

LAS PRIMERAS PINTURAS CERÁMICAS DE HISTORIA ROMÁNTICAS:

LA ENTREGA DE LAS LLAVES DE VALENCIA AL REY DON JAIME, EPÍLOGO DEL EXPERIMENTALISMO DE LA REAL FÁBRICA DE AZULEJOS

INOCENCIO V. PÉREZ GUILLÉN
Universidad de Valencia

LA *Entrega de las llaves de Valencia al rey Don Jaime* (Fig. 1) es una pintura cerámica inédita¹ de azulejos realizada en la Real Fábrica de Azulejos de Valencia en 1836 y conservada en el *Musée national de la céramique de Sèvres* que lo adquirió en 1837 muy poco después de ser cocida.² A pesar de la corta diferencia entre la realización y la exportación, el panel llegó a ser instalado ya que casi la mitad de sus piezas están rotas³ y ello sólo puede ser debido a una precipitada extracción para su venta. Hay que recordar que en 1832, pocos años antes, Prosper Mérimée había visitado Valencia y adquirido aquí azulejos para Alex Brongniart⁴ el historiador de la cerámica, y además las estrechas relaciones de la cultura valenciana con el Romanticismo francés para quien resultaba interesante y “pintoresco” un tema histórico como éste que incluía *moures* y que es *pendant* de otro panel costumbrista, también en Sèvres, con un *Repas champêtre*—realmente *Una paella en la dehesa del Saler*—de idéntica procedencia.

En *La entrega...* se representa la ceremonia del 9 de octubre de 1238—a todas luces apócrifa según veremos—en que Zaen⁵ el rey moro de Valencia, seguido de dos dignatarios, ofrece en una bandeja de plata las dos llaves de la ciudad al rey Don Jaime I de Aragón tras la rendición de la ciudad y capitulaciones consiguientes; en la pintura todos visten galas ceremoniales conscientemente anacrónicas. En el fondo derecho se ve la Valencia musulmana con su recinto murado tras

el que surgen edificios con cúpulas bulbosas rematados por la media luna; destaca a la izquierda el torreón de “Alibufat”, el más alto del recinto según los cronistas, y el doble portal del Cid o del Temple con una gran arcada de dovelas de medio punto que en su fachada interior sugiere una de herradura. Sobre la torre un pequeño grupo de guerreros cristianos enarbola la enseña Real, para proclamar la victoria: es una bandera blanca con un escudo coronado—las cuatro barras aragonesas—flanqueado por dos volutas simétricas que recuerdan las “L” que Pedró IV añadió a las armas de la ciudad de Valencia. Junto a la puerta de la muralla hay una fila de vencidos que elevan los brazos lamentando la pérdida de su ciudad; en primer plano en el ángulo inferior derecho tres personajes musulmanes—uno negro, un anciano y un niño—son testigos de la escena. La mitad izquierda está ocupada por el cortejo del rey cristiano: tres soldados de infantería que visten a la usanza de los tercios españoles del siglo XVII altas botas de cuero, jubones cortos, calzones y mangas cortas ahuecados y acuchillados, gorgueras, capa corta y chambergos emplumados. Llevan lanzas y alabardas y mantienen bien visible el escudo de Don Jaime con las barras rojas catalanoaragonesas como en la bandera que ondea en la torre. Algo más atrás completan el grupo dos caballeros con uniformes militares similares, pero con cascos de crestones semicirculares con penachos, viseras móviles y espadas al hombro. El rey, moreno y barbado⁶ de pie, con los brazos abiertos lleva un largo manto

¹ A. Jacquemart en *Les merveilles de la céramique*, París, 1879, pp. 245 y 247, menciona la existencia de un panel procedente de la Real Fábrica de Azulejos de Valencia, de 1836, expuesto entonces en el museo de Sèvres; Alexandre Cirici y Ramón Manent, *Cerámica catalana*, Barcelona, 1997, p. 392, se refieren a él dando noticia también de su existencia en el mismo museo y lo titulan *Lliurament de les claus de la ciutat pels moros a Jaume I*, “amb la data de 1836”. No ha sido reproducido ni estudiado. En 1851, la fábrica de González Valls del Muro de la Corona pinta una Entrada del Rey Don Jaime en Valencia, vid. Inocencio V. Pérez Guillén, *Cerámica arquitectónica valenciana del s. XIX* (en prensa), c. I, p. 23.

² *Sèvres, musée national de céramique*, nº inventario MNC 237; panel de 54 azulejos *La conquête de Valence sur les maures, le 9 octobre 1230*; el año—1238 en realidad—debe ser un error catalográfico. Adquirido por Taylor en 1837. Se compone de 6 × 9 azulejos de 20 × 20 cm., la medida habitual en ese periodo en Valencia. Se adquirió junto a otro panel de las mismas dimensiones producido en la misma fábrica que representa una comida campestre. Los datos de fabricación figuran escritos mediante raspado en el ángulo inferior derecho: “DE LA RL. FCA. DE AZULEJOS / DE VALENCIA. AÑO 1836”.

³ 24 de los 54 azulejos que componen el panel están partidos; por filas: 2, 4, 5 / 12, 13, 17 / 19, 22, 27 / 28, 29, 32, 33, 34, 36 / 41, 43, 44, 45 / 46, 50, 51, 52, 54.

⁴ Véase al respecto Inocencio Vicente Pérez Guillén, *La pintura cerámica valenciana del siglo XVIII*, Valencia, 1991, p. 29 y nota 75.

⁵ Utilizamos la transcripción utilizada de forma unánime en la historiografía coetánea que justificamos en notas siguientes, y no “Zeyan”, “Zaiyan” o “Zayyan” que emplean los medievalistas en la actualidad.

⁶ Los más antiguos “retratos” como el de Gonçal Pérís y Jaume Mateu, de principios del s. XV procedentes de la derribada Casa de la Ciudad de Valencia y actualmente en el Museu d’Antiquitats de Barcelona (nº 1400) lo presentan rubicundo y de tez muy blanca; la identificación del monarca en la serie de 14 retratos de que formaba parte no es segura.

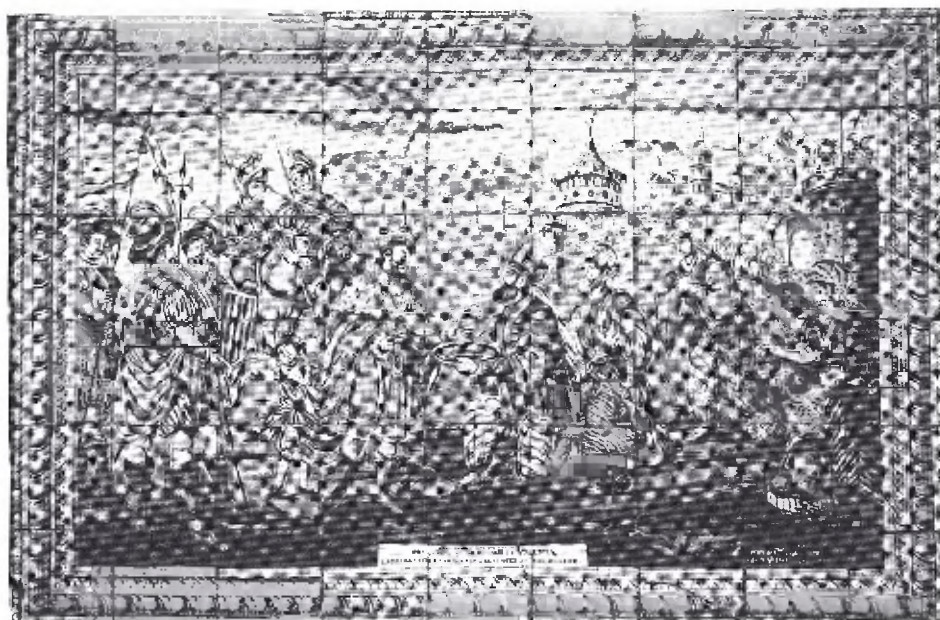


Fig. 1. *Entrega de las llaves de Valencia al rey Don Jaime*, Sèvres, Musée National de Céramique.

púrpura —que debe sostener un paje de cola—, esclavina de armiño y gorgucra; porta el cetro en la diestra y extiende la otra mano para recibir las llaves con gesto afable. La escena tiene lugar sobre una leve plataforma que sugiere la ribera del río Turia que pasaba efectivamente rozando la muralla en la zona del Temple, y en un paisaje abierto en el que tanto los ocres dorados y los verdes oliva como la hilera de indefinidos árboles recuerdan mal la legendaria fecundidad de la huerta árabe del entorno de Valencia; montañas y celajes azules se confunden también con el color cobalto de las murallas; presagian más un frecuente y tormentoso día de finales de septiembre/octubre que la “dulce claridad (...) bajo el cielo brillante de Valencia” que inventaba V. Boix pocos años más tarde para el evento. En una cartela blanca abajo en el centro está escrito con manganeso azul: “DÍA 9 DE OCTUBRE DEL AÑO 1238 / CONQUISTA DE LA CIUDAD DE VALENCIA / ENTREGAN LOS SARRACENOS LAS LLAVES AL REY DON JAIME”.⁷ Tipológicamente el panel es un “cuadro” concebido —como la pintura de caballete— para ser instalado a una cierta altura y carece por ello de la funcionalidad arquitectónica que tradicionalmente asumió la azulejería; prueba de ello son tanto las dimensiones como el tipo de marco —que reproduce los lígneos dorados de moda en aquel momento— homogéneo en los cuatro lados, pero sobre todo la cartela del borde inferior ilegible a ras de suelo y con unos ca-

racteres sólo visibles al nivel de la vista... en Valencia había entonces una larga tradición de casi dos siglos de producción de cuadros cerámicos que indistintamente se colocaron en fachadas o en interiores, pero eran casi siempre de temática icónico-religiosa como sustitutos de venerables imágenes de bulto. Las fábricas renovaban con mucha más frecuencia los marcos pintados que los propios contenidos, por lo que aquellos han resultado un elemento de gran utilidad para las dataciones; pero en este caso, además de la gruesa moldura externa clasicista —con perlarío, ovas y dardos— hay otra interior —una media caña decorada con hojas triangulares imbricadas— que es una verdadera marca de la Real Fábrica: se utilizaba ya frecuentemente en los tiempos de Marcos Antonio Disdier *Adoración del Sacramento* de 1795—⁸ y luego en los de su hija María Salvadora —*Virgen de la Fuente de la Salud* en Traiguera (Castellón) de 1807 —⁹ para reaparecer en esta obra tardía. El primer conjunto valenciano importante de “cuadros” de temática no estrictamente religiosa que contenían marcos a imitación de los de madera coetáneos como estos y que se colocaron encima de los zócalos había sido el del Hospital de Pobres Sacerdotes de Valencia fechado en 1782;¹⁰ pero aunque se concibieron como “cuadros” por su emplazamiento y estructuración, técnicamente respetaban la especificidad de la pintura cerámica; sin embargo los “cuadros” cerámicos románticos empiezan

⁷ Las inscripciones que precisan la univocidad del tema de la pintura tienen también una larga tradición en los cuadros religiosos cerámicos que las toman de las estampas en las que aparecen con idéntica intención; a veces son síntoma de la novedad iconográfica que carece de tradición en la lectura de imágenes o de la incapacidad de reflejar pictóricamente datos esenciales como en este caso la fecha que se conmemora y que había sido objeto de una controversia (29 de septiembre o 9 de octubre).

⁸ Véase al respecto Inocencio V. Pérez Guillén, “Un documento clave para la historia de la cerámica valenciana del siglo XVIII. La apoteosis del sacramento para la pequeña fiesta del arzobispo virrey beato” en *Ars Longa*, 2, 1991, pp. 103-111.

⁹ Inocencio V. Pérez Guillén, *La pintura cerámica*, op. cit., n.º 507, pp. 485-487.

¹⁰ Se trata de los cuadros con la Junta de Cofrades, Árbol genealógico y Composición alegórica, incluidos en un conjunto inaugurado en 1782; véase Inocencio V. Pérez Guillén, “Fuentes iconográficas y emblemáticas de las azulejerías del Hospital de Pobres sacerdotes de Valencia” separata de las *Actas del I Simposio internacional de emblemática*, Teruel, 1994.

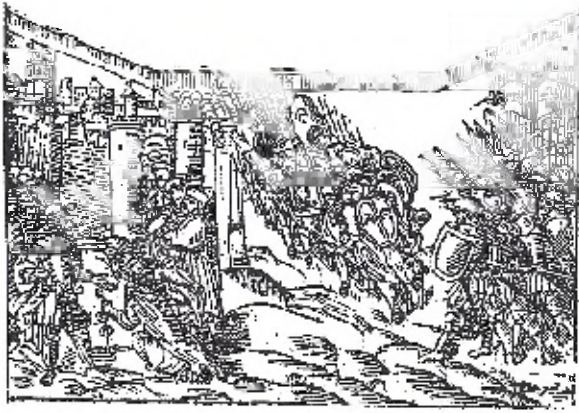


Fig. 2. Altar de la calle de San Vicente de Valencia (1638), detalle.

a crearse –ingenuamente al principio– como émulos completos de los óleos, con trabajo de pincel, entonaciones cromáticas, búsqueda de volumetrías con sombras que sustituyen al perfilado del siglo XVIII, y con un “realismo” ambiental similares; incluyen por supuesto marcos a *trompe l’oeil* como aquí.

La Real Fábrica de Azulejos de Valencia

La fábrica que pintó *La entrega...* activa ya en el siglo XVII, estaba situada en la calle Mosén Femares esquina a Ruzafa, frente al convento de San Fulgencio¹¹ y había obtenido el privilegio de la denominación “Real” después de 1795 cuando a instancias de su propietario Marcos Antonio Disdier fue visitada por una comisión de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia; a partir de 1797 se incorporaron a su actividad los hornos de la calle de las Barcas y se pluralizó la denominación.¹² Entre julio de 1798 y febrero de 1802 las Reales Fábricas fueron dirigidas por *Vicente Miralles*, uno de los pintores de la casa y, desde 1802 a 1816, sin interrupciones por la guerra de la Independencia, por la hija y heredera *María Salvadora*

Disdier casada con Alejandro Faure (o Faurie) negociante de azulejos, también de origen francés. Bajo su dirección nautuvieron una vida próspera y buena prueba de ello es la espléndida residencia que en 1807 encarga la familia Faure a Manuel Blasco, Teniente Director de Arquitectura de la Real Academia de San Carlos y que debía haberse construido en la calle de Ruzafa en la esquina opuesta a la que ocupaba la fábrica en Mosén Femares.¹³

Alejandro Faure y Disdier, nacido en 1787 del matrimonio prosigue la industria familiar a partir de 1816. En 1821 la fábrica no debía ser ya muy próspera porque en el censo de ese año, en el apartado en el que debe indicarse la forma de subsistencia de Faure (en un documento que él mismo elaboró como comisionado del padrón) figura su casa como “Derruida”,¹⁴ aunque en 1823 y 1824 sus hornos aún vendían azulejos –de “flor suelta” sobre todo– al Colegio del Corpus Christi pero, seguramente ya enfermo de gravedad, firma entonces las entregas en su nombre un oficial, *Alejandro Pemartín*. Faure murió soltero y sin herederos y con él se extingue la rama del fundador de la Real Fábrica.

Se hizo cargo entonces de la azulejería *Ramón Sanchis Benedito* nacido en 1795,¹⁵ e hijo de *Josep Sanchis*¹⁶ un excelente pintor cerámico que trabajó también en la casa.¹⁷ *Ramón Sanchis* dio un nuevo impulso a la factoría; en 1837 optó a uno de los premios que

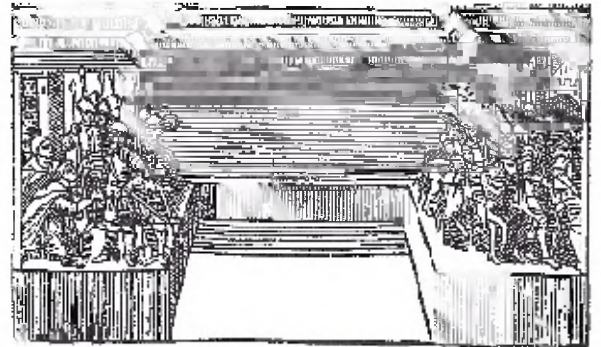


Fig. 3. Altar del convento de la Merced de Valencia (1638), detalle.

¹¹ En el ángulo inferior derecho figuran raspados sobre el fondo oscuro los datos de su fabricación.

¹² Véase al respecto, Inocencio V. Pérez Guillén, *La pintura*, op. cit., pp. 58 ss.

¹³ A.H.M.V., PU. C-21. *Cuartel del Mar. Reedicificaciones. 1807*. De Faurie se dice que es “de nación francés” y del “comercio de por mayor”. Hacía negocios también con el arroz y otros frutos. La casa no llegó a edificarse.

¹⁴ A.H.M.V., Sección Primera A, Clase Ia. B. n.º 5. 1821, *Empadronamiento y estadística del expresado barrio formado de orden del Muy Ilustre Ayuntamiento Constitucional de esta Ciudad por Don Antonio Faure y Disdier y Mariano Molla, aquel como comisionado y este como Alcalde de dicho barrio*. Manzana 15. Calle Puente de las Anades. N.º de la casa 3, 4, y 5. (...) Alquiler que paga. 300 (pts. al año) (...). En el último apartado se pide: Aquí se pondrá si los criados son casados y su familia; si hay otras personas agregadas a la familia principal: la renta de las fincas que se poseen dentro de Valencia y el producto anual de la industria; el número de telares & con todo lo demás que señala la clase 13a. del Edicto. Pero lo único que se refleja es “El criado casado: caballería y carruage de Tráfico”.

¹⁵ A.H.M.V., Sección Primera A. Clase Ia. B. n.º 8, 1837, *Cuartel del Mar. Barrio 7.º. Manzana 15*. El nombre de la calle es ahora el inusual Muro de San Fulgencio refiriéndose al convento del otro lado de la misma calle, pero no hay duda, ya que la manzana es la 15; este año el censo es detallista; en el apartado de alquiler confirma que la casa es propia; Ramón Sanchis tiene 42 años, casado, del comercio, su esposa es Manuel Enrique de 42, y sus hijos Ramón Sanchis Enrique de 24 y “del comercio”; Vicente de 16 en cuyas manos quedará en el futuro la fábrica; José de 3 y una hija, Esperanza de 20 años. La sirvienta es María Salvador de 22 años; en la casa está viviendo también Mateo Santorum y su esposa que trabajan en la fábrica. En el apartado final de observaciones pone “Fábrica de azulejos”.

¹⁶ I. V. Pérez Guillén, *La pintura cerámica...*, op. cit., p. 76.

¹⁷ R. Valls David en *La cerámica...*, op. cit., p. 137, afirma que los Sanchis son propietarios desde 1814, cosa que es falsa ya que tanto los censos de 1818, 1821 y 1823 como los encargos servidos a los que nos referimos demuestran que Antonio Faure y Disdier está activo esos años en Mosén Femares; posiblemente se trata de una confusión con José Sanchis y Cambra que dirige la fábrica cercana de Royo en la calle de Ruzafa, cfr. a partir de aquí surgen numerosas informaciones erróneas.

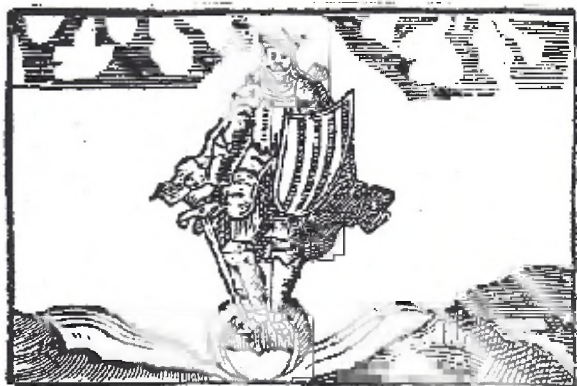


Fig. 4. Jeroglífico primero del altar de los jesuitas de Valencia (1638).



Fig. 5. Jeroglífico XXIII del altar de los jesuitas de Valencia (1638).

convocaba la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia para fomentar la industria, presentando “un negro cuyo secreto nadie posee”¹⁸ y que aparece abundantemente utilizado en *La entrega de llaves* heredera en este sentido de los experimentos que los Disdier habían iniciado cuatro décadas antes, a finales del siglo XVIII y verdadero manifiesto a la vez de la nueva etapa de la Real Fábrica. La ciudad de Valencia le encargó entonces la rotulación de sus calles que Sanchís hizo precisamente con graña negra, según la fórmula que él decía haber inventado, frente a rotulación azul tradicional que sí emplea en esta pintura de 1836.

En 1841, Sanchís presentó en esa misma línea, un “rojo” y un “mármol con aguas cenicientas o aplomadas” que pretendía poseer con exclusividad considerando que sus hornos eran en aquellos años los más modernos de Valencia¹⁹ porque había introducido, entre otras cosas, un revolucionario molino de barnices de gran rendimiento movido por una caballería. En 1838,

el año del centenario de la conquista, en la Exposición Pública de la Real Sociedad Económica insiste y demuestra en los cuatro azulejos presentados allí sus descubrimientos autoproclamándose “introducido de la tinta negra”.²⁰ En 1850 mantenía la dirección de la fábrica²¹ que prolongó su actividad hasta el derribo en los años setenta.²²

Aunque en el periodo de María Salvadora Disdier se firmaban las obras importantes, esa costumbre cesó luego, por eso no sabemos quién pintó *La entrega*. Aparte del propio Sanchís, el primer pintor de la fábrica en 1836 era Mateo Santorum que vivía en el mismo edificio fabril y que, a pesar de figurar inicialmente censado como “Fabricante de azulejos” y luego en 1838 como “Oficial de azulejos” lo es finalmente como “Pintor de azulejos”.²³ También pintaban en la casa y vivían en sus inmediaciones miembros de la familia Bru relacionados con el principal pintor del periodo de María Disdier, Juan Bru y Plancha; así Pascual Bru,²⁴

¹⁸ R.S.E.A.P.V., 1841, C-104, II *Industria y artes*, nº 7; el informe de Sanchís se presentó en 1841 pero él se refiere a experimentos que había realizado en 1837.

¹⁹ “Ya en 1837 tuve el honor de remitir a esa Ilustre Corporación el color negro cuyo secreto nadie posee, y la multitud de azulejos de la numeración de las casas de esta ciudad son otros tantos testimonios de este especial adelanto de mi fábrica, y ahora, no satisfecho con haber dado ese producto útil y de gloria para el país, tengo el gusto de remitir a V. S. el color rojo y el mármol blanco con aguas cenicientas y aplomadas no descubiertos hasta ahora con tanta perfección, como así mismo otros colores más adelantados que hasta el día y en que brilla la hermosura de esta clase de esmalte ... siendo de advertir que los colores referidos no son un ensayo cualquiera sino trabajo continuo de la fábrica ... he llegado a lograr un molino de barnices en proporción de siete veces más con una sola caballería que muele en harina y en el refinar y que también sirve para refinar arroz ... siendo este molino único en su clase en fábrica de azulejos”. Sanchís presumía de tener barnices de más calidad que las mejores fábricas del extranjero y de ser en gran parte producto de sus propios ensayos.

²⁰ A.R.S.E.A.P.V., “Memoriales presentando diversos objetos a la exposición pública de este año y aspirando a algún premio o distinción. Informe de la Comisión nombrada sobre dichos objetos y propuesta de premios a conceder”, 1838, *Industria y Artes*, nº 5.

²¹ A.H.M.V., Sección Primera A, Clase Ia. B. nº 68, 1850 *Cuartel del Mar. Barrio 7º. Manzana 15*. Con 52 años sigue casado pero sólo vive con el matrimonio uno de sus hijos, Eduardo de 13; la sirvienta es ahora Juana Puchol de 30, soltera; continúan trabajando y viviendo en la casa José Tarazona, su esposa Rosa Belloch y los tres hijos del matrimonio; sabemos además que los Sanchís tienen “1 tartana y un carro con dos caballerías, una de trabajo y otra de regalo”.

²² El *Diario Mercantil de Valencia* de julio de 1873 daba la noticia de la participación de su hijo, Vicente Sanchís en la Exposición de Artes Industriales de la Feria de Julio.

²³ A.H.M.V., Sección Primera A, Clase Ia. B. nº 16, 1839, *Cuartel del Mar. Barrio 7º. Manzana 15*. Viven en el cuarto bajo de la fábrica, en el Muro de Mosén Femares nº 2; la misma casa figura como Muro de San Fulgencio en el censo de 1837. Su esposa es Ramona Llaumes o Llaques, dos años más joven que él. Las denominaciones de las actividades profesionales en las fábricas de azulejos, en los documentos censales son imprecisas porque la finalidad de los mismos es sobre todo demográfica.

²⁴ A.H.M.V., Sección Primera A, Clase Ia. B. nº 5, 1821, *Empadronamiento y estadística del expresado barrio formado de orden del Muy Ilustre Ayuntamiento Constitucional de esta Ciudad por Don Antonio Faure y Disdier y Mariano Molla, aquel como comisionado y este como Alcalde de dicho barrio. Manzana 14; vive en el nº 19 duplicado; su hijo figura como jornalero; en la misma casa viven un zapatero abajo y una viuda que es pescadora.*

su hijo Pascual Bru y Domènech;²⁵ Pascual Bru y Chiner, y Pascual Bru Aleixandre.²⁶ José Catalá y Martínez;²⁷ José Monterde y Mezquita;²⁸ Ramón Ramos y Pastor²⁹ o Valentín Garcés y Tadeo³⁰ son pintores de azulejos domiciliados también junto a la fábrica y que debieron trabajar en ella esos años. Posiblemente en *La entrega* intervinieron varios de estos pintores, uno para el marco y otro al menos para la escena representada.

Las fuentes

El ceremonial de entrega de llaves

Ninguna de las historias de la rendición de Valencia cronológicamente próximas a la pintura –Tornamira en 1806; la edición de Valencia del P. Mariana de 1832; Lamarca en 1838; V. Boix en 1845– menciona llave alguna y menos una ceremonia de entrega protocolaria. Sin embargo, cuando se pintó *La entrega*, apenas habían transcurrido dos décadas desde una *entrega de llaves*, la última, pero esta vez real y humillante para los valencianos, la efectuada al mariscal Suchet tras la derrota sufrida ante los franceses en 1812. Esas llaves que según la tradición –errónea– eran las recibidas por el Rey Don Jaime en 1238, fueron llevadas a Madrid entonces y entregadas a José Bonaparte, y en 1836 permanecían aún allí en el Palacio Real.³¹

La ciudad despojada, realmente no conservó nunca llaves del periodo musulmán en el que esa ceremonia no existía, aunque en el arte occidental había una antigua tradición vinculada a la *entrega de llaves a San Pedro*. El hecho es que en 1632, con motivo de la entrada de Felipe IV³² –hay que recordar que *Las lanzas o la rendición de Breda* de Velázquez con las llaves como protagonistas, se pinta en 1635 sobre un hecho acaecido en 1625 y por lo tanto el tema era en la Corte de rabiosa actualidad– hubieron de improvisarse unas y esas precisamente fueron las entregadas al mariscal francés.

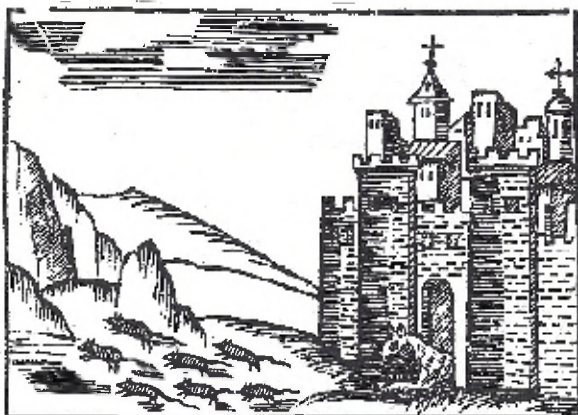


Fig. 6. Casa de los Duques de Mandas de Valencia, jeroglífico III (1638).

Por eso al celebrarse el IV centenario de la conquista, muy pocos años después en 1638, irrumpió con fuerza en las fiestas el tema de la *entrega de llaves*, a pesar de que ni en los textos históricos o pseudohistóricos precedentes se mencionara. En un altar erigido en la calle de San Vicente, con motivo de la procesión festiva, se incluían, ante una maqueta de la ciudad de Valencia, una serie de figuras “de bulto” que representaban “a mano derecha (...) los moros vencidos y a los vencedores Christianos. Y a la izquierda la entrega que hizo de las llaves de la Ciudad el rey Zaen al Rey don Jayme” que conocemos además por la xilografía incluida en el libro editado entonces³³ (Fig. 2); iconográficamente parece un precedente claro de nuestra pintura cerámica en algunos puntos: Don Jaime de pie se adelanta a sus tropas extendiendo la mano izquierda para recibir las llaves; ante él de rodillas el rey Zaen con su amplio turbante “turco” seguido por distintos dignata-

²⁵ A.H.M.V., Sección Primera A, Clase Ia. B. n.º 45. 1845, *Cuartel del Mar. Barrio 7.º*. Manzana 15. Calle Puente de las Anades n.º 45, habitación baja; como oficio figura “Ladrillero”. Un familiar llamado Pascual Bru y Chiner vive en la misma casa. Mantenían una sirvienta de 21 años, soltera.

²⁶ A.H.M.V., Sección Primera A, Clase Ia. B. n.º 121. 1865, *Cuartel del Mar. Barrio 7.º*. Está casado con Águeda Escrig, de Jérica (Castellón) y con ellos vive otro Bru, Pascual Bru Ignacio, viudo de 72 años, que figura en el censo como “Sirviente”.

²⁷ A.H.M.V., Sección Primera A, Clase Ia. B. n.º 14. 1838, *Cuartel del Mar. Barrio 7.º*. Manzana 15. Soltero vivía con su padre zapatero, dos hermanas y su hermano Ramón de 13 años también censado como zapatero.

²⁸ A.H.M.V., Sección Primera A, Clase Ia. B. n.º 16. 1839, *Cuartel del Mar. Barrio 7.º*. Ese año se hace constar su edad, 48 años y su estado, casado. Al año siguiente (n.º 22) se dice que es “Alfarero”; tiene tres hijos que viven en la casa.

²⁹ A.H.M.V., Sección Primera A, Clase Ia. B. n.º 16. 1839, *Cuartel del Mar. Barrio 7.º*. Vive en la “escalericilla” del n.º 22 de la calle del Fora; el alquiler de la casa es de 408 rs. anuales; su esposa es María Viuteta.

³⁰ En 1840 aún vivía en la misma casa aunque la dirección es Puente de las Anades, n.º 47 y vive en la 4a. habitación; A.H.M.V., Sección Primera A, Clase Ia. B. n.º 22. 1840, *Cuartel del Mar. Barrio 7.º*. Como profesión consta “trabaja de azulejos”. En 1845 vive en la Manzana 16, calle de Ruzafa, en las casas de enfrente; en la misma casa está Luis Garcés y Fontán, de 77 años, viudo que debe ser su padre. A.H.M.V., Sección Primera A, Clase Ia. B. n.º 45. 1845, *Cuartel del Mar. Barrio 7.º*.

³¹ Véase, Marqués de Cruilles, *Guía urbana de Valencia antigua y moderna dedicada a la Sociedad Económica de Amigos del País en el centenario de su instalación*, Valencia, Imprenta de José Rius, 1876, t. II, p. 414. Fueron devueltas junto a una carta autógrafa de Isabel II en 1844 como premio por la lealtad de la ciudad en la guerra carlista.

³² *Ibid. id.*, p. 407 ss., Cruilles que da las noticias documentales tomadas del *Manual de Consells* municipal de 1631, y publica la carta de Isabel II, dedica gran atención y describe minuciosamente otra llave “árabe” procedente del museo de Mayans y que en 1854 Manuel Malo de Molina había supuesto de Valencia en un artículo aparecido en el *Semanario pintoresco español* (n.º 52, p. 414); en 1876 la poseía el heredero José María Mayans y Mayans, Conde de Trígona.

³³ Marcos Antonio Orfí, *Siglo quarto de la conquista de Valencia, a sus muy ilustres Señores Jurados, Racional, Síndicos, y Escrivano, por...*, en Valencia por Juan Bautista Marçal, Impresor de la Ciudad, 1640, fol. 60 v. Se incluye una xilografía que no se corresponde exactamente con la breve descripción del altar que no especifica la técnica y sólo dice que eran figuras “de bulto”. El grabado presenta dos ejércitos enfrentados antes de la batalla, con la cruz de san Jorge el cristiano y con la media luna el musulmán; a la izquierda la ciudad de Valencia con la escena de la entrega.



Fig. 7. Tomás Planes, *Entrega de las llaves de Valencia al rey Don Jaime* (1740), detalle.

rios y la muchedumbre al fondo saliendo por la puerta de la muralla. Hay alguna diferencia interesante: la ciudad se muestra conscientemente anacrónica, con la torre de la catedral, el octogonal “Miguelete”; la puerta con dos torres que recuerdan a la de Quart no sigue el hecho –unánimemente glosado por los cronistas– de la torre del Temple con el estandarte cristiano colocado en señal de rendición... pero sobre todo Don Jaime viste –aunque también anacrónico– traje militar, exhibiendo además una desafiante postura frente al vencido en consonancia con el tono demonizador de lo musulmán que respira la celebración entera³⁴ y en las antípodas de la *Breda* velazqueña pintada cuatro años antes y que desde luego no se conocería.

Se insiste en el D. Jaime guerrero en el altar que se levanta en la plaza *dels Aïlls*, cerca del convento de la Merced: no hay concordancia entre el grabado y su descripción textual, mucho más fiable puesto que se hizo en el momento de la celebración, mientras que aquel apareció dos años después. Según la estampa (Fig. 3), a la derecha aparece un compacto ejército de caballeros con lanzas y estandarte entrando por una puerta de la muralla, mientras que en el de la izquierda también ante un cortejo de soldados de a pie con lanzas y una torre, un arrogante Don Jaime también militarmente vestido escucha a un Zaen arrodillado a sus pies; ambos agarran simultáneamente una única y gigantesca llave. El texto es más rico y concuerda sorprendentemente en algunos detalles con la pintura cerámica de

1836: “En el (altar) de la mano derecha campeon unas torres y muros que eran de la ciudad de Valencia; y delante de sus puertas estatua del Rey don Jayme con su corona Real, peto, y el espaldar gravado sobre oro, centro de plata dorada, y capa de tabí violado”.³⁵

Pero fue más repetida en 1638 la imagen de Don Jaime como militar. Entre los jeroglíficos que siguiendo la moda barroca, pusieron los jesuitas –también soldados de Cristo– junto a su Colegio de San Pablo, había uno con el rey coronado y con manto pero cubierto completamente con una armadura y con la gran Tizona en la diestra³⁶ (Fig. 4); en otro aparecía como combatiente en acción en el momento –que también recogen y exageran unánimemente los cronistas– de ser herido en el asedio de Valencia³⁷ (Fig. 5).

La escena de la *entrega de llaves* transcurriría en cualquier caso un 29 de septiembre en el que “Entró victorioso en su hermoso distrito el día del sagrado Arcángel Miguel”. A pocos años de la expulsión de los moriscos, el triunfo del arcángel contra Luzbel resultaba en Valencia extraordinariamente adecuado como símbolo de una nueva victoria sobre un mundo musulmán –turco otomano– más amenazante que nunca; había que dar doblemente gracias y hacer una doble fiesta con motivo de la nueva erradicación de la “infernalsemilla”.³⁸ A pesar de todo el tono jocoso y festivo popular ausente en la también “popular” pintura decimonónica que estudiamos, no faltó en las celebraciones de 1638: se llega a presentar al rey Conquistador como un

³⁴ *Ibid.* id., en el Discurso primero ya se alude a la primera acción del rey vencedor que “fue trocar lo impuro de las infernales mezquitas”, con lo que se justifica la celebración del 9 de octubre –tras once días que se tardó en la purificación.

³⁵ Marcos Antonio Ortí, *Siglo cuarto...*, op. cit., fol. 94 v. El tabí es una tela de seda tejida de forma que su superficie forma aguas.

³⁶ *Ibid.* id., fol. 67, Geroglífico primero “Aeternum pedibus Tursica castra seris” con los versos “Nunca por ser inconstante/ en un ser pennaneció/ pero jamás se mudó/ a mis plantas su menguante”; remeda la tradicional representación de La Fortuna sobre una esfera inestable que aquí es la media luna islámica en cuarto menguante a sus pies, lógicamente.

³⁷ *Ibid.* id., fol. 78. Geroglífico XXIII “Affixa decorem addit” con los versos “Deven por ser carmesies/ acreditar mi decoro/ porque en la corona de oro/ asientan bien los rubies”. Más que un jeroglífico es la ilustración del pasaje apócrifo que evidentemente hiperboliza el impacto de la flecha en el centro mismo de la frente regia. En la casa de los Duques de Mandas hubo también jeroglífico con espada; el XI, fol. 39 v., con un león como Don Jaime, también sobre la media luna menguante.

³⁸ Así lo afirma José Vicente Ortí y Mayor, *Fiestas centenarias con que la insigne, noble, leal y coronada ciudad de Valencia celebró en el día 9 de octubre de 1738 la quinta centuria de su Christiana Conquista, referidas por ... y dedicadas a la misma muy ilustre Ciudad*, Valencia, por Antonio Bordazar, 1740, cap. II, “Como ha procurado Valencia agradecer al Cielo hasta ahora el favor de la Conquista”; refiere a las celebraciones precedentes y que debido al esplendor que alcanzaron en el IV centenario, la ciudad tomó la decisión por vez primera de encargar una relación impresa.

gato que auyenta a los ratones/moros –pero no los mata– y los hace salir corriendo de Valencia³⁹ (Fig. 6).

Cuando hubo de conmemorarse el quinto centenario de la rendición de Valencia en 1738 había también un motivo extra de fervor añadido: la misma autorización de la fiesta tras la prohibición desde 1707 tras la pérdida de los Fueros en la guerra de Sucesión. La relación de los actos festivos que se imprimió luego⁴⁰ estaba encabezada por un grabado, precisamente con una *Entrega de las llaves de Valencia* (Fig. 7) que parece directamente inspirada en la descripción del altar de la plaza *dels Alls* erigido el siglo anterior, en 1638⁴¹ (cfr. sup.). Se insiste ahora en el anacronismo consciente de incluir al *micalet* e incluso el cimborrio de la catedral en la vista de la ciudad musulmana coronados por medias lunas además para exagerarlo... Los pintores de la Real Fábrica debieron conocer esta estampa, su Don Jaime lleva también el armiño; el gran manto que arrastra por el suelo, sólo el cetro (no la espada) y viste civil y anacrónicamente calzas cortas ahuecadas y acuchilladas que en la cerámica pasarán a los soldados; carece, sobre todo, de la gallardía soberbia en la pose de los grabados del siglo XVII, como la azulejería que comparte así mismo la bandeja de plata y el Zaen semiarrodoillado con turbante emplumado.⁴² Se ha naturalizado la escena siguiendo pautas velazqueñas y académicas según veremos y se ha abandonado en los inicios del Romanticismo todo rastro de organización alegórica del plano pictórico.

Hubo en 1738 otras *entregas de llaves*. En la puerta del convento de Santo Domingo se mostraba un extenso Romance histórico que incluía los versos: “Considerando Zaen, / que sus alicentos flaquan, / capitulando la plaza, / de las llaves hizo entrega”.⁴³ El altar de San Juan del Mercado sacó un “tabernáculo” que tenía “dibujada de muy acertada pintura la Ciudad de Valencia con sus muros y puertas y en una de estas se descubría el rey Moro Zaen de rodillas, entregando las llaves de la Ciudad al invicto Conquistador...”.⁴⁴



Fig. 8. Altar del convento de la Merced de Valencia (1738), detalle.

La torre de Alibufat y el estandarte Real

Respecto al estandarte Real izado en la torre de “Alibufat” visible en la pintura cerámica, la iglesia valenciana había ido mucho más lejos y conservaba en la catedral “un trozo de la misma bandera (con la) que fue visto por el aire el glorioso San Jorge” que lógicamente exhibió en el desfile conmemorativo del centenario.⁴⁵ Del rey se lee: “Envió a decir a Zaen que levantassee su Real Pendón en la Torre de la puerta llamada Alibufat junto a la torre del Temple por ser la más alta”;⁴⁶ “...salió el Rey de su tienda, a cuyo tiempo vió el estandarte real sobre la torre que ahora decimos del Temple...”;⁴⁷

³⁹ Marcos Antonio Ortí, *Siglo IV*, 1640, op. cit., fol. 35 v., Casa de los Duques de Mandas, Jeroglífico III “Timuerunt timore magno”, con versos en valenciano; “Altre niu poden cercar/ que si les vull perseguir/ les mate, o les fas fugir” (Aunque busquen otro nido, si quiero perseguirlos, los mato o los hago huir). La significación jeroglífica de los ratones como símbolo de la corrupción física y del mal es antigua. Valeriano pone en boca de Cicerón “... ellos roen cualquier cosa; de noche; de día; mancillandola, convierten en inutil todo cuanto roen”. Por contra su enemigo natural el gato tendrá connotaciones positivas de salvación y refugio. Pierro Valeriano, *Les hieroglyphiques de... nouvellement domnez aux François*, Paul Frellon, Lyon, 1615 (ed. New York, 1976), L. XIII, c. XXX y XXXI, pp. 165-166 y p. 167, c. XXXII y XXXVIII.

⁴⁰ José Vicente Ortí y Mayor, *Fiestas centenarias...*, 1738, op. cit.

⁴¹ José Vicente Ortí era nieto de Marcos Antonio el cronista de 1638 así que su conocimiento es seguro; además es un erudito que lo cita con frecuencia. Si fue elegido en 1738 para historiar la fiesta es por su fidelidad al bando borbónico en la Guerra de Sucesión recién concluida; su tío escribió la “Memoria del feliz arribo del Rey nuestro Señor Felipe V a sus Dominios de España” aplaudiendo los “heroicos triunfos del monarca”; él mismo organizó una “Academia Poética” con el mismo tema; en 1719 el recibimiento del príncipe Don Luis; en 1731 el de Don Carlos (futuro Carlos III) camino de Nápoles para coronarse rey.

⁴² El grabado está firmado “Thomas Planes sculpsit”. El ceramista ha suprimido todo rastro de connotaciones religiosas –las figuras de San Miguel y San Dionisio que allí estan a los lados y las filaterias con citas del Antiguo Testamento y del *Evangelio de San Juan*–, teológicas –el jeroglífico que representa la Fe y la Iglesia Católica justificada por un pasaje del *Génesis*– y heráldico/retóricas (una Fama-Valencia que exhibe las armas de la ciudad y hace sonar su trompeta mostrando las “L” coronadas símbolo de fidelidad a la corona, con una cita de la *Eneida* de Virgilio).

⁴³ J. V. Ortí, *Fiestas centenarias*, op. cit., p. 119.

⁴⁴ *Ibid.* id., p. 381. Había sido ideado por el sacristán mosén Antonio Campos y consiguió, entre todos los altares erigidos el tercer premio otorgado por la ciudad.

⁴⁵ *Ibid.* id. Ortí, p. 392.

⁴⁶ *Ibid.* id., p. 7.

⁴⁷ Pascual Escalopés de Guilló, *Resumen historial de la fundación y antigüedad de la ciudad de Valencia de los edetanos o del Cid, sus progresos, ampliación y fábricas insignes con otras particularidades por ...*, en Valencia, ed. de Josep Estévan, 1805, p. 27. La impresa por Antonio Bordázar en 1738 no varía en este punto; incluía en portada una dedicatoria a la “Muy Noble, Leal, Coronada, Fidelísima e Insigne Ciudad”.

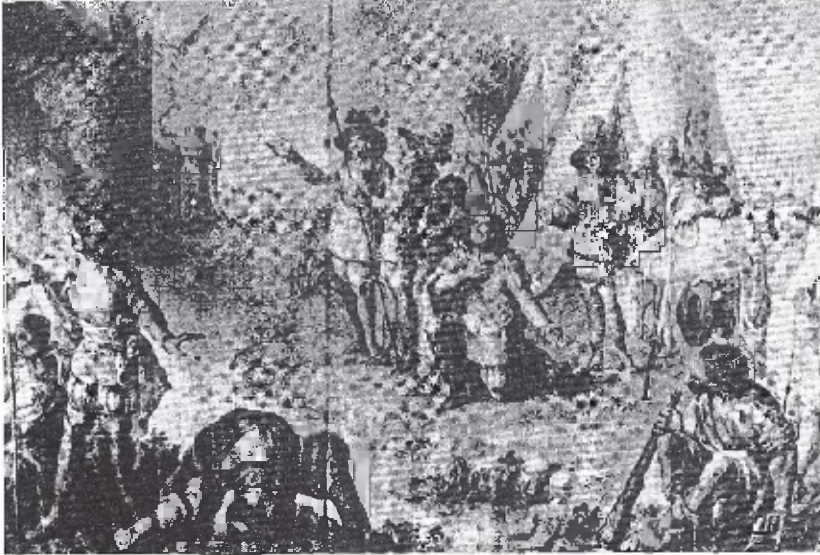


Fig. 9. Eliseo Camarón Meliá, *Acción de gracias del rey Don Jaime* (1798).

en 1838, cuando se celebró la VI centuria, dos años después de pintarse el panel cerámico, se colocaría el Pendón allí un 8 de octubre por última vez, antes del derribo definitivo de la muralla; de ese punto partió la procesión cívica conmemorativa: “Salió ésta del Temple, sobre cuya torre ondeaba el venerable y glorioso estandarte del Rey D. Jaime, el mismo y en el mismo sitio donde flotó hace seis siglos”;⁴⁸ la historiografía romántica novelaba poco después (1845): “entre los albores de una de esas mañanas apacibles que vierten su dulce claridad en el mes de setiembre bajo el cielo brillante de Valencia, apareció por fin flotante el estandarte Real en la torre de Alibufat”.⁴⁹ El altar sufragado por el convento de la Merced en 1738 que conocemos además de la descripción por un grabado de Tomás Planes incluía como centro una Virgen del Puig bajo la campana flanqueada por un rey Don Jaime muy sucintamente trazado, pero con gran manto de armiño y sin espada, y en el lateral izquierdo la mencionada torre del Temple con dos “moros” que enarbolan el estandarte cristiano (Fig. 8).

El episodio de las *lágrimas del rey* que todos los historiadores recogen está ligado a la visión de la bandera por el monarca —que descendiende de su caballo y se arrodilla besando la tierra— y fue tema en 1798 para el “ejercicio de pensado” en la clase de pintura de la Academia de San Carlos; se conserva el dibujo premiado que realizó Eliseo Camarón Meliá (Fig. 9);⁵⁰ su in-

fluencia sobre el pintor ceramista aparte de la verosimilitud de la concepción espacial reside sobre todo en el tipo de anacronismo vestimental elegido quizá porque se asocia al periodo de poderío militar “español” de los siglos de oro.

El caballo

En las fiestas de 1738 el clero de San Andrés levantó ante la fachada de su iglesia una gran maqueta de Valencia con una dinámica entrada cristiana / salida musulmana que incluía en primer plano una estatua ecuestre del Conquistador, coronado y con cetro, como el Marco Aurelio de la plaza del Campidoglio en Roma, a pesar de la tosquedad de la xilografía de Juan Bautista Ravanals que lo ha recordado para la posteridad (Fig. 10). El caballo que estaba en el dibujo de Camarón de 1798, reaparece con Tornamira en 1807: “Al día siguiente sobre un caballo blanco, en medio del campo, en el Real, al ver ondear la bandera...”⁵¹ y en Lamarca en 1838: “luego que el rey vió la bandra se apeó del caballo y vuelto hacia el Oriente se arrodilló, besó la tierra...”;⁵² y aunque no está en la narración sucinta de la Historia del P. Mariana en la edición de Valencia de 1832, la más próxima a la pintura, es sin embargo protagonista del grabado litográfico, ya culto, realizado en Valencia incluido en la obra (Fig. 11)⁵³ con un Don

⁴⁸ *Diario Mercantil de Valencia*, nº 282, 9 de octubre de 1838, p. 3. El periódico avisa que hace la descripción de la procesión de forma muy somera ya que reserva para más adelante una publicación dedicada sólo a la fiesta del centenario.

⁴⁹ Vicente Boix, *Historia de la ciudad y reino de Valencia*, Tomo I, Valencia, Imprenta de Benito Monfort, 1845, lib. II, p. 145.

⁵⁰ Realizado a lápiz negro y sanguina, de 540 × 647 mm., firmado en el ángulo inferior izquierdo, incluye la leyenda al pie: “El Rey D. Jayme al ver ondear su estandarte en la Torre del Temple se arroja del caballo y puesto de rodillas da gracias a Dios por haber ganado Valencia”. Véase A. Espinós Díaz, *Museo de Bellas Artes de Valencia. Catálogo de dibujos II (siglo XVIII)*, t. 1, Valencia, 1984, nº 212.

⁵¹ Juan Tornamira de Soto, *Sumario de la vida y hechos del Rey Don Jayme primero de Aragón llamado el Conquistador*, Valencia, Josef Estévan, 1806-1807, t. I, p. 417.

⁵² Luis Lamarca, *Noticia histórica de la conquista de Valencia por el Rei D. Jaime I de Aragón, escrita con ocasión de celebrarse el sexto centenario*, por ... , Valencia, Imprenta de J. Ferrer de Orga a espaldas del Teatro, 1838, p. 19.

⁵³ Padre Juan de Mariana, *Historia general de España, nueva edición en que además de la continuación del P. Miñana y una relación de los más notables acontecimientos hasta el año 1808, contiene las notas del Sr. Sabán y otras actualmente añadidas por los Editores...*, Valencia, Imprenta de Manuel López, 1832, t. VI, cap. XIX, op. cit., lám. 66. Firmada “L. Tellez dib” y “J. Mas gr”. La vestimenta militar del soldado

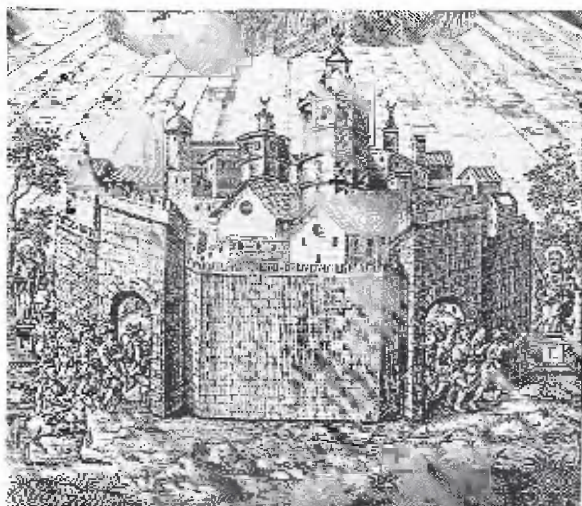


Fig. 10. Juan Bautista Rabanals, *Entrada del rey Don Jaime en Valencia* (1740).

Jaime mayestático con cetros y armiños; se dirige a un portal del Temple “gótico” que anuncia el gusto romántico-historicista romántico. Quizá el caballo blanco que en la pintura se ve detrás a la izquierda, sea el del propio rey, montado por su caballero mayor D. Juan de Pertusa; así quedaría visualizado el conjunto de elementos –freno, espuela y escudo– que todos los cronistas recuerdan regalados a él tras la conquista y que luego pasaron a la ciudad. El hecho es que el caballo quedó vinculado más que otra cosa a la iconografía del monarca porque ecuestre fue el primer monumento que Valencia le dedicaría dos décadas más tarde según proyecto de Sebastián Monleón y José Piquer de 1860⁵⁴ que acabaría con la erección en 1891 de la actual estatua de Agapito Vallmitjana.

Sorprendentemente en la pintura cerámica falta un símbolo al que sin embargo todos los cronistas conceden gran importancia, el *rat penat*.⁵⁵

El cortejo sarraceno turco

La mitad derecha de la pintura cerámica parece inventada con un claro afán ilustrativo; la figura central de Zaen debió inspirarse en la del grabado de Tomás Planes de 1740 (cfr.) pero convenientemente vestida “a la turca”; en la Valencia de los siglos XVII y XVIII mun-

do musulmán era sinónimo de mundo otomano; los “moros” de antaño eran ahora “turcos” que efectivamente habían llegado a controlar todas nuestras costas africanas vecinas; por eso se describe al rey Zaen en 1638 “...tenía (Don Jaime) en su presencia un *Turco* que en una fuente de plata le entregava las llaves de Valencia (...). Ayudabanle a esta representación otras figuras vestidas a lo Turquesco, que con sus acciones manifestaban lo mucho que sentían el ser forzoso aver de entregar las llaves”,⁵⁶ lo cual concuerda sorprendentemente con la azulejería. En 1738 las turquerías se multiplican añorando un temido aun y a la vez mítico mundo de ensueño: el gremio de Roperos saca una comparsa con “... ocho Turcos cuyos vestidos eran a su moda de damasco carmesí”;⁵⁷ los Sombrereros se es-



Fig. 11. Luis Téllez y J. Más, *Entrada del rey Don Jaime en Valencia* (1832).

del primer plano izquierdo, en sombra, intenta una reconstrucción arqueologicista despreciando los anacronismos precedentes. Vicente Boix sin embargo no menciona el caballo en su *Historia de la ciudad y reino de Valencia*, p. 145: sólo dice “Se postró de rodillas, besó el suelo con lágrimas”.

⁵⁴ Véase al respecto, Inocencio V. Pérez Guillén, “1860: primer proyecto monumental en honor de Jaime I. Las intervenciones de Sebastián Monleón y José Piquer” en *I Congrés d’història de la ciutat de València*, t. III, Valencia, 1988, ponencia 3.8, esp. p. 3.8.19. El monumento debía haber sido una fuente monumental con los cuatro ríos principales del País Valenciano que se erigiría en el Parterre, en el mismo lugar que luego se puso la estatua realizada por Agapito Vallmitjana.

⁵⁵ J. V. Ortí, *Fiestas centenarias*, op. cit. se llega a quejar incluso de las críticas recibidas por el excesivo protagonismo que el *rat penat* tiene en su historia de las armas de Valencia; sintetiza todas las hipótesis sobre su origen: anidó en la tienda del Rey en el campamento del Puig y se consideró un buen augurio; es un ave tenebrosa que simboliza a los moros –Diago y Escolano–; es símbolo neutral entre los rivales (ya que ni es ave ni terrestre) aliados de Don Jaime, el emperador Federico y el papa Gregorio IX. Boix, *Historia...*, op. cit., p. 451 lo menciona insistiendo en si era un murciélago o una golondrina.

⁵⁶ Marcos Antonio Ortí, *Siglo cuarto...*, op. cit., fol. 94 v.

⁵⁷ José Vicente Ortí, *Fiestas centenarias*, op. cit., p. 320.



Fig. 12. Luis Téllez y J. Más, *El rey de Mallorca vencido por Don Jaime I* (1832).

meraron poniendo bajo un *Santiago* "... quatro vestidos como Turcos con tal propiedad que parecian Bajaes, con sus turbantes perfectamente imitados con ropones talares de seda, chupas bordadas de oro, calzones de terciopelo, medias negras, chinelas a lo morisco, rodeada la cintura con una faja de seda...";⁵⁸ los Cortantes "ocho hombres que iban vestidos de Turcos con alfanjes desnudos...".⁵⁹ Se pone en boca del propio rey Don Jaime, en una representación teatral cuando recibe a la Valencia conquistada "La nobleza de mi hueste / le quitará el Turco traje".⁶⁰ En otra sale un cortejo "... de quarenta mozos con traje de Turcos que llevaban en sus manos otras tantas antorchas de cera ... los quarenta Turcos de los quales veinte iban como de bolantes, tafetán, raso, y damasco carmesí, guarnecidos y borda-

dos".⁶¹ De la centuria siguiente tenemos algún grabado valenciano ilustrativo que sigue estas pautas: el realizado por Luis Téllez y J. Más (Fig. 12) para la edición de Manuel López⁶² de la *Historia* del P. Mariana de 1832 –sólo cuatro años anterior a la pintura– con un impasible rey "moro" de Mallorca, al que Don Jaime agarra por las barbas, ataviado con un soberbio turbante con aparatoso plumaje y vestimenta acorde con las descripciones "turcas" precedentes. La estampa de 1831 de Tomás Rocafort⁶³ (Fig. 13), con "moros" valencianos en una sala con anacrónicas ojivas historicistas, se ajusta igualmente a esa moda. Los turcos habían dejado de ser una amenaza secular para convertirse en una fantasía romántica; Francia acababa de conquistar Argel en 1830 y continuaba la campaña de Argelia que culminaría en 1835; aunque Delacroix da en 1824 una versión trágica de los turcos con *La matanza de Quios*, sus *Mujeres de Argel*, enjoyadas, con sedas, bordados... son refinadas y sensuales; los pintores de la Real Fábrica trataron de revivir ese lujo otomano aplicando a las vestimentas su parco repertorio a base de rayados y franjas paralelas.

La Valencia amurallada musulmana con arquitecturas fantásticas y de perspectiva ingenuista, pero de verosimilitud pretendida (por lo que no se incurrió en el tradicional anacronismo de incluir la identificatoria torre de la catedral cristiana) debe haber tenido como modelo alguna xilografía pretérita como la de Juan Bautista Ravanals que reproducía uno de los altares de

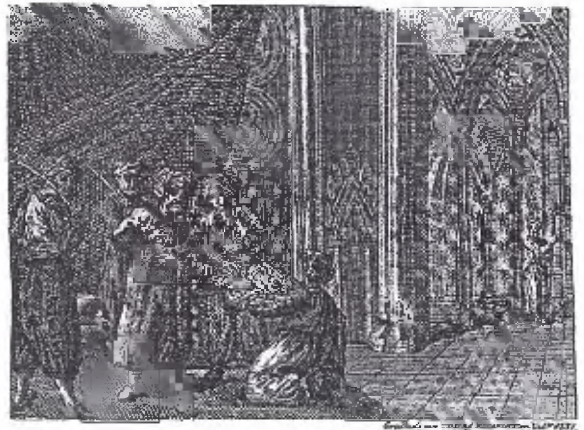


Fig. 13. Tomás Rocafort, *Dignatarios valencianos musulmanes*, litografía (1831).

⁵⁸ *Ibid. id.*, p. 326.

⁵⁹ *Ibid. id.*, p. 340.

⁶⁰ *Ibid. id.*, p. 392. Es una *Loa* que se incluye en la comedia representada en la plaza del Mercado el 11 de octubre de 1738 a cargo del Colegio de Torcedores y Corredores; la escena corresponde al momento de entrega de llaves aunque estas no se mencionan.

⁶¹ *Ibid. id.*, pp. 450 ss. El cortejo apareció por sorpresa desde la Lonja al finalizar la representación de *Las siete estrellas del Puche*, y *conquista de Valencia por el rey Don Jaime* que tuvo lugar el 12 de octubre de 1738 en la plaza del Mercado montada por el gremio de Terciopeleros.

⁶² P. Juan de Mariana, *op. cit.*, 1832, Tomo VI, cap. XIX, lám. 63. Firmada por "J. Tellez dib^o" y "J. Mas gr^o"; Julián Más, nacido en Alcora en 1770, fue Director de Grabado de la Academia de San Carlos de Valencia.

⁶³ Es una de las primeras litografías impresas en Valencia; está firmada "Grabado por TOMAS ROCAFORT en Valn. 1831"; aparece en la obra de Francisco Javier Borrull y Vilanova, *Tratado de la distribución de aguas del rio Turia y del tribunal de Acequeros de la Huerta de Valencia*, Valencia, Imprenta de Benito Monfort, 1831.

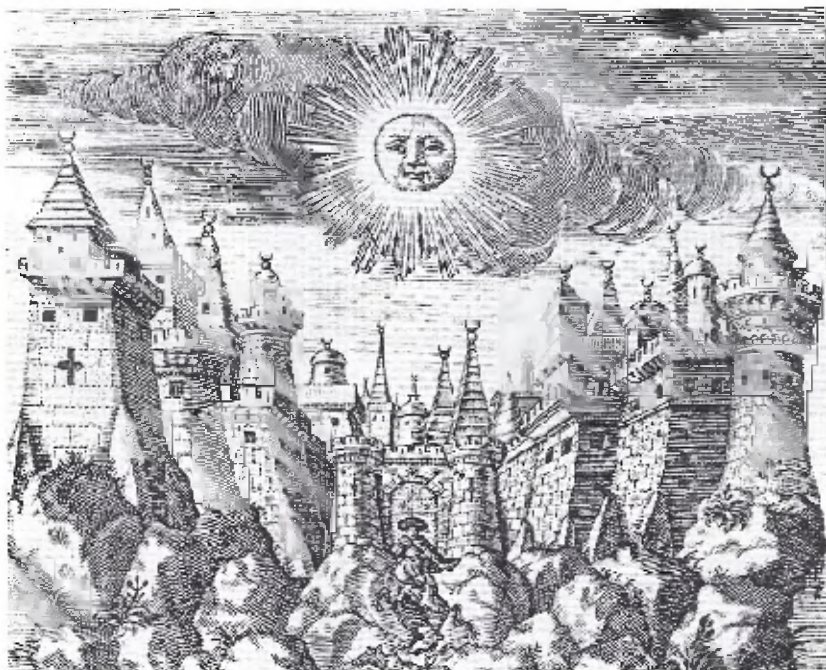


Fig. 14. *Vista de la ciudad de Orán* (Argelia), detalle (1740).

la fiesta de 1738 con una maqueta de la ciudad de Orán (Argelia)⁶⁴ (Fig. 14).

La rendición de Breda

La azulejería no es un reflejo sólo de datos procedente del ámbito popular, los ceramistas demuestran aquí su conocimiento de la gran pintura y, como no podía ser de otra forma en este caso, de la *Rendición de Breda* de Velázquez. No sólo por la concepción a *plein air* y por las lejanías y celajes azules (salvando todas las diferencias), también por la idea compositiva que sitúa las llaves en el punto focal. Además los detalles concretos del grupo de soldados de la izquierda, cristianos vencedores en el panel y holandeses taciturnos seguidores de Justino de Nassau en Velázquez, que han sido vestidos de nuevo a la española con altas botas de cuero, chambergos emplumados, gorgueras cervantinas, calzas y mangas cortas y ahuecadas acuchilladas, pero estructural y espacialmente –tanto el hombre de espaldas, como el que mira al espectador en el extremo izquierdo y el que en la pintura está de perfil– son, sobre todo en la posición de las piernas sobre el suelo, iguales a los del cuadro del sevillano; la cabeza de caballo manchado vista de frente en *Breda* sugirió los dos que se ven en la pintura cerámica y de allí proceden las alabardas holandesas que tienen borlas pendientes. El cromatismo a base de verdes, ocre, pardos verdosos y el azulado de la arquitectura, incluso la torpe inclusión de una hilera paralela a la base de árboles que se recor-

tan en el horizonte o la especie de plataforma –supuesta ribera del Turia– han tenido como fuente *Las lanzas*. La repetida humanidad de Spínola es la de Don Jaime –también loada por los cronistas– que sin espada y a pie abre los brazos más para acoger agradecido la sensatez de Zaen al aceptar las capitulaciones que para coger las llaves.

Naturalmente hay muchos elementos interpolados de otras procedencias: el escudo con las barras de Aragón que mencionan expresamente los historiadores⁶⁵ ha sido muy conscientemente destacado como símbolo del ejército catalano aragonés y en torno a él se organizan las figuras del grupo izquierdo, aunque sea un anacronismo sumado al propio del armamento que lo acompaña. Toda la parte derecha con el rey musulmán y su cortejo y el grupo del ángulo inferior derecho, el mejor dibujado y de indudable procedencia culta tienen evidentemente otro origen.

Los dibujos de la Academia de San Carlos

Como fuente compositiva general se ha señalado en *Las lanzas* de Velázquez un confuso grabado de Bernard Salomon, *Abraham y Melquisedec* de 1553;⁶⁶ otro tema bíblico parece sin embargo más próximo a la pintura cerámica, y es significativamente más adecuado, el de *Abigail frente al rey David*: dos bandos contendientes encabezados por sus caudillos, uno vencedor y el otro derrotado en el momento del establecimiento de la concordia. Casi coetáneos de la azulejería hay dos di-

⁶⁴ José Vicente Ortí y Mayor, *Fiestas centenarias*, op. cit., p. 155. El altar elevado en 1738 por el convento de Jesús, tenía un Sol que se movía y recordaba "... el prodigioso suceso de parar su curso el Sol en la Christiana expedición de Orán".

⁶⁵ Marqués de Cruilles, *Ciudad urbana de Valencia, antigua y moderna*, dedicada a la Sociedad de Amigos del País, Tomo II, Valencia, 1876, p. 423 comenta las dudas sobre su autenticidad.

⁶⁶ Véase al respecto Julián Gállego, "Las lanzas o la rendición de Breda" en *Velázquez*, catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Prado, 23 de enero al 31 de marzo de 1990, p. 218. La xilografía procede de *Quadrins historiques de la Bible*, Lyon, 1553.

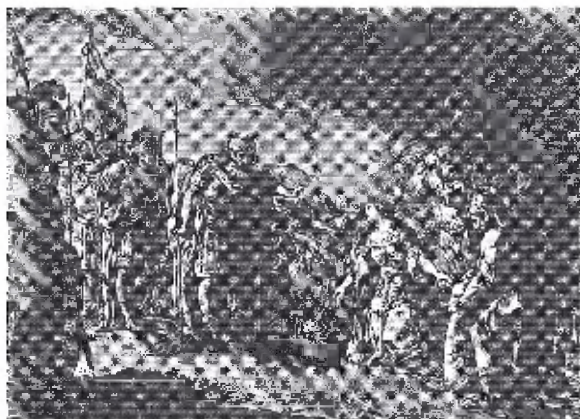


Fig. 15. Vicente Lluch, *Abigail conteniendo la indignación de David*, dibujo, Academia de San Carlos de Valencia.

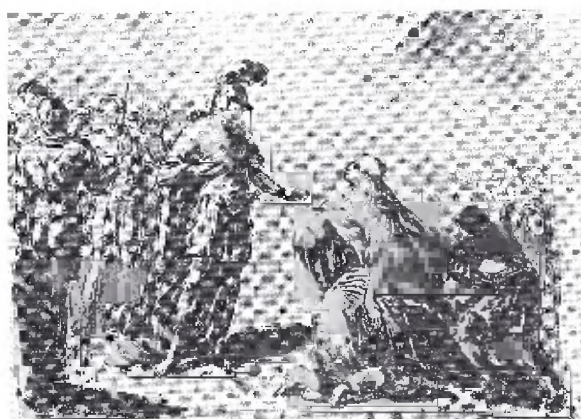


Fig. 16. Luis Antonio Planes?, *David y Abigail*, dibujo, Academia de San Carlos de Valencia.

bujos de la Academia de San Carlos de Valencia con una *Abigail conteniendo la indignación de David* de Vicente Lluch (1771-1812) (Fig. 15) y otra similar de Luis Antonio Planes (1742-1821) (Fig. 16);⁶⁷ ambos presentan al rey de pie con los brazos abiertos compasivo ablandado por el valor de la heroína al frente de su séquito que se presenta semiarrodillada ante David triunfante; ese es el rey de la concordia que en medio de las envenenadas guerras carlistas se desea en Valencia y el Don Jaime generoso de la azulejería que estructura formalmente a la pareja central de forma análoga.

Una *Valencia a los pies de Carlos III*, anónima (Fig. 17),⁶⁸ que parece más una apoteosis olímpica muestra una ciudad de Valencia semiarrodillada “entregada” al Rey que la conquista con un ejército invencible: la sabiduría de Minerva terrestre, los dones de un Apolo celeste y el control de los mares del mismo Poseidón... la ciudad con largo manto necesita dos infantes que lleven la cola y a la vez sus armas cuatribarradas. La idea de dignificar y solemnizar así al portador de la prenda estaba de moda —Napoleón y Josefina llevan larguísima cola en *Le sacre...* (1805-1807) de J. L. David que requirieron portadores honoríficos—; esta idea es recogida por el ceramista que debió de inspirarse directamente para ello en el dibujo académico más próximo, formal y significativamente a la azulejería, la *Entrega de llaves de Valencia* de Luis Antonio Planes⁶⁹ (Fig. 18) que —fallecido en 1821— se ejecutó pocos años antes que el panel de las *Reales Fábricas*. Aunque no hay coincidencias en el dibujo, la idea organizativa general y ciertos detalles hacen pensar que este sería conocido

por el pintor: el testigo que señala con el índice en la parte derecha, el personaje de espaldas de la izquierda, la visión de la ciudad de Valencia al fondo con la bandera en la torre y la posición semiarrodillada del rey Zaen sobre todo; sin embargo el anacronismo constante en las xilografías del siglo xvii (el *micalet* como almirar) y que Planes mantiene en su dibujo fue despreciado por los “realistas” pintores cerámicos. El paje infantil que mantiene el manto real parece calzado del que aparece en una *La continencia de Escipión* (Fig. 19) del pintor valenciano José Ribelles y Helip fallecido en 1835.⁷⁰ El método de yuxtaposición de estarcidos, a veces excesivamente explícito pero generalizado en la pintura cerámica valenciana desde el s. xviii, hace verosímil esta multiplicidad de fuentes.

La espada del rey Don Jaime: la militarización de la fiesta de 1838

La espada “invicta” del rey Don Jaime es un elemento simbólico clave pero inexistente en la pintura cerámica; su ausencia resulta muy significativa muy poco antes de las fiestas del VI centenario de la conquista de 1838 porque el arma adquirió un protagonismo en la fiesta que nunca había tenido antes. La espada pasó a ser el centro de las celebraciones cívicas sustituyendo a la Señera Real que simbolizó anteriormente a la ciudad. Lamarca lo refiere de forma explícita⁷¹ al concluir su relato sobre la conquista de la ciudad que se imprimió entonces:

⁶⁷ Adela Espinós Díez, *Museo de Bellas Artes de Valencia. Catálogo de dibujos II (Siglo xviii. Tomo III (Anónimos))*, n° 797. Aunque no está firmado técnica y estilísticamente es similar a la *Entrega de llaves* de Luis Antonio Planes, cfr. incluso la figura de la izquierda de espaldas, se repite.

⁶⁸ *Ibid.* id., n° 950; Espinós la cataloga como *Alegoría de Carlos III* e identifica además como el Furor la figura del ángulo inferior derecho en primer plano, recurso formal compositivo académico que también adoptará el ceramista con el grupo que adoctrina a un niño.

⁶⁹ *Id.* *Museo de Bellas Artes de Valencia. Catálogo de dibujos II (Siglo xviii. Tomo I)*, n° 348; es un dibujo a pluma y aguada parda de 291 x 470 mm. que titula “Entrega de llaves de una ciudad” admitiendo la posibilidad de que se trate de Valencia o Sevilla. Planes vivió entre 1742 y 1821.

⁷⁰ Puede verse en David Vilaplana Zurita, “Neoclasicismo, Academicismo y Romanticismo. Pintura” en *Historia del arte valenciano*, IV, Valencia, 1989, pp. 318-319. También A. E. Pérez Sánchez, “Pintar la historia” en *Catálogo de la exposición La pintura de historia del siglo XIX en España*, Madrid, octubre/diciembre 1992, p. 33.

⁷¹ Luis Lamarca, *Noticia histórica de la conquista de Valencia*, op. cit., 1838, p. 32.

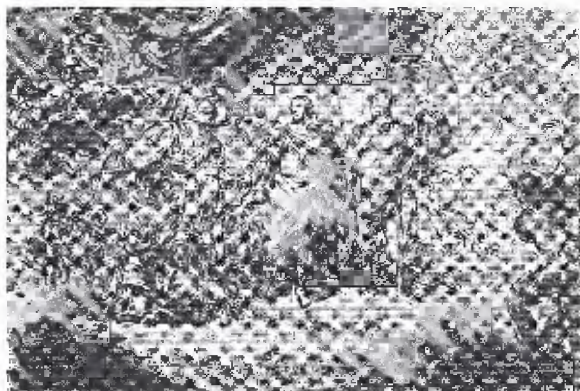


Fig. 17. *Valencia postrada ante Carlos III*, dibujo anónimo, Academia de San Carlos.

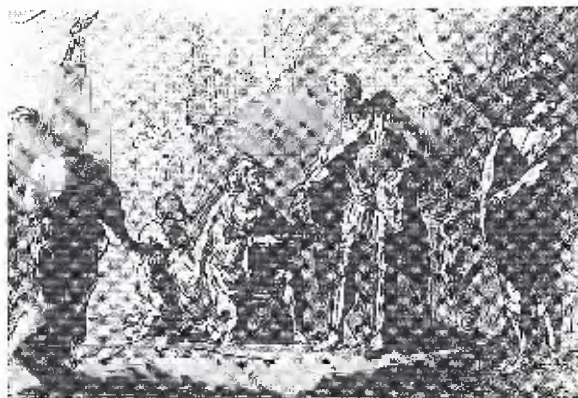


Fig. 18. Luis Antonio Planes, *Entrega de las llaves de Valencia a Jaime I*, Academia de San Carlos.

Esta bandera (la señera) ha sido como he dicho el principal objeto en los centenarios anteriores (...); más el ayuntamiento ha tenido en esta ocasión un pensamiento más feliz pues ha discurrido que de cuantos objetos podrían contribuir a dar decoro y celebridad a la función de la conquista, ninguno era tan propio ni podría inspirar con su vista afectos más sublimes que *la espada* misma del Rey Conquistador, aquel acero invicto que nunca brilló en vano y al que siguió constantemente la victoria. Este fue el instrumento principal de la conquista y no es fácil por cierto contemplarle sin sentirse poseído de cierto sentimiento íntimo de respeto como si en aquella espada venerable estuviera representado el mismo monarca (...) Felicitemos al Esmo. Ayuntamiento por tan plausible idea (...).

Resulta comprensible que en un momento en que la ciudad, debido a las guerras carlistas vive prácticamente militarizada y en el que sus desastrosas secuelas arruinan la vida cotidiana, se ansie sobre todo el final victorioso de la contienda y sea un arma el centro de las celebraciones. La idea surge por ello al margen de la iconografía inmediata ya que ni en Tornamira (1807)⁷² se menciona espada alguna como objeto destacado, ni en la edición de la *Historia* del P. Mariana que Manuel López acababa de publicar en Valencia en 1832⁷³ se hace alusión a espada alguna. Incluso el propio Lamarca que se felicita del protagonismo del arma en las fiestas no llega a mencionarla en su narración histórica. Boix en 1845 la citaría ya sólo de pasada al narrar el asedio de Valencia: "... logrando hacer brillar de un modo terrible su célebre espada que antiguamente fuera de un famoso templario y que el mismo rey cuenta haber estraído en Monzón del sepulcro".⁷⁴

Efectivamente, en la mañana del día 8 de octubre de



Fig. 19. José Ribelles, *La continencia de Escipión* (detalle), Madrid, Academia de San Fernando.

1838 salió del Temple una solemne procesión que incluía como centro una carroza triunfal sobre la que iba un joven que simbolizaba la ciudad de Valencia, con la espada del rey conquistador; "concluida la carrera ha

⁷² Juan Tornamira de Soto, *Sumario de la vida y hechos del rey Don Jaime...*, op. cit., 1806-1807. En la p. 40 se incluye un breve párrafo como única alusión: "...con su preciada espada tizona".

⁷³ P. Juan de Mariana, *Historia general de España*, op. cit., Valencia, 1832. La obra es mucho más parca en detalles pero incluye en cambio un grabado de J. Más que representa la entrada triunfal de Jaime I en Valencia (cfr. fig. 11) donde omite deliberadamente el arma.

⁷⁴ Vicente Boix, *Historia de la ciudad y reino de Valencia*, t. I, op. cit., 1845, p. 127. En las fiestas de 1638 imperó la vestimenta militar del rey que lógicamente incluía una espada; en 1738 -J. V. Ortí, *Fiestas centenarias*, op. cit.- hubo algunas referencias retóricas a la espada: en la casa de don Juan Antonio Gámir y Cebriá (p. 121) se puso un brazo y mano armada con una espada dando muestras de ser la mano del invencible rey Don Jaime delante de la iglesia de San Nicolás (p. 223) se leía en una décima: "Don Jayme y San Nicolás / (...) Luzbel que no puede nada, / y que le dexan postrado / Nicolás con su cayado / y Don Jaime con su espada".



Fig. 20. *Diario Mercantil de Valencia*, suelto incluido en el ejemplar del 8 de octubre de 1838 (detalle del encabezamiento).

quedado espuesta la espada sobre un globo azul colocado bajo un magnífico y serio dosel en el salón de las casas consistoriales, pintado a la gótica con este motivo...⁷⁵ El suelto (Fig. 20) que se incluía en el *Diario Mercantil* del mismo día venía encabezado con unos versos dedicados al arma:

Hoy Valencia entusiasmada / Recuerda la salvación / Que le dió la invicta espada / De D. Jaime de Aragón.
Venció D. Jaime el primero, / Rompió dura esclavitud, / Ciudad que guardó su acero, / Guardará su gratitud.⁷⁶

La espada mantendrá su protagonismo aun medio siglo después cuando Ignacio Pinazo ilustre en 1881 la muerte del rey Conquistador.⁷⁷

Los discursos oficiales de la fiesta de 1838 en la Valencia isabelina-liberal se trocaron en verdaderas arengas patrióticas españolistas: “Valencianos: hoy princi-

piáis a celebrar (...) el centenario de aquel día en que libres del yugo extranjero pasasteis a ser españoles independientes (...) Si, valencianos (...) todos hemos errado, comunes han sido los desaciertos, comunes las penas (...) Vuelvanse las iras y los rencores a su merecido objeto, a un partido irreconciliable y sanguinario (los Carlistas) que combate el trono de nuestros reyes y deshonra la religión de nuestros padres (...) ¡Quiera el cielo que este centenario sea la era de reconciliación entre nosotros!...⁷⁸

La pintura cerámica parece reflejar en definitiva un tono de concordia entre enemigos más que la diatriba que Dorda lanza contra los carlistas, pero era a pesar de ello ciertamente reivindicativa en cuanto incluye en su centro focal el objeto de una afrenta histórica muy reciente —las llaves que el gobierno de Isabel II retenía aún en Madrid— y que ni el cronista de la fiesta —Lamarca— o la prensa de la ciudad —el *Diario Mercantil de Valencia*— se atrevieron a mencionar en 1838.⁷⁹

⁷⁵ Así se lee en el *Diario Mercantil de Valencia*, n.º 282, 9 de octubre de 1838, p. 1. El día anterior se anunciaba la ceremonia: “FIESTAS DE HOY. Por la mañana formarán los cuerpos de la Milicia nacional en la Alameda vieja, y después de hacer tres descargas, romperán la marcha por el puente del Real dirigiéndose al portal del Cid. El ayuntamiento reunido en sus casas Consistoriales se trasladará a la misma puerta, y junto con la Milicia nacional entrarán en triunfo la invicta espada de dicho Sr. Rey, conduciéndola sobre un magnífico carro a las casas Consistoriales por la carrera anunciada. Una salva general de baterías de la ciudad anunciará esta solemnidad. Por la tarde se sacarán las rocas para situarlas en la plaza de la Constitución. Varias danzas discurrirán por la capital en muestra del regocijo público. Por la noche música en las rocas; y en la plaza de la Aduana vieja un vistoso castillo de fuegos artificiales costeado por el ayuntamiento”.

⁷⁶ *Id.*, n.º 281, 8 de octubre de 1838. La hoja suelta sin paginar incluía un grabado simbólico en el que se ve una Fama (la “memoria postrema”) que porta la trompeta y un libro abierto con la leyenda “CONQUISTA DE VALENCIA / POR EL / R. D. JAIME”; junto a ella Cronos como anciano barbado y con alas simbólicas de su fugacidad; entre los dos sostienen una cinta con otra inscripción: “AL TIEMPO Y LA MEMORIA DE LOS HEROES”; delante el *worobor* o serpiente circular que se muerde la cola aludiendo a la eternidad y que contiene el año, “1238”; debajo una esfera que es el Mundo. A pesar de su adecuación a la conmemoración de una legendaria gesta heroica, el periódico volvió a encabezar con el mismo grabado (con otras inscripciones de repuesto) al día siguiente otro suelto conmemorativo del cumpleaños de la reina Isabel II con poesías de J. Arolas.

⁷⁷ Pinazo pintó, como pensionado de la Diputación de Valencia en 1881 *Últimos momentos del rey Don Jaime el Conquistador en el acto de entregar su espada a su hijo Don Pedro*; luego hizo una réplica para el Prado (depositada en el Museo de Zaragoza); véase José Luis Díez, “Catálogo” en *La pintura de historia del s. XIX en España*, op. cit., n.º 36, pp. 342 ss.

⁷⁸ *Diario Mercantil de Valencia*, n.º 281, 8 de octubre de 1838, p. 1. *Ibid.* *id.* El discurso va firmado por Miguel Dorda, Jefe Político.

⁷⁹ Cfr. nota 32.