

UN HALLAZGO SINGULAR EN LAS EXCAVACIONES DE LA ALMOYNA DE VALENCIA

David Vilaplana (*Universitat de València*)

Desde 1975, y con largas interrupciones, se llevan a cabo campañas de excavación más o menos periódicas -la actual en curso parece la última y definitiva- en el solar existente entre las calles de la Leña, Almudín, Peso de la Harina y plaza de la Almoyna, donde entre otros edificios derribados hace unos años existió, hasta principios de siglo, el principal de todos ellos y que dio nombre a la plaza, el de la Pía Almoyna. Algún arco gótico de dicho edificio subsistió hasta fecha reciente, pero sólo gracias a cierta fotografía antigua que reproduce su fachada principal¹, en la que destacaba un portalón de arco apuntado, un torreón angular con ventana trífora de parte lucas monolíticos y coronación almenada, y una galería de arquillos en el piso superior, bajo un gran alero, podemos tener una idea aproximada del aspecto exterior del edificio de la Almoyna, de aire macizo, de acuerdo con la sobriedad característica de la arquitectura civil valenciana del siglo XV, similar en su estructura a la de tantas casonas señoriales de la ciudad, singularmente el palacio de la Scala.

La institución de la Pía Almoyna se remonta a 1288, año en que la catedral adquiere un edificio para dar de comer a cierto número de pobres y a cuyo objeto el obispo Ramón Despont dotó de rentas a principios del siglo XIV, fundando además cuatro beneficios en la capilla de Todos los Santos, a cuyos adjudicatarios impuso la obligación de habitar la casa y atender el servicio y manutención de los pobres².

También estuvo en esta casa la primitiva escuela de Gramática y después, en 1345, la de Teología, precedentes ambas del Estudi General o Universidad, como lo recuerda la lápida colocada en 1902 en conmemoración del cuarto centenario de su fundación, y que al

tiempo del derribo del edificio, fue colocada en el zaguán de la Basílica de la Virgen recayente a la portada de la calle de la Leña, donde se conserva. En 1606 la Almoyna se destinó a cárcel perpetua de los acogidos a sagrado.

Precisamente el hallazgo reciente de un interesantísimo fragmento escultórico, labrado en altorrelleve, parece abonar la existencia en tal edificio de dichas aulas de Gramática y Teología. El citado relieve, tallado en una ménsula o capitel, representa una escena tan singular e insólita que por su interés iconográfico quiero dar a conocer. Se trata, a no dudar, de la representación -entre nosotros extrañísima- de la seducción de Aristóteles por Campaspa, fabuloso hecho deducido de una historia de Alejandro. El tema de Phylis o Campaspa, cabalgando sobre Aristóteles, inspirado en una leyenda oriental, se escribió a fines del siglo XII por Henry d'Andely y fue recopilado un siglo después por Jacques de Vitry en su *Historia Orientalis*. Se trata de una sátira moralizadora contra los que se creen a salvo de la seducción de las cortesanas. El emperador Alejandro y su maestro Aristóteles son los protagonistas de la fábula que narra cómo Alejandro, encontrándose en las campañas de Oriente, conoció a una cortesana llamada Campaspa, de la que se enamoró perdidamente, lo que puso en peligro la buena marcha de la guerra. Alertado Aristóteles, amonesta a su discípulo, persuadiéndole a romper sus relaciones con Campaspa. Despechada ésta, decidió seducir al filósofo en presencia de su discípulo, lográndolo una mañana; y expresándole Aristóteles estar dispuesto a hacer lo que le exigiera, ella le pidió que se dejara ensillar como un caballo y la paseara sobre sus espaldas. Alejandro reprochó a su maestro y éste, reconociendo avergonzado su pecado, le respondió: "Desconfiado del amor, que si de un viejo filósofo puede hacer un loco, a que extremos no puede conducir a un joven príncipe". Isabel Mateo ha señalado que el tema está representado en grabados y misericordias de la época. En España, en las de los coros de las catedrales de Zamora, Plasencia y Oviedo, en un capital de claus-



Fig. 1. Valencia, excavaciones de la Almoyna; *Seducción de Aristóteles por Campaspa* (fragmento de capitel).

tro de esta última, y en una ménsula del claustro de la de León³. Según Santiago Sebastián el éxito de la historia fue enorme -ejemplos de Auxerre y San Pedro de Caen-, y no tuvo otro fin que ridiculizar al filósofo que entonces estaba de moda en las escuelas⁴.

En el relieve de Valencia no a otro tema puede referirse la representación de una escena en la que destaca la presencia de un personaje barbado, de aspecto senil, que gatea en el suelo sobre sus manos y pies y muerde fuertemente un bocado sujeto a unas riendas de las que tira una figura femenina, de atavío cortesano, que

cabalga sobre su espalda. Otro personaje masculino -Alejandro- situado en posición secundaria, hace ademán de asomarse por una puerta entreabierta para observar tan grotesca escena, a la que prestan adecuada ambientación unos exóticos árboles que separan una y otras figuras.

Funcionalmente la pieza pudo servir de ménsula de sustentación para una efigie de la Dialéctica -a la que suele representarse como figura femenina portadora de libro y serpiente, y asociada a Aristóteles -de la que supondría temáticamente un contrapunto satírico, todo

ello en el contexto de un más vasto programa o ciclo sobre las Siete Artes Liberales, cuya presencia es bien verosímil en unas aulas de Gramática como las que existieron en la casa de la Almoyna⁵.

La datación de este fragmento escultórico ha de situarse con anterioridad a 1412, fecha en que, tras largas disputas entre el cabildo eclesiástico y el municipal, el obispo Hugo de Lupia presentó unos estatutos para la enseñanza de Gramática, Lógica y Filosofía, que, aprobados por el ayuntamiento, dieron lugar a la instalación de los estudios en el actual emplazamiento de la Universidad Literaria, en la casa que fue del noble Pere de Vilaragut. El relieve por su parte, de factura algo tosca, a lo que contribuye la calidad porosa de la piedra caliza en que está tallado, apunta hacia la segunda mitad del siglo XIV.

En esa época probablemente habría que datar una escultura decapitada, descubierta en octubre de 1975 en lugar próximo a este hallazgo⁶, que representa una figura vestida con túnica o hábito talar, la pérdida de cuyos atributos, aunque impide establecer una identificación segura, no invalida su adscripción a ese posible ciclo iconográfico de las Artes Liberales al que he hecho referencia.

NOTAS

(1) La fotografía, bastante nítida, la reproduce M. Sanchis Guarner, *La Ciutat de Valencia. Síntesi d'Historia i de Geografia urbana*, Valencia, 1976, p.521.

(2) J. Sanchis y Sivera, *La Catedral de Valencia*, Valencia, 1909, pp.483-484.

(3) Víd. Isabel Mateo Gómez, "Algunos temas iconográficos interpretados por el Maestro Rodrigo Alemán en la sillería de la catedral de Toledo", *Goya*, nº 105, Madrid, 1971, pp.161-162.

(4) S. Sebastián López, *Iconografía Medieval*, Donostia, 1988, p.98.

(5) Un programa iconográfico similar, compuesto por las figuras -nunca realizadas- de las artes Liberales acompañadas por los sabios antiguos que más destacaron en su cultivo, fue ejecutado en 1487 por Francisco Sagrera para el monumento sepulcral de Ramón Lluil en la iglesia de San Francisco de Palma de Mallorca. Modélico por su parte es un programa de cronología anterior (c. 1355) pintado por Andrea de Firenze en la actual capilla de los Españoles de Santa María Novella de Florencia. Se representó a las Siete Artes Liberales con sus correspondientes sabios, presididos por Santo Tomás de Aquino en su cátedra, acompañadas de personajes bíblicos y virtudes.

(6) M. A. Catalá, "Hallazgo interesante junto a la plaza de la Almoyna", *Levante*, octubre de 1975, pag.18.

FRANCESCO GUARINO Y LA PERSISTENCIA DE LA TRADICION MEDIEVAL EN LA CULTURA BARROCA: UN ANALISIS ICONOGRAFICO

David Pérez

La exposición que con motivo de la inauguración de las nuevas salas restauradas del Museo de Bellas Artes de San Pío V se llevó a cabo a finales de la temporada pasada en la ciudad de Valencia¹ nos ha permitido constatar, una vez más, el respeto y fidelidad que las imágenes barrocas presentan en relación a las fuentes literarias y/o icónicas de las que parten, unas fuentes que tanto en los temas religiosos como en los cortesanos o mitológicos (pensemos, por ejemplo, en el conocido "Apolo y Marsias" de Ribera, auténtico foco de atracción de la exposición citada) actúan como referentes ineludibles en torno a los cuales se configura una propuesta plástica definida primordialmente por su complejidad estructural y su saturación semántica.

En este sentido, la obra del napolitano Francesco Guarino (1611-1654) dedicada al tema de la "Natividad de la Virgen", obra fechada en torno a 1640 y que en la muestra que mencionamos era acompañada por su excelente y sutil "Santa Agata", nos refleja con claridad, tal y como señalaron Checa y Morán, cómo "la iconografía postridentina pese a sus innovaciones en la selección de los temas, su tratamiento y concepción, (incorporará) sin embargo importantes elementos tradicionales" a las obras², unas obras que, por consiguiente, aun acordes con el pensamiento y la ideología de la Iglesia Católica, van a configurar un "arte nuevo" que, según apuntaba Mâle, jamás va a hacer desaparecer de manera completa a la antigua tradición³.

En dicha tradición el peso específico que ejercerán las órdenes religiosas y la influencia que a través de las mismas adquirirán textos como la *Biblia Pauperum* o la Leyenda Dorada, van a ser decisivas. La Leyenda Dorada, pese a ser calificada por el cardenal Molanus como la "Légende Plombée"⁴, no va a perder en absoluto el crédito que había conquistado en épocas anteriores. Al respecto comentaba Mâle: "Sin ser, como antaño, una de las fuentes vivas del arte, gracias a la indulgencia de la Iglesia, ofrecía aún más de un tema para los artistas. El antiguo libro tenía otra manera de intervenir en el arte; los atributos de los santos perpetuaban su reino, pues sólo la Leyenda Dorada podía explicarlos. Eran como los signos de una escritura consagrada por los siglos"⁵.

Curiosamente, sin embargo, para nuestro análisis hemos deseado escoger una obra que aparentemente no reflejara esta influencia. La "Natividad de la Virgen" de Guarino, lienzo que a juicio de Schleier puede ser considerado parejo a la "Visitación" existente en el Museum de Berlín⁶, resuelve con gran elegancia y simplicidad el tema planteado. El "decoro" y la "decencia" -de las que habla Carducho- tendentes a que la pintura

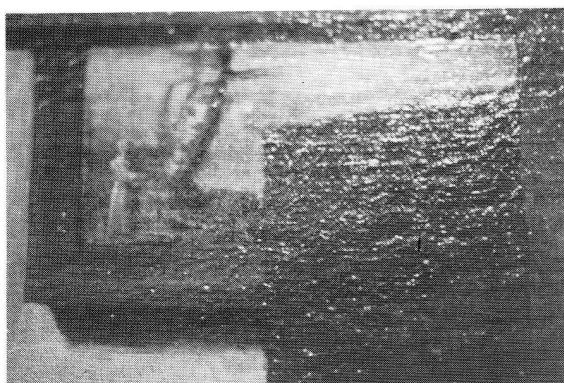


Fig. 2. F. Guarino, *Nacimiento* (detalle).



Fig. 3. Francesco Guarino, *Nacimiento de la Virgen*. Nápoles, colección privada.

"no se mude de lo sustancial del misterio" que trata de reflejar⁷, quedan patentes en la sobria composición utilizada, una sobriedad más próxima a las soluciones adoptadas para idéntico tema en 1629 por Zurbarán que a las seguidas contemporáneamente por Guido Reni.

Réau nos describe iconográficamente la escena de la siguiente manera: "Santa Ana está acostada o sentada en una cama, ayudada por dos mujeres que vacían agua sobre sus manos con una palangana"⁸. Junto a estas mujeres otras tres aparecen, tal vez, como supervivencia "de las tres parcas de la mitología griega siempre presentes cuando un niño abre los ojos a la luz"⁹. Por su

parte, Emile Mâle añade: "Santa Ana está tendida al fondo del cuadro; a menudo, no parece abrumada, porque la tradición decía que había parido sin dolor, en primer plano unas graciosas sirvientas lavan a la niña que acaba de nacer"¹⁰.

Con el transcurso del tiempo los detalles de la Natividad se irán ampliando y complicando, llegándose a convertir la escena en una auténtica obra de género. Sin embargo, como puede apreciarse, el tratamiento de Guarino responde con una práctica fidelidad a los esquemas descritos. Tan sólo, no obstante, dicha fidelidad se verá turbada por la presencia de San Joaquín y de un interesante y curioso detalle barroco situado en la parte superior izquierda de la composición.

Si fijamos nuestra atención en la zona mencionada descubriremos un pequeño cuadro que, semioculto tras la puerta existente, nos traslada a ese espacio repleto de juegos reflectantes y engaños visuales tan apreciado por el arte del siglo XVII. En dicho cuadro se puede distinguir la presencia de una figura situada de pie junto a un árbol aparentemente seco o, al menos, sin ramaje alguno que configura una solitaria y desnuda "veduta" apenas discernible para la mirada del espectador. Obviamente, no nos hallamos ante un motivo puramente decorativo o azaroso ya que, como recoge Julián Gállego, en numerosas ocasiones el motivo del "cuadro dentro del cuadro" es utilizado para "iluminar el tema del cuadro de manera indirecta"¹¹.

Guarino demuestra a través de esta "cita visual" el conocimiento del texto de la Leyenda Dorada dedicado a Santa Ana, texto que recoge a su vez la referencia del profeta Isaías ("Y saldrá un retoño del tronco de Isaí, y un renuevo brotará de sus raíces y descansará sobre él el espíritu de Jehová")¹². El texto medieval al que aludimos refiere el encargo que San Jerónimo recibe de traducir al latín cualquier referencia existente en griego sobre Santa Ana, la "progenitora afortunadísima de la Teotocos". Tras excusarse por mostrarse "indigno" de tal tarea, San Jerónimo declara: "Se trata de un asunto de mucha importancia; vuestro deseo es muy laudable, porque Santa Ana es el insigne árbol que produjo la rama en la que milagrosamente brotó después una yema divina. Esta dichosa criatura modelo de esterilidad fecunda y de ingenuidad santa, merece toda nuestra veneración porque de su seno salió el pimpollo nacido de la raíz de Jessé" (Subrayado nuestro)¹³.

Nos encontramos, por lo tanto, con una pequeña imagen que enriquece el motivo fundamental de la composición y que se halla emparentada con el tema del "Árbol de Jessé", tema que en este caso no está representado por medio de la iconografía tradicionalmente establecida a partir de la vidriera de Saint-Denis y retomada en Chartres hacia mediados del siglo XII. En la escena mencionada Jessé está acostado y duerme. En su sueño es donde observa la genealogía de Cristo, una genealogía que se desarrolla a través de un árbol cuyas raíces se sitúan en el corazón o en las entrañas del propio Jessé¹⁴.

Francesco Guarino parte, como se puede sospechar, no tanto de la tradición iconográfica existente, como del texto mencionado. Santa Ana es concebida como árbol, como "esterilidad fecunda" de la que brotará la "yema divina". Teatralidad y didactismo se aúnan, pues, en esta sencilla imagen que dota de diversos estratos significativos a la composición general. El árbol genealógico del Mesías queda enmarcado y se ramifica a través de las diagonales visuales establecidas desde el cuadro situado en el fondo del interior del propio cuadro hasta la zona intermedia en la que se sitúa Santa Ana en su lecho y desde aquí hasta el primer plano ocupado por María recién nacida. Guarino consigue mediante este recurso atraer la atención del espectador y hacerle partícipe del desciframiento de la obra, un desciframiento en el que resuenan las palabras de Baltasar Gracián: "A más dificultad más fruición del discurso en topar con el significado, cuando está más oscuro".

NOTAS

(1) Nos referimos a la muestra "Nàpols i el Barroc Mediterrani", muestra que comisariada por Nicola Spinosa, fue exhibida durante el período comprendido entre el 26 de Abril y el 3 de Junio de 1990 en el mencionado Museo de San Pío.

(2) Fernando Checa y José Miguel Morán. *El Barroco*. Madrid, Ediciones Istmo, 1985 (2ª ed.), p.234.

(3) Emile Mâle, *El Barroco*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1985, p.254.

(4) Louis Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, París, Presses Universitaires de France, 1955, Tomo I, p.458.

(5) E. Mâle, *op. cit.*, p.326.

(6) Denise Maria Pagano, en el Catálogo de la exposición *Nàpols i el Barroc Mediterrani: La pintura mediterrània de 1630 a 1670*, Museo de San Pío V, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1990, p.56.

(7) Vicente Carducho, *Diálogos de la Pintura*, Madrid, 1633 (ed. Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979, p.343).

(8) L. Réau, *op. cit.*, Tomo II, Libro II, p.162.

(9) L. Réau, *ibidem*.

(10) E. Mâle, *op. cit.*, p.301.

(11) Julián Gállego, *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Cátedra, 1984 (2ª ed.), p.153.

(12) Isaías 11, 1-3.

(13) Santiago de la Vorágine, *La leyenda Dorada*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, Tomo II, p.955.

(14) L. Réau, *op. cit.*, Tomo II, Libro II, pp.131-133.