

El episodio barroco es, después del gótico, el que sin duda mejor caracteriza la arquitectura de la ciudad de Valencia. La cultura arquitectónica de los siglos XVII y buena parte del XVIII dejó una impronta monumental de primer orden que percibe no sólo quien visita o vive la ciudad, también quien se acerca al estudio de la arquitectura barroca desde un ámbito español o también europeo. La portada rococó del palacio del Marqués de Dos Aguas, la esbelta torre salomonista de Santa Catalina, la dinámica y borrominesca fachada de la catedral metropolitana o la estructura oval de la basílica de los Desamparados, por poner algunos de los más señalados ejemplos, constituyen hitos culturales que sobrepasan los atributos de monumentalidad local y comparten el privilegio de figurar en historias de la arquitectura barroca europea, en diálogo reflexivo con los momentos estelares de la cultura arquitectónica de la época moderna.

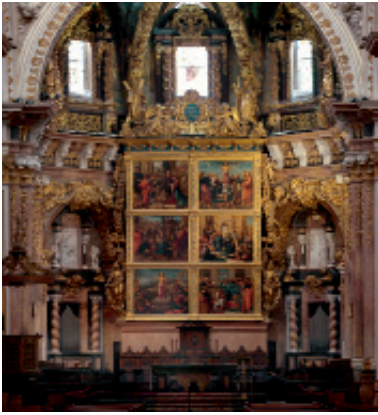
La ciudad de Valencia adquirió en los siglos XVII y buena parte del XVIII la imagen corográfica de una ciudad orgullosa de sus edificios y de su historia local, forjándose un imaginario colectivo de su pasado histórico en tanto ciudad. Ceñida por sus murallas y torres medievales, protegida de las avenidas por sus pretilos (empezados a fines del siglo XVI y en proceso de construcción durante el siglo), a orillas de río Turia, el cual traspasa como si fueran vías sacras cinco puentes de piedra, con casilicios que alojan sus santos patronos, la ciudad de Valencia sería vivida por sus habitantes desde intensos valores afectivos y patrios. La mirada de la ciudad sería susceptible de «quitar toda melancolía», como exclamaría en 1719, el culto padre dominico Sala, al contemplar «la ciudad redonda murada con las nuevas barbicanas y nuevos antiphos de la parte del río que alegra mucho la vista con los palacios, casas altas de los señores, las iglesias y campanares, con sus torres y murones».

Si en época anterior la ciudad de Valencia en su imaginario urbano había aspirado a verse como otra Roma, en los siglos XVII y XVIII buscó contemplarse como una nueva Jerusalén. Con un denso sentir religioso llegaría a disputar al clasicismo romano sus originales órdenes arquitectónicos al dar cabida a otras declinaciones basadas en una Antigüedad más bíblica que pagana. Lo salomónico, de manera un tanto intelectualizada, había hecho su aparición en la portada del libro *Lithología*, del geógrafo y matemático valenciano José Vicente del Olmo, publicado en 1652 con motivo de la erección de la basílica de Desamparados y del descubrimiento, al cavar sus cimientos, de lápidas romanas. La ciudad, con estos hallazgos arqueológicos, se quiso contemplar en una Antigüedad más cercana a la Biblia que romana, mostrando en la portada del libro un pórtico en el que el mítico fundador de Valencia y a la vez descendiente de Noé –Romo– y el nuevo refundador cristiano de la ciudad –el rey don Jaime–, se abrigaban por órdenes compuestos muy cercanos al recreado por el jesuita español Juan Bautista Villalpando en sus famosas *Explanaciones*, dedicadas a la reconstrucción del mítico templo de Salomón, combinando variantes corintias y dóricas, incluso con cabezas de león en las metopas. Es posible que las innovadoras pilastras de un prolijo orden compuesto de la basílica de los Desamparados respondiesen a dicho sentir, si bien en esos momentos



Lo salomónico, de manera un tanto intelectualizada, había hecho su aparición en la portada del libro *Lithología*, del geógrafo y matemático valenciano José Vicente del Olmo, publicado en 1652 con motivo de la erección de la basílica de Desamparados y del descubrimiento, al cavar sus cimientos, de lápidas romanas.

Joseph Vicente del Olmo, *Lithologia*, Valencia, 1652.



Sería la renovación del presbiterio de la catedral de Valencia, realizada tras numerosas y complejas rectificaciones entre 1674 y 1682 por el arquitecto Juan Pérez Castiel al frente de un amplio equipo de artistas, donde se fijó uno de los hitos más emblemáticos del barroco valenciano. No es desde luego obra que pueda atribuirse a un único arquitecto: en su gestación, como demuestran recientes investigaciones, tuvo un decidido protagonismo el moderno ambiente cultural, novator y artístico, que vive la ciudad de Valencia en la décadas finales del siglo xvii. El matemático Félix Falcó de Belaochaga, miembros del cabildo, artistas expertos como Julio Capuz, Sebastián Martínez, Juan Claramunt o, sobre todo, el escultor Tomás Sanchís, juzgaron y aconsejaron rectificaciones de las trazas iniciales desde cultas y modernas premisas arquitectónicas barrocas. Una compleja escenografía barroca, de policromada decoración extendida por los muros y la bóveda del presbiterio, con innovadoras pilastras plegadas en los ángulos o columnas salomónicas, de ángeles y serafines gravitando en torno al altar, con sus vibrantes oros, bruñidos jaspes y piedras blanquecinas, alcanzaron a configurar este presbiterio como una majestuosa gruta, un auténtico *sancta sanctorum* bíblico en torno al venerado altar de plata.

Presbiterio de la catedral de Valencia, 1674 y 1682. Foto: J. Bérchez.

también triunfaban en la corte. En la primera mitad del siglo xviii, en la remodelación barroca de la iglesia parroquial de San Martín, esta particular variante salomónica heredera de Villalpando y divulgada ya por tratados franceses tapizaría los muros del templo con un creativo orden compuesto de columnas entorchadas de fuste con estrías helicoidales, capitel corintio y entablamento dórico cuyas metopas albergan divisas de la Iglesia. Aún en el tercio último del siglo xviii, en controversia con las directrices académicas, la capilla de San Vicente en el convento de Santo Domingo de Valencia (1772-1782), insistiría en sus rutilantes columnas marmóreas en esta particular impronta salomónica que mezcla elementos dóricos y corintios con una impecable dicción clásica.

No obstante, fue el orden salomónico en su versión más estándar, con el fuste retorcido por espiras helicoidales que tanta fortuna había tenido en los años finales del medioevo valenciano, pero ahora ordenado a la manera clásica, el que irrumpiría con una extraordinaria presencia en la segunda mitad del siglo xvii. Primero en obras de carácter efímero o en retablos, más tarde en interiores de templos como se contempla en la moderna remodelación barroca del presbiterio de la catedral, con órdenes compósitos de fustes salomónicos entre ángeles y serafines. Se manifiestan igualmente con un protagonismo absoluto en exteriores de templos, en portadas como la de San Andrés (hoy San Juan de la Cruz, 1684-1686), o insólitamente encumbrados en torres campanarios como en la emblemática torre de Santa Catalina, no en balde llamada en su momento «campanar salomonich».

En la ciudad de Valencia las yaserías, estucos, esgrafiados, frescos decorativos, junto a retablos, cajas de órganos, púlpitos con tornavoces, sillerías de coro y cancelas, contribuyeron a transformar –con sus exultantes formas ornamentales– templos, capillas de comunión, camarines o trasagrarios, en auténticos teatros litúrgicos. Fue en el siglo xvii cuando adquirió carta de naturaleza la modernización, no sólo ornamental, de numerosos templos valencianos actuando sobre su primitiva estructura, por lo general medieval. Llamados por sus contemporáneos «remiendos» o «composturas», cobraron en tierras valencianas una intensidad sin paralelo en otras áreas geográficas hispanas alcanzando todo el siglo xviii, incluido el episodio neoclásico, como demostraría la remodelación neoclásica de la catedral de Valencia. Una de las más tempranas renovaciones fue la emprendida en 1628 por fray Gaspar de San Martín (1574-1644) en la medieval iglesia del convento del Carmen de Valencia (1628-1655), originariamente con nave de arcos diafragmas y techumbre de madera y presbiterio abovedado con cruceros, dotándola de un destacado aspecto clasicista. Sería no obstante la renovación del presbiterio de la catedral de Valencia, realizada tras numerosas y complejas rectificaciones entre 1674 y 1682 por el arquitecto Juan Pérez Castiel al frente de un amplio equipo de artistas, donde se fijó uno de los hitos más emblemáticos del barroco valenciano. No es desde luego obra que pueda atribuirse a un único arquitecto: en su gestación, como demuestran recientes investigaciones, tuvo un decidido protagonismo el moderno ambiente cultural, novator y artístico, que vive la ciudad de Valencia en la décadas finales del siglo xvii. El matemático Félix Falcó de Belaochaga, miembros del cabildo, artistas expertos como Julio Capuz, Sebastián Martínez, Juan Claramunt o, sobre todo, el escultor Tomás Sanchís, juzgaron y aconsejaron rectificaciones de las trazas iniciales desde cultas y modernas premisas arquitectónicas barrocas. Una compleja escenografía barroca, de

policromada decoración extendida por los muros y la bóveda del presbiterio, con innovadoras pilastras plegadas en los ángulos o columnas salomónicas, de ángeles y serafines gravitando en torno al altar, con sus vibrantes oros, bruñidos jaspes y piedras blanquecinas, alcanzaron a configurar este presbiterio como una majestuosa gruta, un auténtico *sancta sanctorum* bíblico en torno al venerado altar de plata.

Los revestimientos decorativos más que las remodelaciones fueron un medio rápido y económico de poner al día iglesias de estructura antigua. La iglesia parroquial de San Esteban de Valencia, renovada entre los años 1679 y 1682, viene a ser un caso singular, en donde un concepto suntuoso de lo ornamental alcanza un raro equilibrio con una expresión muy popular, pródigo en esgrafiados y profusas yeserías. También la medieval iglesia de San Nicolás fue transformada entre 1690 y 1693. Su bóveda de crucería pintada al fresco, por Dionís Vidal siguiendo el programa trazado por Palomino, con sus vivos colores e ilusorios efectos de perspectiva, sumergen al fiel en una atmósfera de densa religiosidad, pocas veces lograda. Mayor contundencia arquitectónica implicó la construcción de un nuevo abovedamiento para remodelar templos medievales, como se hizo en las reformas del templo del monasterio de la Trinidad (1695-1700) o en la iglesia de los Santos Juanes de Valencia (1693-1702). Esta última es sin duda una de las obras más emblemáticas del barroco valenciano, de una extraordinaria magnificencia (muy maltratada por los incendios de la Guerra Civil). Su refinado sentido del adorno en yeso, con preciosistas adornos (guirnaldas de flores, ramas de palmera, conchas marinas de valva rugosa, repisas y tarjas de sinuosos perfiles), dotados de un lujo sensual y de blanquecina coloración, poco o nada tiene que ver con la estandarizada decoración barroca anterior. Es como si el ámbito figurativo del distinguido jardín urbano relevase en esta ornamentación estucada al del popular hortícola. En ella participaron mentores y artistas valencianos como Vicente Vitoria, Juan Bautista Corachán, Vicente García, los Guilló o Leonardo Julio Capuz, y artistas foráneos como Antonio Palomino, Jacobo Bertessi o Antonio Aliprandi. No se trató sólo de una remodelación interior, también el exterior se modificó entre 1700 y 1702, con espectacular vistosidad, dotando a la iglesia de una diáfana visualización desde la plaza de la Lonja, con su espigado y monumental edificio para alojar el reloj de «Campana i Orari».

Uno de los logros más interesantes de las remodelaciones de templos medievales en la ciudad de Valencia durante el siglo XVIII fue la operada entre los años 1735 y 1753 en la iglesia parroquial de San Martín, con presencia activa del arquitecto José Herrero o del escultor Francisco Vergara mayor. Columnas a imitación de las de la fachada de la catedral, frisos con divisas de la Iglesia igualmente deudora del modelo de la catedral, cartelas elípticas delimitadas por arcadas y columnas, motivo compositivo procedente de la iglesia de los Santos Juanes, constituyen elementos suficientemente explícitos del aprendizaje y admiración que Francisco Vergara – como apuntó Orellana – sintió por la obra de Rudolf, Bertessi o Aliprandi con los que se formó joven a principios de siglo. La ya señalada estructuración del interior del templo con columnas en clave salomonista demuestran una inteligencia clasicista y moderna más avanzada. Igualmente la transformación oblicua de su planta trapezoidal por otra de apariencia ortogonal, o la creación de un perímetro luminoso en torno a la nave central con capillas (algunas de irregular estructura oval) iluminadas cenitalmente, hacen de esta iglesia uno de los ejemplos más paradigmáticos de la cultura

barroca del siglo XVIII en la ciudad de Valencia, con su espacio escénico, casi azucarado, luminoso, en flujo continuo hacia la capilla mayor, espacio renacentista respetado en la renovación.

Exponente del particular climax barroco que vive la ciudad de Valencia, en la mitad del siglo XVIII, es la decoración de claro matiz rococó de la iglesia de San Juan de la Cruz (antes de San Andrés), construida entre 1601 y 1615, ya con un perfil tipológico clasicista. En esta decoración se presente la singular mano artística de Hipólito Rovira Brocadel, ya que fue realizada por mediación del marqués de Dos Aguas, su protector, y la ejecutó su discípulo Luis Domingo. A pesar de su deterioro en la Guerra Civil, aún sorprende la calidad excepcional de sus estucos, trabajados al modo de un material noble, de diluidos contornos a la manera berninésca y con estudiados efectos lumínicos rasantes, especialmente sensible en el amplio pabellón extendido del imafrente. No es de extrañar que el historiador Elías Tormo, afirmase de ella: «el total interno de San Andrés es una joya de arte decorativo, y es una gloria (sin duplicado ni repetición) en la Historia del Arte».

En los siglos XVII y XVIII se consolida el perfil tipológico eclesiástico clasicista, que reelabora el característico templo medieval valenciano, conocido como templo parroquial, de una nave de tramos oblongos, capillas entre contrafuertes, amplio abovedamiento de crucería y ábside poligonal. Iglesias como la citada de San Juan de la Cruz (1601-1615), adoptaron este modelo pero modernizándolo, con el ábside poligonal embutido en un frente recto, articulando con pilastras y altos arcos de medio punto sus alzados interiores, o desarrollando abovedamientos de crucería que evolucionó hacia la más funcional y luminosa bóveda de medio cañón con lunetos, todo ello con un activo empleo de técnicas tabicadas de ladrillo que abarataron las obras. Paralelamente, la iluminación de los interiores de los templos a través de cúpulas y linternas cobraría un destacado auge en la cultura litúrgica y arquitectónica de los siglos XVII y, sobre todo, XVIII. La cúpula de media naranja sobre tambor o cuerpo de luces, de la capilla del Patriarca, la segunda de la arquitectura española tras la de El Escorial, abriría una fructífera senda en la modernización de templos y capillas desde el espíritu de la Contrarreforma, haciendo más legible a los ojos de los fieles las pinturas y los fondos decorativos religiosos, o el mismo oficio religioso. En la ciudad de Valencia la adoptarían tempranamente capillas de comunión como la de la iglesia del convento del Carmen o iglesias como la del monasterio de San Miguel de los Reyes. Más común fueron las cúpulas de media naranja con linternas proporcionando eficaces iluminaciones cenitales. La iglesia de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri (1725-1736), hoy parroquia de Santo Tomás o la de San Sebastián (1726-1739), ya en la primera mitad del siglo XVIII, constituyen ejemplos de primer orden en el control de la iluminación de sus interiores, destacando las proporcionadas capillas laterales con sus linternas generando un haz luminoso en torno al templo.

Surgen, a su vez, en interiores y espacios adyacentes de las iglesias de la ciudad de Valencia capillas de comunión y trasagrarios, lugares reservados a la manera de reconditorios para el culto y custodia del sacramento eucarístico. Recogiendo una costumbre romana introducida en Valencia por el primer papa Borja –Calixto III– en la cabecera de catedral valenciana, implantada por el patriarca y arzobispo Ribera en su propia capilla del Colegio de Corpus Christi, iglesias conventuales y parroquiales imitan –en pleno fervor

contrarreformista— este nuevo espacio, tal como establecería las *Advertencias para los edificios y fábricas de los Templos*, acordadas en el sínodo valenciano del año 1631, presidido por el arzobispo Isidoro Aliaga. El Carmen (1613), Santos Juanes (1643-1653) o San Martín (1669-1674), muestran, a través de sus cúpulas de media naranja revestida de llamativa teja azulada, el reclamo urbano de su reservado destino litúrgico.

Cobran especial auge las torres campanarios, como si se tratase de obeliscos que avisan al transeúnte de la ubicación de las parroquias o de los conventos. Signos de la ciudad religiosa, su inicial dependencia con la torre campanario del Colegio del Patriaca es evidente, aunque pronto se aleja al traducir a la piedra su frágil estructura de ladrillo. La de San Martín (1627), Santos Juanes (primer tercio del siglo) o el Carmen (1647), formaran una serie cuyo común denominador es su templeado clasicismo y carácter pétreo. La del monasterio de Santo Domingo (en torno a 1640), con sus plásticas y resaltadas columnas adosadas indica una dirección paralela a la emprendida por retablos y fachadas-retablo. Casi finalizando el siglo brota, en pleno delirio salomonista, que proyecta su mirada en la propia arquitectura de la ciudad, la torre de Santa Catalina (1688-1705), homenaje al próximo *Micalet* de la catedral, con su majestuosa y geométrica estructura hexagonal y sobre todo con su cuerpo de campanas, dinamizado por sus pétreos y ondulatorios órdenes salomónicos encadenados. No obstante, en el siglo XVIII triunfa otra modalidad de torre campanario, que se erige en prototipo de torre barroca valenciana trabajada con técnicas de ladrillo y de tanta presencia en el paisaje geográfico del siglo XVIII. Destaca en su construcción el arquitecto José Mínguez. En las iglesias valencianas de San Valero (c. 1740) y de San Lorenzo (1742), levantó torres con cuerpo de campanas rematado por un cuerpo central al que se adosaban estribos diagonales de perfil rectangular perforados —«trasflorados»—, a la manera de arbotantes góticos. Otra variante, de corte clasicista, pero sin articular con la fachada, y que perduraría hasta finales del siglo XVIII fue la inaugurada en la iglesia de Santo Tomás (1725-1736), de elegante caña cuadrada, cúbico cuerpo de campanas ordenado con pilastras clásicas y remates escalonados.

Paradigmas del acontecer arquitectónico hispano de su tiempo fueron las fachadas-retablo valencianas, patentes en la iglesia del convento del Carmen o en la de San Miguel de los Reyes, cuyas construcciones se interrumpieron en los años centrales y fueron concluidas con modificaciones en los años finales del siglo. La del Carmen, en la que tendría que ver fray Gaspar de San Martín, supone una alternativa propia y original a las italianas de esos momentos, con una superficie mural de planos escalonados y desestructurados que obtienen un violento sentido de la luz y de los oscuros, con diversas gradaciones de luces y sombras obtenidas por el retranqueo escalonado y hendido del muro, exprimiendo al máximo la morbidez de los miembros arquitectónicos, entre ellos los órdenes columnarios, aislados o alojados en los intersticios, ávidos de luminosidad y tratados con calidad compositiva extrema. Restaurada en nuestros días ha aflorado una vibrante bicromía entre los oscuros de los capiteles y las almohadillas con la serena claridad pétreo de los fustes o las superficies murales. Recogen a su manera la lección miguelangelesca, en esos momentos presente también en el ámbito del retablo de madera y que nos muestra en todo su esplendor las fotografías del desaparecido retablo mayor de la lujosa iglesia de Santos Juanes, del año 1628 y debido a Juan Miguel Orliens.



Con la fachada llamada de los Hierros de la catedral valenciana irrumpe en el panorama de la arquitectura española la fachada barroca por excelencia. Con su muro exterior estructurado con curvaturas cóncavas y convexas intersecadas, esta fachada, como señaló Paolo Portoghesi es la primera y más importante manifestación del proceder arquitectónico de Borromini en España. Diseñada por el austriaco Conrad Rudolf, tuvo el asesoramiento de expertos matemáticos como Tomás Vicente Tosca, Juan Bautista Corachán y Félix Falcó de Belaochaga, y especialmente de la colaboración de Francisco Padilla, experto cantero. Su construcción abarcó casi toda la primera mitad del siglo (1703-1741) y contó con una amplia participación de artífices valencianos, especialmente canteros y escultores. Comenzada en el año 1703, pronto se interrumpió en 1707 como consecuencia de la guerra de Sucesión cuando se trabajaba ya a la altura de la primera cornisa. Al reanudarse las obras en 1713 y desaparecidos los primeros artífices, trabajaron en ellas una amplia nómina de arquitectos (Andrés Robles, José Padilla, José Miner y Domingo Laviesca) y escultores, especialmente Francisco Vergara el Mayor, discípulo de Rudolf, con la colaboración de Francisco Stolf y Luciano Esteve y ya al final de Ignacio Vergara (hacia 1752).

Fachada principal de la catedral de Valencia. Foto: J. Bérchez.

Fachada de la catedral de Valencia desde la desaparecida calle de Zaragoza (foto de 1888).

Con la fachada llamada de los Hierros de la catedral valenciana irrumpe en el panorama de la arquitectura española la fachada barroca por excelencia. Con su muro exterior estructurado con curvaturas cóncavas y convexas intersecadas, esta fachada, como señaló tempranamente Paolo Portoghesi es la primera y más importante manifestación del proceder arquitectónico de Borromini en España. Diseñada por el arquitecto y escultor austriaco Conrad Rudolf, llamado «El Romano», por su actividad romana, tuvo el asesoramiento de expertos matemáticos como Tomás Vicente Tosca, Juan Bautista Corachán y Félix Falcó de Belaochaga, y especialmente de la colaboración de Francisco Padilla, experto cantero. Su construcción abarcó casi toda la primera mitad del siglo (1703-1741) y contó con una amplia participación de artífices valencianos, especialmente canteros y escultores. Comenzada en el año 1703, pronto se interrumpió en 1707 como consecuencia de la guerra de Sucesión cuando se trabajaba ya a la altura de la primera cornisa. Al reanudarse las obras en 1713 y desaparecidos los primeros artífices, trabajaron en ellas una amplia nómina de arquitectos (Andrés Robles, José Padilla, José Miner y Domingo Laviesca) y escultores, especialmente Francisco Vergara el Mayor, discípulo de Rudolf, con la colaboración de Francisco Stolf y Luciano Esteve y ya al final de Ignacio Vergara (hacia 1752).

La fachada resultante es una síntesis de los valores más exaltados de la cultura arquitectónica barroca. Situada en un angosto retranqueo del muro se proyectaba escenográficamente al exterior en relación a una angosta calle, destruida insensatamente en el siglo pasado. Inaugura en España la fachada curva y en Valencia además la fachada articulada sintácticamente por órdenes de arquitectura superpuestos, diferente al modelo de fachada retablo anterior. A través de un plano central convexo flanqueado por otros dos cóncavos, proyectados todos sobre una planta de traza oval, Conrad Rudolf confirió a este apretado espacio un poderoso plegamiento ondulatorio, interrumpido bruscamente por soportes de proyección romboidal con dinamizadas columnas sesgadas en los extremos. Se han sugerido influencias de Borromini, Guarino Guarini, o también de Andrea Pozzo, aunque no debemos descartar en su gestación proyectual un trasfondo común a estos artífices como es la obra de Miguel Ángel, y en particular sus tempranas experimentaciones con el orden columnario sesgado de la capilla de los Sforza en Santa María la Mayor de Roma. Rudolf citó en varias ocasiones y con admiración a Miguel Ángel en la memoria de la fachada, por más que estas citas se refirieran a la gramática de los órdenes y en particular a sus famosos capiteles de volutas angulares de guirnaldas pendientes.

La fachada de la iglesia de la Congregación, hoy parroquia de Santo Tomás, construida entre los años 1725 y 1736 para la orden oratoriana de San Felipe Neri se erige en arquetipo del que podríamos llamar «estilo de la ciudad de Valencia», originando un particular consumo de su modo compositivo en la ciudad de Valencia y poblaciones inmediatas durante gran parte del siglo XVIII. Es también un indicio extraordinario para comprender las orientaciones clasicistas establecidas por el matemático valenciano y experto en arquitectura Tomás Vicente Tosca. La fachada expresa una relevante y peculiar innovación del tipo italiano de fachada vignolesca, a la romana según pautas de la moderna cultura arquitectónica de cuño *novator*. Con sus dos cuerpos de desigual anchura, volutas de enlace y articulación de pilastras, esta fachada parece erigirse en alternativa,



La fachada de la iglesia de la Congregación, hoy parroquia de Santo Tomás, construida entre los años 1725 y 1736 para la orden oratoriana de San Felipe Neri se erige en arquetipo del que podríamos llamar «estilo de la ciudad de Valencia», originando un particular consumo de su modo compositivo en la ciudad de Valencia y poblaciones inmediatas durante gran parte del siglo XVIII. Es también un indicio extraordinario para comprender las orientaciones clasicistas establecidas por el matemático valenciano y experto en arquitectura Tomás Vicente Tosca. La fachada expresa una relevante y peculiar innovación del tipo italiano de fachada vignolesca, a la romana según pautas de la moderna cultura arquitectónica de cuño *novator*.

Fachada de la iglesia de Santo Tomás de Valencia. Foto: Isabel Zarzuela.

atemperada y plana, de la tendencia clásica proclive a proporcionar el conjunto del exterior del templo con órdenes de arquitectura, algo que la fachada nueva de la catedral valenciana, en esos momentos en construcción, había inaugurado en Valencia pero por la vía –moderna y borrominesca– de los planos movilizados. Los órdenes jónicos del primer cuerpo o los compuestos del segundo se declinan a la versión de Miguel Ángel, con capiteles de volutas angulares enguinaldadas, muy ponderados por Tosca en su tratado. Pero acaso lo más significativo de esta fachada radique en la modernización del modelo vignolesco que establece en el frontón de arco rebajado que separa ambos cuerpos, en realidad una intrépida y estructural monumentalización de un arco de descarga elevado a categoría de sintagma, con silente alarde de la técnica edificatoria, de tanta tradición en la cultura arquitectónica valenciana, interpretando su perfil italianizante desde categorías geométricas y constructivas. No es de extrañar que fuera esta fachada y no sus modelos italianos la que se erigiese en *leitmotiv* de numerosas iglesias valencianas del siglo XVIII (Chiva, Cheste, Pedreguer, Gestalgar o Turís).

Época marcada por el geometrismo, por la matematización de la cultura, la arquitectura se hace portadora de estos valores en espacios eclesiales como el de la basílica de los Desamparados (1652-1667), exvoto arquitectónico que surge en pleno fervor religioso tras la devastadora epidemia de peste del año 1647. Con su traza oval encerrada en una caja trapezoidal, recrea en sus muros internos la estricta geometría curvilínea de sus muros o levanta una compleja cúpula oval con cámaras de luz alojadas en un falso tambor que provoca una controlada iluminación del templo, en paralelo a las sutilezas lumínicas que presiden la más innovadora arquitectura europea del momento. Igualmente, años más tarde, en torno a 1683, Juan Pérez



Castiel, trazaba el colegio e iglesia de San Pío V para la orden de los Clérigos Menores por encargo del arzobispo de Valencia fray Juan Tomás de Robabertí. La iglesia, aunque algo transformada en su realización, entre 1728 y 1746, participaba de una decidida voluntad geométrica, poliédrica, con planta octogonal embutida en un deambulatorio, también octogonal, con tribunas superiores, y coronada por una ostentosa cúpula o precedida de un nártex. Acompañada de abundante decoración de trepa, Pérez Castiel daba razón en esta obra de su vanguardismo arquitectónico, declinando en tan compleja geometría la gramática clásica de los órdenes. El colegio, con sus protagonistas torres esquineras enmarcando el lienzo del muro participa de un particular tratamiento ornamental, con intenso uso de puntas de diamante a modo de almohadillas, protuberante ménsulas-triglifos del entablamento, o voluminosos jarrones y globos, imprimiendo al conjunto la impronta de un evolucionado clasicismo, de geometrizarante ornamentación, proclive a extraer el máximo partido lumínico, a través del fuerte resalto dado a sus distintos componentes. El patio o claustro, con su articulación de arcadas, pilares y fajas a modo de un simplificado apilastrado toscano, tiene una seca y sobria impronta geométrica.

Diversas obras civiles de la época, como el patio del palacio de Berbedel, actual Casa de Cultura de la ciudad de Valencia, demuestra una similar impronta compositiva, impronta advertible a su vez en la fachada del palacio de los Alpuente, en la calle Caballeros, cuya fachada ordenada con pilastras gigantes, placados resaltados de intención muy tenebrista, demuestra el triunfo del arte de albañilería sobre el de cantería, y una voluntad de expresar sus posibilidades técnicas y de estilo. Un vigoroso ejemplo de la arquitectura barroca señorial valenciana del siglo XVIII es el palacio del Marqués de Huarte o de Peñalba, construido en los años centrales del siglo XVIII,

Época marcada por el geometrismo, por la matematización de la cultura, la arquitectura se hace portadora de estos valores en espacios eclesiales como el de la basilica de los Desamparados (1652-1667), exvoto arquitectónico que surge en pleno fervor religioso tras la devastadora epidemia de peste del año 1647. Con su traza oval encerrada en una caja trapezoidal, recrea en sus muros internos la estricta geometría curvilínea de sus muros o levanta una compleja cúpula oval con cámaras de luz alojadas en un falso tambor que provoca una controlada iluminación del templo, en paralelo a las sutilezas lumínicas que presiden la más innovadora arquitectura europea del momento.

Basilica de Nuestra Señora de los Desamparados. Archivo Gráfico José Huguet.



2501 Valencia. Palais du marquis de Dos Aguas

La portada del palacio del Marqués de Dos Aguas, ha sido desde siempre una de las obras más emblemáticas del barroco valenciano y en general del episodio rococó hispano. La compleja personalidad artística de Hipólito Rovira (1693-1765), con la colaboración del escultor Ignacio Vergara, se presiente en la que constituyó una renovación en toda regla del palacio. Lo que era antiguo caserón de los Rabassa Perellós, marqueses de Dos Aguas desde 1699, fue transformado en palacio barroco entre los años 1740 y 1744. Rovira, como informa al respecto Orellana, además del dibujo de la famosa portada se encargó de «hacer los diceños de cuanto ocurría en la obra, y de algunas pinturas».

Palacio del Marqués de Dos Aguas.
 Archivo Gráfico José Huguet.
 Foto: Roger-Viollet.

cuya fachada, como un eco de las composiciones que dominan la arquitectura religiosa del momento, presenta en los extremos torreones con remates de perfil recto y curvo –semejantes al del sobrio palacio del Intendente Pineda (1728)–, flanqueados por volutas de enlace. Su serpenteante escalera imperial inmersa en una caja de ventanas, balcones y bóvedas de cañón con lunetos, con sus juegos de tramos, mesetas y accesos, están concebidos como organismo arquitectónico con personalidad propia, de indudable vivacidad y elegancia doméstica.

La portada del palacio del Marqués de Dos Aguas, ha sido desde siempre una de las obras más emblemáticas del barroco valenciano y en general del episodio rococó hispano. La compleja personalidad artística de Hipólito Rovira (1693-1765), con la colaboración del escultor Ignacio Vergara, se presiente en la que constituyó una renovación en toda regla del palacio. Lo que era antiguo caserón de los Rabassa Perellós, marque-

ses de Dos Aguas desde 1699, fue transformado en palacio barroco entre los años 1740 y 1744. Rovira, como informa al respecto Orellana, además del dibujo de la famosa portada se encargó de «hacer los diceños de cuanto ocurría en la obra, y de algunas pinturas». No obstante, el actual aspecto del palacio, si exceptuamos parte de su volumetría, la portada y algunos espacios interiores, se debe principalmente a otra intensa restauración, como es la que entre 1854 y 1857 transformó los muros externos y las salas interiores, con una peculiar y temprana actitud neobarroca. Por fotografía anterior a la reforma del siglo XIX, podemos observar que la fachada se proporcionó con ordenación simétrica de huecos adornados con pinturas al fresco, ejecutadas en su momento por el propio Hipólito Rovira, y balconaje de ondulado movimiento. La portada constituye sin duda lo más singular del conjunto de la reforma barroca. La inventiva de Rovira encontró en el escultor Ignacio Vergara un resolutivo intérprete al trasladar a la piedra de alabastro, con leves variantes, su original composición. La desbordada plástica del conjunto acusa sugerencias artísticas procedentes de un medio romano abierto cronológicamente aún al siglo XVI que Rovira conoció y aquilató en su juventud. Resuenan en ella ecos figurativos miguelangelescos, como es el caso de los hercúleos atlantes que flanquean la puerta, deudores en su composición de los desnudos bronceos de Miguel Ángel de la capilla Sixtina a los que se suman otros como el de las estatuas berninescas de la fuente de los Cuatro Ríos. Toda la portada participa de un exultante tratamiento plástico, expresión de la alta cualificación artística alcanzada en el medio valenciano del siglo XVIII. Ya en el diseño de Rovira la portada nacía de un basamento pétreo sin desbastar, con un peculiar ordenamiento rústico en rocoso y emotivo estado morfológico, evocador de recursos berninescos, en brusco contraste con la progresiva disolución arquitectónica de la portada, de ilegibles contornos, desleídos con un virtuosismo barroco como pocas veces se había logrado en la arquitectura barroca española.

Las parroquias de la ciudad de Valencia tras la conquista de 1238

[FERNANDO PINGARRÓN-ESAÍN -UVEG-]

Al conquistar el rey Jaime I de Aragón la ciudad de Valencia, al día siguiente que hizo su entrada solemne, domingo 10 de octubre de 1238, dicen las crónicas que fue bendecida la mezquita mayor y convertida en catedral, dedicada a la Asunción de la Virgen María. A continuación ordenó el monarca al arzobispo de Tarragona que le acompañaba en el asedio, Pedro de Albalat, que escogiese diez mezquitas intramuros y las convirtiese en templos parroquiales luego de su purificación. La nueva Iglesia valentina se vinculó inicialmente con la de Tarragona, tras desavenencias con representantes de la Iglesia de Toledo, protagonistas también en la definitiva incorporación de Valencia a la Europa cristiana. Faltaban todavía algo más de dos siglos y medio para que la diócesis de Valencia alcanzase el rango de metropolitana.

Estas diez parroquias dentro de las murallas de la hasta entonces ciudad musulmana fueron consagradas a san Martín, san Andrés, santo Tomás, san Esteban, san Salvador, san Lorenzo, san Bartolomé, san Miguel, san Nico-