

*Procesión, a su paso por el palacio del Real, por la llegada a Valencia del Cristo del Rescate*

Anónimo (escuela valenciana)

Óleo sobre lienzo

230 x 253 cm

1732

Colección particular

Godella

BIBLIOGRAFÍA:

BLEDA, 1600, págs. 398-403;  
ESCOLANO, 1610, cols. 966-970; ANDREU DE S. JOSEPH, 1625;  
ESCLAPÉS DE GUILLÓ, 1740;  
ALMARCHE VÁZQUEZ, 1924, págs. 59-61; GASCÓ OLIAG, 1950, págs. 305-331; PÉREZ SÁNCHEZ, 2000, págs. 70-73; ARCINIEGA GARCÍA, 2005-2006, págs. 29-164; ARCINIEGA GARCÍA, 2005, págs. 21-39

El cuadro narra la historia del Cristo del Rescate: un crucifijo que embarcado en Valencia cayó en manos de los piratas y conducido a Argel, donde se inició una sucesión de célebres acontecimientos. Entre otros escarnios recibió trato de agua y fue echado al fuego, pero la madera no se consumió y la hoguera fue apagada por una tormenta. Pedro y Andrés Medina, hermanos y mercaderes, que comerciaban en Argel y procuraban la libertad de su hermana capturada en el asalto de Parcent de 1529, ofrecieron pagar en plata el peso de esta talla de madera maciza y tamaño natural. Aceptado el trato y para sorpresa de todos, reiteradamente la balanza se niveló con tan solo 30 reales de plata, cifra de claras connotaciones evangélicas para aludir a la traición. Después de la mediación del rey de Argel para que se cumpliera el acuerdo, el barco no consiguió zarpar hasta que se recuperó un dedo de la escultura. Finalmente, llegaron a Valencia en 1539 y se hizo solemne procesión. La narración tiene relación con la de las tallas medievales que encuentran en el mar el medio para testimoniar la disputa entre las religiones del Libro y la mediación divina del bando cristiano, como sucede con la imagen de Cristo en la Cruz o Cristo de los Marineros en la iglesia del Grao, y con el Cristo de Berito en la iglesia de El Salvador.

El Cristo del Rescate primero se custodió en el convento de San José, en el portal de los Tintes, donde los Medina tenían capilla funeraria. Poco después fue habitado por monjas agustinas y en los muros de

la capilla se pintó la historia de la talla (Bleda, 1600: 402; Andreu de S. Joseph, 1625: 280). Esta pudieron llevársela las monjas al de Santa Tecla, en la calle del Mar, que pasó a llamarse de San José y Santa Tecla y comenzaron a habitar en 1568. Su pequeña iglesia albergó la cárcel donde padeció el martirio san Vicente Mártir, y el Cristo del Rescate, situado junto a la capilla anterior en otra pequeña y contigua al altar mayor, en el lado de la Epístola. Allí se instaló el crucifijo y, nuevamente, se pintaron los muros con su historia siguiendo el programa de la anterior. No obstante, antes de finalizar el siglo, la reforma de la capilla supuso su pérdida (Bleda, 1600: 5; Andreu de S. Joseph). En la antepuerta del santo crucifijo se pintó un rasguño de su historia (Andreu de S. Joseph, 1625: 288) y a comienzos del siglo xviii el muro que servía de fondo al Crucifijo presentaba la pintura de la escena del pesaje (Escolano, 1610: col. 966).

El franciscano Pedro Esteve impulsó la devoción a la imagen a través de obras en la capilla, la creación en 1622 de una cofradía, y el encargo al joven Jerónimo Jacinto de Espinosa del cuadro *El milagro del Cristo del Rescate* (1623), que sirvió de boca-porte (Pérez Sánchez, 2000: 70-73). Dos años después fray Juan Ximénez sacó a la luz la obra de fray Antonio Juan Andreu de San Joseph, que dedicó a los jurados de la ciudad y que en última instancia tenía su raíz en fuentes orales directas y en el manuscrito de José Benito, hijo de Pedro Medina.



El templo fue de nuevo reformado en 1693, y hacia 1732 se produjo un parecido esfuerzo por favorecer el culto del Cristo a través de la integración de las artes. Así, el clavario Raimundo Cuenca costeó para sus paredes laterales dos óleos sobre lienzo que representaban su historia, como corrobora la cartela que presenta el de la procesión; el mercader francés y cofrade Juan Sourret costeó las obras de la capilla, rehecha en 1733, así como la pintura del techo, donde se representó la Ascensión del Señor, con los apóstoles y otros discípulos contemplándolo, y la del frontispicio; en 1738 la cofradía colocó nueva reja de hierro y nuevo suelo de azulejos, y dos años después Pascual Escaplés publicó la historia de la talla a partir de la obra de 1625. No obstante, es de gran importancia su aportación, puesto que incluyó un apéndice con datos contemporáneos. En concreto, de los lienzos, que consideraba preciosos y de primorosa pintura, especificaba que estaban guarnecidos con sus marcos, con dos cornisas abajo para colocar en solemnes fiestas luces y ramos, y precisaba su iconografía: uno sobre el suceso del desembarco en Argel, quema y rescate; y otro sobre el embarco, arribo y feliz entrada o procesión general. En este punto, reconocemos un posible error, pues el embarco se incluye en el cuadro primero, y la llegada, si se refiere al Grao, no aparece en ninguno de los dos. Lamentablemente Escaplés no proporciona la autoría de los cuadros, pero pudieran responder al círculo del ya anciano Evaristo Muñoz, entre los que se encontraban los jóvenes Feliz Lorente e Isidoro Tapia, que llegó a ser pintor de Felipe V.

El tema elegido para los dos cuadros es complementario del pintado por Espinosa, al que cronológicamente flanqueaban en la narración. Uno de ellos narra su llegada a Argel, mostrando su destino en la hoguera, suscitando la piadosa atención de los Medina. La arquitectura nos muestra una ciudad de rasgos este-

reotipados, con defensas que recuerdan el principal baluarte de la ciudad de Valencia, y que solo puede asociarse a Argel por su proximidad al mar y las medias lunas sobre cúpula y chapiteles. Por su parte, el de Espinosa narraba el milagroso pesaje de la talla. Y, finalmente, el otro cuadro evoca su llegada a Valencia en solemne procesión el 2 de junio de 1539 (Escolano, 1610: col. 966).

En el cuadro de la procesión, en primer plano se encuentra el acontecimiento que las fuentes describen con prolijidad (Andreu de S. Joseph, 1625: 257-259; Escaplés, 1740: c. VII). Según estas, delante debían ir los gremios con estandartes y música, luego los portadores de hachas de cera, y después el clero regular, el clero secular con cruces de plata y los miembros de la catedral. De toda esta parte de la procesión el cuadro solo refleja unos personajes a la izquierda de la composición. Su disposición desordenada y su actitud relajada, en conversación y sin uso de capuchón, parecen indicar que están esperando el momento de iniciar la solemne procesión, lo que probablemente permitió el retrato de cofrades contemporáneos a la ejecución de la pintura. Todo el protagonismo se centra en el Cristo, que bajo palio de brocado, es portado por Andrés de Medina descalzo y vestido de modo humilde. Después, y acompañado por las mayores dignidades del arzobispado vestidas con ricas capas, se identifica a Jorge de Austria, arzobispo de Valencia, y cuyo ademán recuerda de modo evidente su retrato en la serie de prelados de la catedral de Valencia, realizado por el taller de Joanes en 1568. Tras él se ve a Pedro Medina, que según las fuentes venía disciplinándose. Más atrás se intuye la presencia de Fernando de Aragón, duque de Calabria y virrey de Valencia, flanqueado por parte de la nobleza y custodiado por la guardia, de la que se muestran numerosas picas. Finalmente, quedan fuera de la representación los ju-

rados de la ciudad y el pueblo. Como fondo se aprecia una iconografía de situación inequívoca, pues con evidentes anacronismos muestra el puente del Real, el cauce del río delimitado por los dos pretilos y la fachada del palacio del Real.

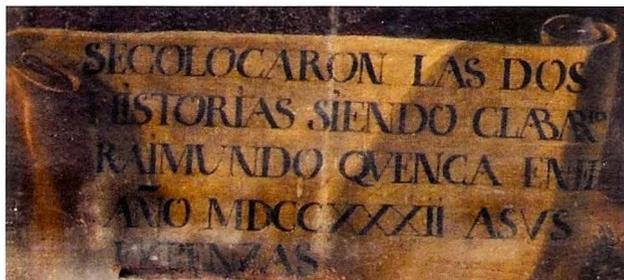
Tras la desamortización las monjas se trasladaron, con la talla y los cuadros sobre su historia, al monasterio de Santa Catalina de Siena, donde estuvieron de 1868 a 1881, momento en el que pasaron al de San Vicente de la Roqueta, en la calle San Vicente. Finalmente, la talla pasó a la iglesia de San Esteban y en 1931 los cuadros se trasladaron a casa de Manuel Oliag Oliag, patrono de la cofradía (Gascó, 1950: 328). Poco antes, Francisco Almarche Vázquez vio el cuadro conmemorativo de su llegada en el último convento citado, destacando la vista del palacio del Real. Realmente es de lo más significativo de la obra, puesto que se trata de la primera imagen de su fachada, que recoge de modo preciso. La que aparece en el plano del Reino de Valencia de F. A. Cassaus de 1693 tiene un carácter esquemático, y la de 1762 que aparece en el grabado de Carlos de Francia sobre la Naumaquia celebrada en el Turia en 1755 es posterior y carece de color.

La estricta representación de los preparativos de la solemne procesión contrasta con la voluntad de representar el palacio del Real, que adquiere gran protagonismo, por cuanto las fuentes escritas señalan que la procesión desde el convento del Remedio hasta el convento de san José entró en la ciudad por la puerta del Mar. La representación ubica el momento de espera para iniciar la procesión no ante esta, sino ante la del Real, lo que permite representar con sumo detalle gran parte de la fachada del llamado *Real Nou*, volumen construido en época medieval cristiana. Ante este elemento se supedita la propia comitiva, puesto que para darle sentido de profundidad la muestra crean-

do una diagonal desde el palacio. Un hecho a todas luces imposible por encontrarse el pretil del río y este mismo. La composición del cuadro es deudora en la disposición de la comitiva del grabado que aparece en el frontispicio de la obra de fray Antonio Juan Andreu de San Joseph publicada en 1625, aunque la escena sea el pesaje de la talla en Argel, y en el uso frontal de un relevante y representativo edificio, de la representación pictórica de la llegada de la reliquia de san Vicente Ferrer a la catedral de Valencia, pintada al fresco en 1604 por Bartolomé Matarana en la capilla del santo de la iglesia del Colegio de Corpus Christi, donde se muestra el inicio de la procesión, con los gremios y clero, con el espectacular fondo del citado edificio.

La escena de 1539 narrada en el cuadro recoge la arquitectura visible en 1732 fruto de procesos constructivos llevados a cabo en ese lapso, puesto que si bien el palacio tenía un origen medieval, su imagen pública se creó en gran medida en la Edad Moderna en un intento de definir más nítidamente el concepto de fachada. La composición pictórica contribuye a ese efecto de regularidad por el uniforme contraste del color y textura de los materiales utilizados al representar el edificio y por disponer el palio en la parte que la fachada lo perdía. Además, elude representar a la derecha la torre de los Ángeles, la más representativa del palacio, pero que en las fechas del pintor había sido reformada y presentaba un monumental escudo de los Borbones, que todos los contemporáneos podían identificar como anacrónico. Este motivo justifica que hacia el este no se represente la citada torre, la contigua puerta de acceso entre los dos volúmenes del palacio, y el más oriental donde se hallaba la capilla baja del palacio.

De lo representado hay notable fidelidad. En primer plano, el río Turia con los paredones que servían para



encauzarlo y ornarlo, y el puente del Real, realizados en la última década del siglo *xvi* y ultimados con motivo de la boda de Felipe III y Margarita de Austria en 1599. En segundo plano se aprecia gran parte de la fachada del palacio. A la izquierda muestra las torres que concentraban las llamadas dependencias de la Reina, y después la galería porticada. Esta fue realizada entre 1638 y 1640 por Jerónimo Vilanova, maestro de obras reales, combinando piedra y ladrillo, que sustituyó a la de madera realizada a finales del siglo *xvi* (Arciniega, 2005-2006: 157-158). La obra que pretendía regularizar los 166 palmos de la fachada estaba formada, como puede observarse, por un pórtico de pilares, capiteles, arcos, cornisa toscana y balcones. Detrás de estos una galería ritmada por pilastras y ventanas a la *castellana*, que reemplazaron las antiguas de *corves* o *coronelles* de la tradición local. Se remataba la composición con un arquitrabe de ladrillo cortado, cornisa dórica y tejado. Todo este lienzo procuraba unificarse a través del empleo de volúmenes que mostrasen cierto equilibrio y muchos de los merlones se construyeron como los existentes en algunas torres. Al fondo, se aprecia la espadaña de la iglesia alta o de Santa Catalina.

El reiterado encuentro entre las fuentes pictóricas y escritas, que a través de la dialéctica contribuyen a asegurar la permanencia, entendimiento y difusión de la

historia, presenta algunas discrepancias. La de ubicar el palacio del Real como fondo de la procesión o en sus preparativos es una de ellas, pues carecía de base en las fuentes escritas. Andreu de S. Joseph, a finales del siglo *xvi*, y así lo mantuvo Esclapés de Guilló, especificaron que entró por la puerta del Mar, discurrió por la calle homónima hasta el hospicio de Santa Tecla, y de allí por la Correjería vieja hasta la catedral, donde se hizo estación a la Virgen y salió por la puerta de los Apóstoles, continuó por la calle de Caballeros hasta la Alpargatería, donde por la Alhóndiga pasó a la plaza de mosén Sorell, y por la calle de los Tintes llegó al convento de San José. En esta discrepancia solo cabe dar alguna responsabilidad a fuentes anteriores. Por ejemplo, el programa que recubrió las paredes de la capilla en su primer destino incluía la procesión general y cómo entraban el Cristo bajo palio, con el nombre de cada una de las personas al pie (Andreu de S. Joseph, 1625: 280), y cronistas del principios del siglo *xvii* como Diago y Escolano señalaron que la procesión fue del convento del Remedio a la cofradía de los Armeros, y de esta al convento de San José. Por otro lado, en la citada discrepancia tal vez tenga mayor débito el deseo de la cofradía por recibir los necesitados apoyos. Las fuentes manifestaban el dispensado a la procesión por el arzobispo, el virrey y los jurados de la ciudad. La obra de 1625 se dedicó a estos últimos, la de 1740 al arzobispo Andrés Mayoral, y la pintura de 1732 mostraba o, al menos insinuaba, la parte de la procesión donde participaban todos ellos, aunque el fondo arquitectónico ofrecía cierta preeminencia. En este sentido, no se debe pasar por alto que la obra se pintó en tiempos de Luis Regio Branciforte, príncipe de Campoflorido y capitán general del Reino de Valencia de 1721 a 1737, que otorgó especial importancia a los actos celebrativos en el palacio como imagen del poder real (Arciniega, 2005: 32).

LUIS ARCINIEGA GARCÍA

