El nuevo estilo —alrededor de 1420— distintivo de «ropajes arrugados» se nota mucho en *El Calvario* del Maestro de Segorbe en los abundantes pliegues angulosos de la vestimenta de los personajes; al tiempo que —como la pintura flamenca— es increíble la nitidez de los trazos dibujístico —pictóricos y el modo en que la escena queda bañada por una luz intensa —aunque uniforme en su reparto— que en conjunción con el *fondo de oro* contribuye a potenciar el más que sugerente carácter sobrenatural de la misma.

También podemos constatar la influencia específicamente florentina por el escorzo —bien visible en los ladrones laterales crucificados— y la *perspectiva desde un solo punto* (más evidente en la obra de Jacomart) aunque venga dada en «forma piramidal» —lo cual no deja de limitarla— y todos los elementos confluyan ascensionalmente hacia la cabeza de Xto., cuya posición centrada establece la axialidad fundamental de toda la obra.

Finalmente, cabe decir que la técnica aplicada demuestra que aún no ha llegado el uso del óleo por estas comarcas; o, en todo caso, a ser empleado por el anónimo autor. Material —el óleo— que permitirá en el futuro próximo el desarrollo de veladuras y la potenciación de la perspectiva aérea y, en consecuencia, la ampliación de la especialidad de una pintura sobre dos dimensiones.

2. Museo Catedralicio cuyas salas ocupan la parte alta del claustro gótico de la Catedral de Segorbe. Institución en la que se muestran piezas de orfebrería, esmaltería, relieves y tejidos, aunque destaca, por su importancia suma, el acervo pictórico que encierra. En esta pinacoteca se conservan importantes obras de primitivos valencianos y de los siglos posteriores: Jacomart, *Maestro de Segorbe*, Macip, Rodrigo de Osona, Ribalta, Vte. López; Donatello también está representado con una bellísima *Madonna con el Niño*, etc...

3. *Elevación* como :

- a) Postura ejemplarizadora del castigo aplicado a un reo que todo el mundo ha de ver como escarmiento.
- b) Postura capaz de ser fácilmente captada por el pueblo fiel dada la importancia del protagonista respecto de la de los demás personajes.

Elevación cuyo: 1) Eje vertical —como acontece con «el árbol de la vida»— viene a ser el «eje del mundo». Aquí, eje simétrico del plano original situado en el centro de la composición (mundo de la representación) como centro místico del misterio sagrado que en ella se desarrolla.

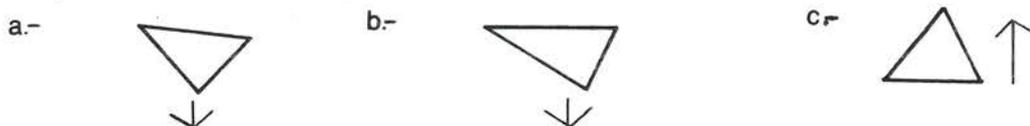
Cuyo: 2) Eje horizontal (cruz + brazos desplegados) engloba por su *clausura* superior a todo lo que hay debajo, signo del beneficio que acarrea tan abnegado sacrificio cruento, el cual a todos abarca.

4. En realidad, el *centro del poder* vendría a ser el *punto* en que se intersectan las *bisectrices* de los ángulos del triángulo formado —en sus vértices— por cada una de las cabezas de los tres soldados.
5. La «disposición piramidal» de las figuras —desde el primerísimo término hasta los soldados erguidos más próximos a los brazos de Cristo— favorece una cierta y relativa ilusión de profundidad antes que una representativa *deformación perspectiva*, ya que las proporciones de todas estas figuraciones se mantienen «no influidas» por la *auténtica* lejanía o distanciamiento que una escena de varios términos en perspectiva comportaría

Además de por esta «disposición piramidal» de los grupos, también existe una sugerencia de perspectiva debida a la porción de suelo que triangularmente *apunta*, desde su lado mayor, hacia el vértice del ángulo de 90° a los pies de Cristo.

6. Hasta aparece una característica proto-surreal: de la boca del crucificado, de violento escorzado, sale su *espíritu* —exhalado en forma de blanca figurilla— que está siendo acogido por una criatura angélica.
7. A su vez, cada uno de dichos *centros* contendría unas zonas triangulares *menores*: a) La cabeza de Xto. inclinada con su cabellera desplegada y línea sombreada de la clavícula. 2) Las cabezas de las mujeres con vértice hacia abajo encarnado en el rostro de María; y 3) En posición inversa, el área triangular contenida por los brazos de los soldados que riñen. Coincidente cada vértice con cada una de sus testas y proyectado hacia arriba el vértice opuesto a la base.

Estas microzonas triangulares apuntan hacia abajo en los casos del Crucificado y de las mujeres como significando abatimiento. Hacia lo alto en el caso de los tres soldados como expresión de la energía que entrañan sus manotazos. (GRAFICO 5.)



8. ... «para los artistas prerrenacentistas era un elemento de seguridad, algo así como tener la garantía de que la masa cromática no se iba a escapar del lugar donde debía estar. Justo Villafañe, "INTRODUCCION A LA Tª DE LA IMAGEN", pág. 106.»
9. Como acertadamente nos recuerda el Prof. Villafañe en esa misma obra de la cita 8, el *espacio plástico* se diferencia del *espacio físico* gracias a un encuadre definido por un *formato*. En su seno se van a relacionar los elementos morfológicos y dinámicos que producirán la significación plástica de la imagen. El *formato*, como elemento escalar, no es algo secundario. Viene a ser el «gendarme de la composición» en cuanto que es el primer elemento icónico que condiciona el resultado visual de la composición. En nuestro caso, tenemos un ejemplo de cómo diacronicamente el «tema» ha condicionado el formato de la imagen. Así, la narración requiere formalmente «formatos largos» como en las *Ultimas cenas*. Las composiciones binarias como las *Anunciaciones* suelen tener un formato tipo de ratio 1:1,5. Y las Crucifixiones (y esta del Maestro de Segorbe no es una excepción; en cambio la de Jacomart se aleja del «cuadro cuadrado») de formato de *ratio corto*, tendentes al cuadrado, son fundamentalmente descriptivas. Concretamente el *frame* en donde se desenvuelve *El Calvario* del Retablo de la Visitación es de ratio muy corta: 1:1,2 aproximadamente.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV., *Historia Universal del Arte*, Volum. V, dirigida por Lawrence Gowing, Equinox (Oxford, 1982) - Sarpe (Madrid, 1982-1984).
- ARNHEIM, Rudolf, *El poder del centro*, Colec. Alianza Forma, Edit. Alianza, Madrid, 1984.
- SHAVER-CRANDELL, Anne, *Introducción a la H.ª del Arte, La Edad Media*, Univers. de Cambridge, Edic. castellana: Edit. Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1985.
- TRIADÓ, J. Ramón, *Las claves de la pintura*, Edit. Ariel, S. A., Barcelona, 1986.
- VILLAFANE, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, Edic. Pirámide, Madrid, 1985.
- WOODFORD, Susan, *Introducción a la H.ª del Arte, Cómo mirar un cuadro*, Univers. de Cambridge, Edic. castellana: Edit. Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1985.

CONTRAPORTADA

Presenta nuestra contraportada el más antiguo sello-emblema conocido de la ciudad, su evolución y significado.

Data de 1298 y se conserva en un pergamino de la Catedral de Albarracín en el cual el obispo Aparicio reconoce una deuda de 800 sueldos reales valencianos que tiene con Segorbe y que los Jurados y el Consejo podrán cobrarse de los diezmos que le corresponden y retienen indebidamente los hijos de García Jiménez. La carta de reconocimiento lleva también los sellos del Obispo y Cabildo, todos ellos en cera, sujetos al documento por los cordones como es habitual en la época.

El sello, de 58 x 48 mm., lleva alrededor, entre doble círculo, la inscripción latina SIGILLUM CIVITATIS CONSILII SEGOBRICENSIS (Sello del Consejo de la Ciudad de Segorbe), y representa en el cuerpo central un castillo almenado con tres torreones, más alto el central, sobre el cual va el escudo con las barras de Aragón.

