

Arquitectura, símbolo y función en la iglesia de Santiago de Villena

Amadeo Serra Desfilis - *Universitat de València*

Situada entre las dos coronas unidas por el matrimonio de los Reyes Católicos, en el centro de un amplio señorío que fue tierra de frontera, la iglesia de Santiago de Villena debía aparecer a comienzos del siglo XVI como un nuevo hito en el paisaje urbano¹. Sin embargo, la relación geográfica escrita por Hernando Colón hacia 1517 no alude a ella cuando toma a Villena como encrucijada de los itinerarios entre los reinos de Castilla, de Murcia y Valencia². El templo, con todo, debía mostrar ya entonces una presencia imponente, en el centro del área urbana amurallada, y destaca aún en el panorama de la arquitectura hispánica del momento. Pese a la magra documentación referente al edificio, en parte comprensible por la pérdida de su archivo, la iglesia de Santiago ha llamado la atención de la historiografía desde antiguo. Ya en las Relaciones de Felipe II al ensalzar la figura de Sancho García de Medina, *maestre escuela que fue de la sancta yglesia de Cartagena*, se recuerda que *edificó de muy grande, costosa e alta obra de piedra labrada la yglesia que está dentro de lo cercado de la dicha çidad, so ynvocación del bienaventurado apóstol señor Sanctiago, y la dotó y erigió en ella diez benefiços, los quales diez benefiçados, cotidianamente a coro e tono exerçitan e dizen las horas canónicas, y en exerciçio de predicación y en leer gramática e tener capilla*³. El carácter de la fundación de Sancho García

1 El presente trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación I+D “Memoria y significado: uso y recepción de los vestigios del pasado” (HAR2009-13209) del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

2 Juan B. VILAR RAMÍREZ, “Notas sobre Villena y su entorno en la ‘Descripción y Cosmografía de España’ de Fernando Colón (1517)”. *Papeles de Geografía*, 21 (1995), pp. 155-159.

3 José María SOLER GARCÍA (ed.), *La Relación de Villena de 1575*, Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1969. El texto editado por el ilustre historiador de Villena se extrae de las Relaciones topográficas de las villas de España conservadas en

de Medina, protonotario de la Sede Apostólica, se declara expresamente en el libro titulado *Fundamento de la iglesia de Santiago de Villena*, que hoy se conserva en el Museo de Bellas Artes de Murcia y ha sido objeto de estudio del profesor Francisco Marsilla de Pascual. En la primera parte se recoge la concesión del arcedianato de Villena a Sancho García de Medina, maestrescuela del cabildo de Cartagena, así como las bulas de donación y posesión de los beneficios, los cambios en la composición del cabildo de Villena y se tratan los conflictos de provisión por la intromisión del obispo. La segunda sección del volumen contiene las constituciones dictadas por el arcedianato para el buen funcionamiento de la institución que habrá de mostrar gran esplendor del culto y de los oficios divinos en la iglesia de Santiago⁴.

La derrota de Diego López Pacheco, II marqués de Villena (1467-1529) de este linaje, en la guerra civil entre los partidarios de la hija de Enrique IV, Juana, y quienes apoyaron a Isabel la Católica, acarrió la pérdida del señorío de la ciudad, aunque no del título. En verdad, los marqueses de Villena desde tiempos de su padre, Juan Fernández Pacheco, habían erigido en colegiata y panteón familiar la iglesia de san Bartolomé de Belmonte (Cuenca), la villa señorial designada como centro de su poder⁵. El alejamiento de los Pacheco, el paso de la Villena al dominio real y el ascenso de Sancho de García de Medina a la sombra del papa Alejandro VI favorecieron su propósito de convertir la iglesia de Santiago en centro de un arcedianato de singular extensión, contando además con el apoyo plausible de las familias de la oligarquía local.

La caída en desgracia de Diego López Pacheco como partidario de Juana “la Beltraneja” había propiciado una revuelta en Villena en 1475, alentada por Isabel y Fernando, que provocó la expulsión de los judeoconversos tras el saqueo de sus propiedades a principios del año siguiente:

En este pueblo Villena avía muchos confesos que guozavan con el favor del Marqués de las preeminencias e oficios de la tierra, ansí en los de su casa como en los de la rrepública e administración de la justíçia, en tanto grado que en los ayuntamientos e offiçios del Concejo dél, la mitad o mayor parte avía de ser de los dichos confesos. Y estando el pueblo con estos disgustos e vexaçiones e otros malos tratamientos que rreçibían y de tal casta, suçedió que, en el año de mill y quatroçientos e setenta e çinco años, los dichos cristianos

un manuscrito de la biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial y que respondían al cuestionario solicitado por el rey Felipe II ese año.

4 Véase, además del estudio del profesor Marsilla de Pascual en este mismo volumen, la ficha de Antonio CÁNOVAS BOTIA, “Fundamento de la Iglesia de Santiago de Villena”, *La luz de las imágenes. Orihuela*, catálogo de la exposición Valencia: Generalitat Valenciana, 2003, pp. 306-307.

5 Carlos AYLLÓN GUTIÉRREZ, “Iglesia y poder en el Marquesado de Villena: los orígenes de la Colegiata de Belmonte”, *Hispania sacra*, LX, nº 121 (2008), pp. 95-130.

*viejos se pusieron a las armas e mataron a todos los confesos e judíos que pudieron aver, que si no fueron los que escaparon buyendo e no pudieron ser avidos, a todos los demás hombres e mugeres e niños los mataron y pasaron a guchillo, y alçaron boz por la corona real de Castilla y çercaron e batieron el castillo, cuya tenencia estava por el dicho Marqués, la qual tenía un deudo e parente suyo que rreçebtó con él muchos de los judíos e confesos*⁶.

Isabel I de Castilla y Fernando II de Aragón perdonaron a los asaltantes, prohibieron el regreso de los conversos y cristianos nuevos y confirmaron todos los privilegios de la villa poco después. En los años sucesivos estos monarcas pusieron a Villena, su concejo y vecinos bajo la protección real. Poco después, el 18 de octubre de 1490, los mismos Reyes Católicos brindaron su amparo y defensa a todos aquellos mudéjares que quisieran instalarse en Villena y conminaron a los vecinos a no causarles daño alguno ni mostrarles enemistad. Con ello, Fernando el Católico ponía las bases de una morería de realengo en la ciudad, de acuerdo con la política que había seguido en otros lugares de la Corona de Aragón⁷.

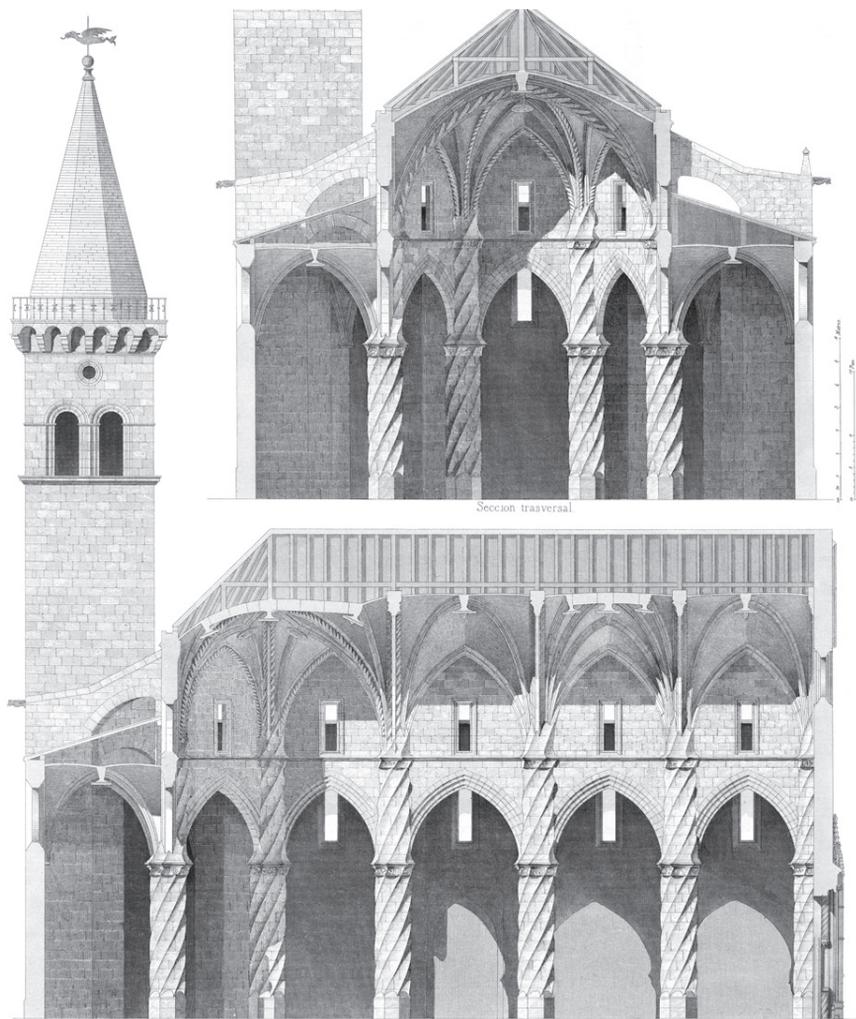
La constitución de un arciprestazgo de gran extensión en 1492 con el apoyo del papa Alejandro VI, elevado luego a arcedianato por Julio II en 1511, debía tener como centro el nuevo templo, *de muy grande, costosa e alta obra de piedra labrada*, en sustitución de una iglesia precedente de la que casi nada sabemos, aunque consta que había servido a reuniones solemnes de los vecinos en 1434⁸. El templo quedaba intramuros mientras que Santa María se situaba en el arrabal, donde pudieron asentarse mudéjares venidos de tierras granadinas desde 1490. Se imponía entonces construir un nuevo templo sobre el solar del antiguo, manteniendo la advocación de Santiago el Mayor, y dotarlo de un carácter que respondiera la controversia religiosa que se vivía en las Coronas de Castilla y Aragón en tiempos de los Reyes Católicos: la toma de Granada, la expulsión de los judíos y la instauración de la nueva Inquisición habían marcado un camino en que la asimilación forzosa terminó por ser la única salida aceptable para las minorías religiosas que hasta entonces habían convivido, no sin conflictos, con los cristianos. La incorpo-

6 SOLER GARCÍA (ed.), *La Relación* cit., p. 20.

7 SOLER GARCÍA (ed.), *La Relación* cit. pp. 342-349, transcribe el documento del perdón general de los Reyes Católicos, otorgado el 22 de agosto de 1476; para la política de los mudéjares en el vecino reino de Valencia, véase Mark D. MEYERSON, *Els musulmans de València en l'època de Ferran i Isabel: entre la coexistència i la croada*, València: Alfons el Magnànim, 1994.

8 SOLER GARCÍA (ed.), *La Relación* cit., p. 36. Véase también para la historia del templo José María SOLER GARCÍA, *Historia de Villena. Desde la Prehistoria hasta el siglo XVIII*, publicada originalmente en la revista mensual *Villena* entre 1981 y 1990. Edición a cargo de Laura HERNÁNDEZ ALCARAZ, Madrid: Ayuntamiento de Villena-Fundación José María Soler, 2006, pp. 195-200.

ración de la granada a la heráldica real en este templo pregonó el signo de los tiempos, del que la arquitectura también se haría eco. La nueva iglesia estaba llamada a convertirse también en lugar de enterramiento de Sancho García de Medina, pero sin la arrogancia aristocrática del panteón de los Pacheco en la colegiata de Belmonte, y en acoger las capillas funerarias de algunas de las familias principales de Villena.



“Iglesia Arcedial de Santiago en Villena” (secciones transversal y longitudinal).
en Manuel de Assas, *Monumentos Arquitectónicos de España*, 1878.

La iglesia y su modelo

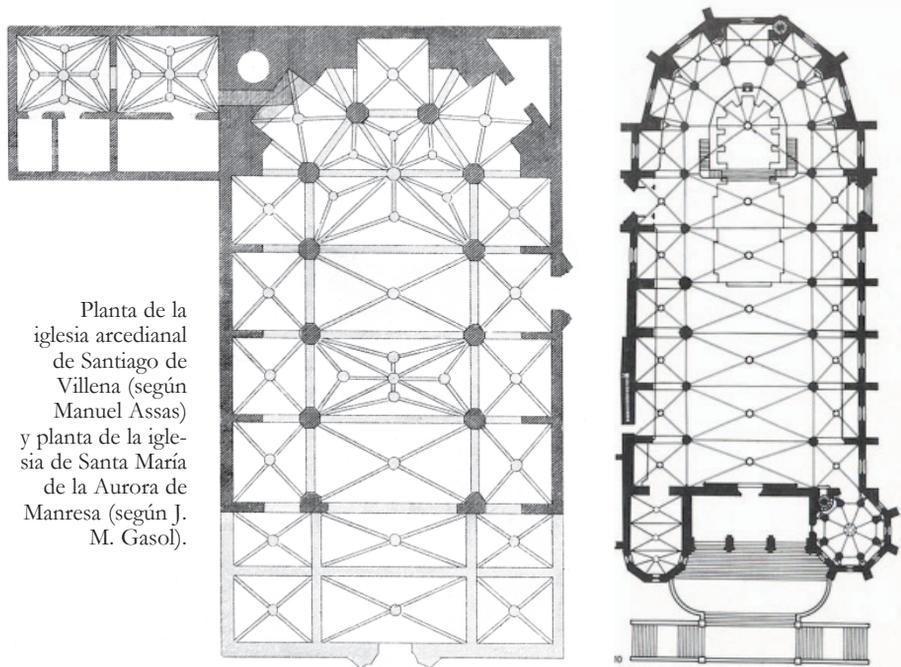
La elección del modelo de templo fue singular. Mientras en la Corona de Castilla se imponía el tipo de iglesia sala (*Hallenkirche*) con naves de altura pareja, iluminación lateral y soportes esbeltos y espaciados que bien ejemplifica la arquitectura de muchos templos construidos entre 1450 y 1550 en aquellos territorios⁹, Santiago de Villena encuentra otros referentes en la Corona de Aragón del siglo XIV. La Seo de Manresa combina el predominio de la nave central con unas pseudo-naves laterales, que sirven también de capillas entre unos contrafuertes que no impiden la circulación longitudinal entre ellas¹⁰. La obra había sido contratada en 1322 con Berenguer Montagut, arquitecto de Santa María del Mar de Barcelona (1329-1384), pero la seo manresana se terminó siglos después, en clave neogótica, y en la fábrica intervinieron sucesivamente los maestros Ramón Prat y Jaume Figueres (1352), Arnau de Vellers (1397-1398), Bartomeu Ladernosa (1353), Pere Ermengol (1396-1397); los franceses, oriundos de Clermont Ferrand, Arnau de la Blatte de Caunós y Esteve Brueil (1480-1486), Martín de Ibar (1486), documentado también en Cervera y Tortosa, y el andaluz Alonso de Baena, que construyó el coro de la basílica¹¹. La obra no quedaba tan lejos en el tiempo y un hilo de Ariadna podría haberla unido a Santiago de Villena a través de los territorios de la fronteriza Corona de Aragón. En todo caso, otros ensayos con esta solución híbrida entre el espacio unitario de la iglesia de nave única y el modelo tradicional de tres naves de desigual altura de la arquitectura gótica se llevaron a cabo en Francia, como lo demuestra la iglesia abacial de La

9 Una revisión del problema en Fernando MARÍAS, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid: Taurus, 1989, pp. 101-112 y más recientemente en Begoña ALONSO RUIZ, *Arquitectura tardogótica en Castilla: los Rasines*, Santander: Universidad de Cantabria, 2003, pp. 107-139. Para el reino de Aragón, el único territorio de la Corona donde el modelo se implantó en la arquitectura religiosa véase José Luis PANO GRACIA, *La arquitectura religiosa aragonesa durante el siglo XVI: las Hallenkirchen o iglesias de planta de salón*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1999; del mismo autor, "Las Hallenkirchen españolas. Notas historiográficas", *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español. Príncipe de Viana, anejo 12*, Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1991, pp. 241-256; "El modelo de planta de salón: origen, difusión e implantación en América", en M^a Carmen LACARRA DUCAY (ed.), *Arquitectura religiosa del siglo XVI en España y Ultramar*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2004, pp. 39-84.

10 La semejanza fue advertida hace mucho. Véase Leopoldo TORRES BALBÁS, *Arquitectura gótica*, Ars Hispaniae vol. VII, Madrid: Plus Ultra, 1952, p. 348

11 Francesca ESPAÑOL BERTRAN, *El gòtic català*, Manresa: Angle, 2002, pp. 131-135; Josep M. GASOL i ALMENDROS, Francesc Xavier ASARTA FERRAZ, "La Seu de Manresa", en Antoni PLADEVALL i FONT, *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura II*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2003, pp. 60-71; Anna ORRIOLS, *La Seu de Manresa*, Sant Vicenç del Castellet: Farell, 2006.

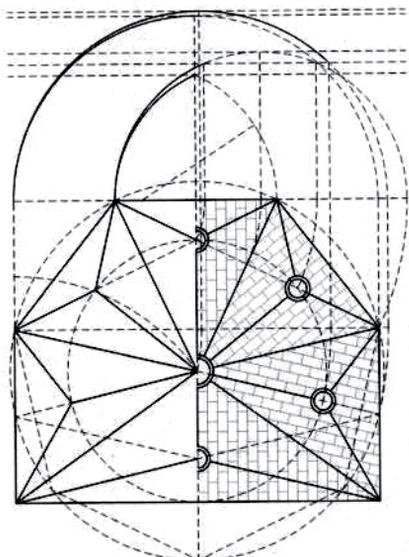
Chaise-Dieu (1344-1352) en el Alto Loira, mandada reconstruir por el papa Clemente VI para que acogiera su sepultura¹². Este templo alcanza una mayor unidad espacial al prescindir del escalonamiento en la altura de las naves propio de Santa María de Manresa.



Planta de la iglesia arcedial de Santiago de Villena (según Manuel Assas) y planta de la iglesia de Santa María de la Aurora de Manresa (según J. M. Gasol).

La iglesia villenense retoma la solución de compromiso entre la planta de una nave con capillas entre contrafuertes y el alzado basilical, netamente escalonado de la seo de Manresa, donde la nave central descuella por encima de las laterales y recibe la luz de amplios ventanales. La interrupción de los contrafuertes que separan las capillas laterales antes de alcanzar los soportes de la nave central permite emplear bóvedas sencillas de crucería apaisada en la nave central y de planta cuadrada en las pseudo-naves laterales sin menoscabar la percepción de los pilares exentos, que tornan más airoso el espacio interior y adquieren un protagonismo acentuado por su traza helicoidal. Frente a Manresa, la iglesia de Santiago ofrece una solución más simple y satisfactoria desde el punto de vista estático para contrarrestar los empujes laterales de la bóveda central, pues la menor diferencia de altura entre las naves evitó recurrir al sistema de dobles arbotantes y contrafuertes perforados por un arco inferior de descarga entre las capillas de la seo manresana.

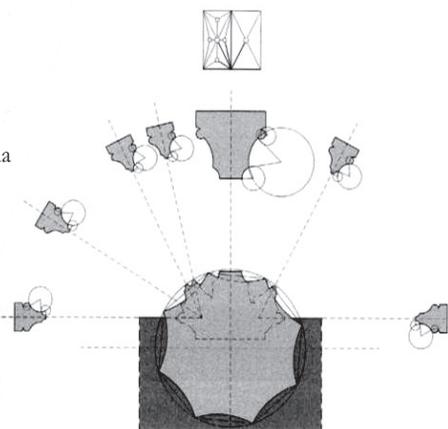
12 Frédérique-Anne COSTANTINI, *L'abbatiale Saint-Robert de La Chaise-Dieu; un chantier de la papauté d'Avignon (1344-1352)*, Paris: H. Champion, 2003.



Traza de la cabecera de Santiago de Villena (según Juan Carlos Navarro Fajardo).

La planta original comprendía tres crujiás rectas en la nave central, además del medio ochavo que define la cabecera. De los tres tramos, el central se distingue por adoptar una bóveda de crucería con terceletes y cinco claves, aunque la puerta lateral se abre en el tramo más próximo a la zona del altar. La capilla mayor une en su bóveda el último tramo recto con el polígono del ábside en forma de estrella y plementería plegada en arista simple, una solución semejante, pero todavía más sencilla que la adoptada en la cabecera de la iglesia del convento del Carmen de Valencia¹³. Además, en Villena se resaltó la forma del arco triunfal al darle un perfil entorchado y un aspecto rotundo y dinámico, que falta en la iglesia carmelita valenciana y encuentra un eco amplificado en la cabecera de la catedral de Orihuela,

En Villena la relación de altura entre nave y capillas permitió resolver con un arbotante sencillo el problema de los empujes de la nave central y logró abarcar limpiamente los contrafuertes en el rectángulo perimetral de la planta¹³. A cambio, la iluminación resultó algo menguada al pasar por las pequeñas ventanas rectangulares, pero la limpidez de la piedra utilizada y la unidad del espacio atenuaron esta pérdida relativa.



Sección de los pilares y enjarjes de Santiago de Villena (según Juan Carlos Navarro Fajardo)

13 Amadeo SERRA DESFILIS, "Villena. Iglesia arcedianal de Santiago", en Daniel BENITO GOERLICH (ed.), *Valencia y Murcia góticas*, colección La España gótica, Madrid: Encuentro, 1989, pp. 566-569.

14 Juan Carlos NAVARRO FAJARDO, *Bóvedas de la arquitectura gótica valenciana*, Valencia: Universitat de València, 2006, pp. 90-95.

generada en cambio a partir de un hexágono¹⁵. La balanza de inclina del lado de la complejidad en el templo de Santiago porque se alternan los tramos paralelepípedos de las capillas con otros triangulares, formando como en Manresa una especie de girola tras el presbiterio.



Interior de la iglesia de Santiago de Villena.

Formas y artífices

El modelo de planta y alzado de Santiago de Villena resulta, pues, de la combinación de experiencias previas a la vez que anticipa soluciones alcanza-

15 La historia de la iglesia del Carmen en Dolores GARCÍA HINAREJOS, “Iglesia y convento del Carmen (Valencia), en Joaquín BÉRCEZ (ed.), *Monumentos de la Comunidad Valenciana, X: Valencia, arquitectura religiosa*, Valencia: Generalitat Valenciana, 1995, pp. 130-139; Arturo ZARAGOZÁ CATALÁN, Federico IBORRA BERNAD, “Otros góticos: bóvedas de crucería con nervios de ladrillo aplantillado y de yeso, nervios curvos, claves de bayoneta, plementerías tabicadas, cubiertas planas y cubiertas inclinadas”, en Francisco TABERNER (ed.), *Historia de la ciudad IV: Memoria urbana*, Valencia: ICARO, 2005, pp. 69-88, en especial, pp. 74-78, donde citan documentación que permite datar la cabecera de la iglesia del Carmen hacia 1500 y con certeza antes de 1524. Véase también Arturo ZARAGOZÁ, Mercedes GÓMEZ-FERRER, *Pere Compte, arquitecto*, Valencia: Generalitat Valenciana, 2007, pp. 128-130. Para la traza de la cabecera de la catedral de Orihuela, véase NAVARRO FAJARDO, *Bóvedas* cit., pp. 87-89.

das en los años inmediatamente posteriores en edificios cercanos de los antiguos reinos de Valencia y Murcia. Los vínculos más claros se han establecido casi siempre a partir del empleo del soporte entorchado, de forma helicoidal y lados cóncavos, tallado en arista viva, es decir sin molduras curvas en los ángulos salientes. La serie de edificios tardogóticos con este tipo de soportes arranca en la Lonja de Mallorca, construida según proyecto de Guillem Sagrera a partir de los años 20 del siglo XV, sigue con muestras tempranas en Valencia como el pilar de la librería de la catedral de Valencia (1438-1439), obra de Martí Llobet (quien pudo trabar relaciones con canteros de la familia Sagrera en Barcelona y en la misma Valencia)¹⁶, y se despliega ostentosamente en muchos edificios vinculados directa o indirectamente al maestro Pere Compte y a sus colaboradores¹⁷. Belén Portillo puso la iglesia de Villena en el centro de una serie marcada por el barroquismo de las formas, la cronología

16 Documentación sobre la obra en Luisa TOLOSA ROBLEDO, M^a Carmen VEDREÑO ALBA, “La biblioteca de la Seu de València. Documents de la seua construcció al segle XV”, en *La ciudad de la memoria. Los códices de la catedral de Valencia*, catálogo de la exposición del Museo de Bellas Artes de Valencia, septiembre-noviembre 1997, Valencia: Generalitat Valenciana, 1997, pp. 259-285; sobre este maestro véase ahora Matilde MIQUEL JUAN, “Martí Lobet en la catedral de Valencia (1417-1439). La renovación del lenguaje gótico valenciano”, en Francisco TABERNER (ed.), *Historia de la ciudad VI*, Valencia: ICARO, 2010, pp. 103-126; acerca de su intervención en la librería del cabildo véase pp. 120-121. Para la presencia en Barcelona de un Guillem Sagrera, que quizá no sea el mismo que el arquitecto de la Lonja de Mallorca, de y una pila bautismal, obra del escultor florentino Giuliano di Nofri (1433), en la catedral de Barcelona, labrada en forma de copa, con perfiles helicoidales en arista viva, véase Joan VALERO MOLINA, “Julià Nofre y la escultura del gótico internacional florentino en la Corona de Aragón”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XI, 1999, pp. 59-76, y Mariano CARBONELL i BUADES, “De Marc Safont a Antoni Carbonell: la pervivencia de la arquitectura gótica en Cataluña”, en M^a Isabel ÁLVARO ZAMORA, Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ (eds.), *La arquitectura en la Corona de Aragón entre el Gótico y el Renacimiento*, Zaragoza: Fundación Tarazona Monumental, 2009, pp. 135-136. Cabe recordar que Giuliano Nofri que trabajó en la catedral de Barcelona entre 1431 y 1434 debe ser identificado con el escultor conocido en la documentación valenciana como *Julià lo florentí*, cuando entre 1418 y 1424 intervino en los relieves del trascoro de la catedral, hoy trasladados a la capilla del Santo Cáliz, antigua aula capitular, véase José SANCHIS SIVERA, “Arquitectos y escultores en la catedral de Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, XIX, 1933, pp. 3-24.

17 Recapitula la difusión de los soportes entorchados en la Corona de Aragón Mercedes GÓMEZ-FERRER LOZANO, *Arquitectura en la Valencia del siglo XVI. El Hospital General y sus Artífices*, Valencia: Albatros, 1998, pp. 86-92; para el papel del arquitecto de la Lonja de Valencia en la expansión del modelo, véase Arturo ZARAGOZÁ, Mercedes GÓMEZ-FERRER, *Pere Compte, arquitecto*, Valencia: Generalitat Valenciana, 2007, en especial, pp. 98-100.



Detalle de una de las naves laterales de Santiago de Villena..



Detalle de los pilares de Santiago de Villena.



Detalle de uno de los capiteles de la iglesia de Santiago de Villena

avanzada en el siglo XV y comienzos del XVI y una difusión concentrada en tierras levantinas, aunque no faltan paralelismos con obras centroeuropeas o de otros territorios peninsulares como el piso inferior del patio del Colegio de San Gregorio de Valladolid (1487-1492) o la iglesia de Santa María Magdalena de Olivenza (Badajoz), hacia 1510¹⁸. Es posible que Villena marcara la pauta del motivo entorchado para otros edificios próximos, como la portada de la iglesia de San Martín de Callosa de Segura (Alicante), la capilla de la Inmaculada la iglesia de la Asunción de Hellín (a partir de 1499), los arcos del patio del convento de las Claras en Murcia, la capilla del obispo Andújar en San Juan de Albacete (hacia 1532), la capilla de San Crispín en la parroquial de Almansa y, sobre todo, la iglesia de San Martín de La Gineta, comenzada hacia 1520, acaso a través de la actividad de maestros canteros que habían trabajado también en la iglesia de Santa María de Utiel, por entonces en tierras castellanas, a las órdenes de Miguel de Magaña¹⁹.

El nombre de Miguel de Magaña y la iglesia de Santa María de Utiel

18 M^a Belén PORTILLO CARDONA, *Santiago de Villena y el barroquismo gótico en el Reino de Valencia*, Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia, 1967.

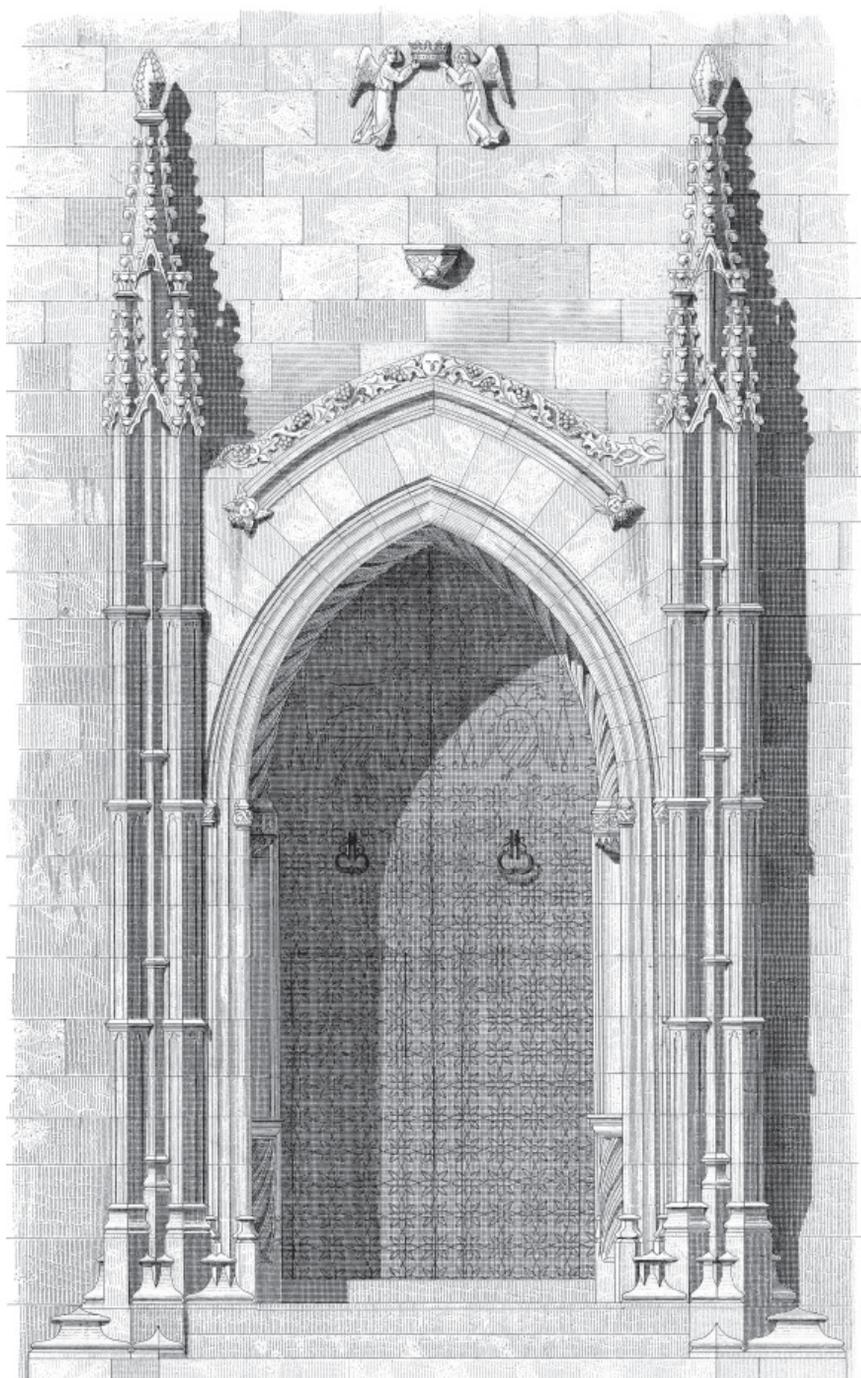
19 Cristina GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena (Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra del Segura)*, Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1987, pp. 378-382; GÓMEZ-FERRER LOZANO, *Arquitectura* cit., pp. 90-91.



Exterior de la iglesia de Santiago de Villena.

se enraízan en las experiencias de los canteros, muchos de origen vasco o cántabro, que colaboraron con Pere Compte y, especialmente en las obras de la zona meridional del antiguo reino de Valencia, como la colegiata de Santa María de Gandía, la catedral del Salvador de Orihuela y la iglesia de Santa María de Onteniente²⁰. De todas ellas, la ampliación de los tramos de los pies de Santa María de Gandía parece la más significativa para rastrear el paso de Pere Compte, Miguel de Magaña y otros canteros por Villena. La obra de Gandía respondía a la voluntad de la duquesa María Enríquez, viuda consecutiva de los dos hijos del papa Alejandro VI, de culminar el proyecto emprendido en el último cuarto del siglo XIV por el duque Alfonso de Aragón (*Alfons el Vell*) adecuándolo al nuevo rango de colegiata que tendría el templo desde 1499. Sin datos concluyentes, se ha propuesto la atribución al mismo Pere Compte de esta fase de las obras de Gandía, donde hacen su aparición los arcos de perfil helicoidal en arista viva, conociendo que el maestro gerundense estuvo al servicio de la familia Borja en otras obras, como el convento de Santa Clara de Gandía (hacia 1498) o la nueva casa de la plaza

20 La trayectoria de Miguel de Magaña en tierras valencianas desde 1494 fue reconstruida por GÓMEZ-FERRER LOZANO, *Arquitectura en la Valencia del siglo XVI* cit., pp. 201-206.



“Iglesia Arcedial de Santiago en Villena” (detalle de la portada de imafronte).
en Manuel de Assas, *Monumentos Arquitectónicos de España*, 1878.

de San Lorenzo en la capital del reino²¹. Las obras de la colegiata gandiense fueron contratadas en julio de 1500 los canteros Pere Vilanova, Martín de Vallpuesta y Diego de Mendieta, quienes debían aprovechar la piedra que había preparado y cortado el picapedrero (*tallapedru*) Miquel de Gayca²². La consulta a Pere Compte para que interviniera en la obra de la futura catedral de Orihuela en 1505 ha permitido suponer que pudiera haber intervenido en Villena por aquellas fechas y de un modo semejante, esto es, proporcionando un proyecto que levantarían otros artífices de su confianza²³.

En resumen, un lazo une obras de la última década del siglo XV y primer cuarto del XVI en un espacio territorial que tiene por centro la mitad sur

21 Maite FRAMIS MONTOLIU, Vicent PELLICER i ROCHER, *La Seu de Santa Maria de Gandia II: Documents per a la seua evolució constructiva i la seua projecció religiosa i social*, Gandia: Amics de la Seu, 2002, pp. 72-73 (obra comenzada en 1497-1498; inspección de Pere Compte de las obras de Santa Clara de Gandia en 1498); más argumentos para proponer la intervención de Pere Compte en las obras de Gandia en Vicent PELLICER i ROCHER, "Sobre l'arquitectura gòtica a la Safor", *Afers*, 41, 2002, pp. 99-111, en especial, pp. 103-104 y 108-11; Vicent PELLICER I ROCHER, *Història de l'art de la Sabor (segles XIII-XVIII)*, Gandia: CEIC Alfons el Vell, 2007, pp. 108-126; José M^a CRUSELLES, David IGUAL, *El duc Joan de Borja a Gandia. Els comptes de la banca Spannochí (1488-1496)*, Gandia: CEIC Alfons el Vell, 2003, p. 84; Luis ARCINIEGA GARCÍA, *El palacio Borja en Valencia*, Valencia: Corts Valencianes, 2003, pp.78-105; y la documentación citada en las pp. 322-324; algunos de estos documentos son citados también por ZARAGOZÁ, GÓMEZ-FERRER, *Pere Compte* cit., pp. 172-173.

22 El dato de Miguel de Gayca procede de Juan Bautista Perales, en Gaspar ESCOLANO, Juan Bautista PERALES, *Décadas de la Historia de la insigne y coronada Ciudad y Reino de Valencia*, vol. III, Valencia, 1880, p. 544; Vicent PELLICER, Ximo COMPANYY, "L'evolució constructiva i arquitectònica de l'església col·legiata de Santa Maria de Gandia", en *La Seu-Colegiata de Santa Maria de Gandia*, Gandia: Associació d'Amics de la Seu, 2002, I, pp. 92-98; FRAMIS MONTOLIU, PELLICER i ROCHER, *La Seu* cit., II, pp. 87-89, donde se transcriben los capítulos de la obra de Santa María de Gandia en 1500. Martín de Vallpuesta figura junto a Miguel de Magaña también en las obras de la capilla del Rosario del convento de Santo Domingo de Valencia, véase GÓMEZ-FERRER LOZANO, *Arquitectura en la Valencia del siglo XVI* cit., p. 203. La posible variación en la grafía del nombre de Miguel de Magaña como Miquel de Gayta o Gayca fue sugerida por Amadeo SERRA DESFILIS, "Asuntos de familia: el arte patrocinado por los Borja en Valencia en tiempos de Alejandro VI", en Paulino IRADIEL, José María CRUSELLES (eds.), *De València a Roma a través dels Borja. Congrés commemoratiu del 500 Aniversari de l'any jubilar d'Alexandre VI (València, 23-26 de Febrer de 2000)*, Valencia: Generalitat Valenciana, 2006, p. 324, nota 69; y es retomada por PELLICER i ROCHER, *Història de l'art* cit., p. 160, notas 21 y 22.

23 Sobre la consulta y el viaje de Compte a Orihuela, dados a conocer por Agustín NIETO FERNÁNDEZ, *Orihuela en sus documentos*, vol. I, Murcia: Instituto Teológico de Murcia, 1984, pp. 5-6, véase la revisión en ZARAGOZÁ, GÓMEZ-FERRER, *Pere Compte* cit., pp. 137-139.

del antiguo Reino de Valencia y como protagonista no sólo a Pere Compte, sino también a otros canteros de diversos orígenes y con trayectorias propias, más allá del presunto círculo del maestro gerundense. Es seguro que Compte necesitó contar con equipos de colaboradores que levantaran sus trazas y permanecieran a pie de obra en muchas de las construcciones en que está registrada su intervención como maestro o consultor, pero se sabe todavía demasiado poco de ellos para convertirlos en satélites de un solo astro. Los desplazamientos de los maestros obedecieron a las respectivas trayectorias profesionales y a los impulsos de promotores poderosos, unidos por vínculos de clientela, patrocinio y otros intereses. Miguel de Magaña y Joan Corbera, presente también en obras promovidas por la familia Borja y María Enríquez, trabajaron junto a Compte y continuaron algunas de sus obras, pero fueron reconocidos por sus propios méritos.

Está documentada la presencia de Sancho García de Medina el 9 de agosto de 1497 actuando como procurador de María Enríquez, duquesa viuda de Gandía, en la toma de posesión de una casa en la calle Moncada de Xàtiva²⁴. Como por entonces se emprendían las obras de ampliación de la colegiata de Santa María de Gandía, Sancho García de Medina pudo tener ocasión de contar con los servicios del maestro de obras que trabajaba para la duquesa. No en vano la ascensión de Sancho García de Medina debía mucho al apoyo de Rodrigo de Borja, papa con el nombre de Alejandro VI, quien iba a favorecer el proyecto de constitución de nuevo arcedianato en Villena y la construcción de la iglesia de Santiago. Que el maestro en cuestión fuera Compte u otro, y por nuestra parte reclamamos la atención sobre Miguel de Magaña, o que el arquitecto de la lonja valenciana actuara como tracista y dejara el proyecto en manos de un equipo de canteros de su confianza, es un interrogante que por ahora no puede responderse con certeza. Conviene recordar que los historiadores partidarios de reconocer la traza de Compte en varios proyectos con los que lo vinculan pruebas circunstanciales o semejanzas formales han admitido la singularidad de la iglesia de Santiago a la vez que apreciaron divergencias en la decoración esculpida y las proporciones de los pilares²⁵. A favor de la personalidad de Magaña, activo junto a Compte en las obras de ampliación de la catedral de Valencia desde 1494, cuentan las semejanzas formales con obras documentadas suyas como la capilla de la Virgen de la Paz en la parroquia de Santa Catalina de Valencia en 1510 y su ampliación en 1512²⁶, los pilares entorchados de las enfermerías del antiguo

24 ARCINIEGA GARCÍA, *El palacio de los Borja* cit., p. 101 y la referencia documental citada en la nota 85, p. 105.

25 ZARAGOZÁ, GÓMEZ-FERRER, *Pere Compte* cit., pp. 170-171.

26 Noticias dadas a conocer por Josep Torró en su investigación documental



Rodrigo Borgia, Papa Alejandro VI (1431-1503). Miniatura en el *Missale Pontificis in Nativitate Domini*, Roma BAV Borg. lat. 425 - fol. 8v, 1492-95.

Hospital General de Valencia (1513-1517), los arcos helicoidales en arista viva y bóvedas con terceletes de la capilla de la Virgen del Rosario (1491-1518 y después) en el antiguo convento de Santo Domingo de Valencia, donde intervino siguiendo la estela de Pere Compte a partir de 1514²⁷, la

sobre la iglesia de Santa Catalina de Valencia (2002) y recogidas por ZARAGOZÁ, GÓMEZ-FERRER, *Pere Compte* cit., pp. 164-165, 419-420. De la capilla, destruida por un incendio, se conserva una clave de bóveda de compleja traza y que debía de corresponder a una bóveda de crucería con terceletes y plementería tabicada de ladrillo, a tenor de la documentación y de la reconstrucción propuesta por José Calvo y Miguel Ángel Rodríguez.

27 Miguel FALOMIR FAUS, *Arte en Valencia, 1472-1520*, Valencia: Consell

parroquial de Santa María de Utiel (empezada en 1517, pero con intervención de Magaña a partir de 1523), y probada competencia como tracista en la casa en Valencia del obispo de Tortosa, Alfonso de Aragón, desde 1499²⁸. De su destreza en la ornamentación escultórica dio prueba en el Hospital General al tallar las figuras de los Evangelistas del antiguo crucero y una imagen de la Virgen con el Niño para la puerta principal, y al estimar junto a Onofre Forment la portada de la capilla de la Casa de la Ciudad de Valencia, realizada por el escultor Jaume Vicent en 1520²⁹. Además, la trayectoria de Magaña, nacido en la villa castellana homónima, en la actual provincia de Soria, se caracteriza por su movilidad, con desplazamientos quizá al convento franciscano de Bellpuig d'Urgell, junto a Antoni Queralt³⁰, y otros documentados a la cartuja de Valdecris (Altura), donde realizó el pórtico del atrio de la iglesia mayor en 1522³¹, Utiel en 1523, Castellón (1519 y 1523) y en la ciudad

Valencià de Cultura, 1996, p. 359; GÓMEZ-FERRER LOZANO, *Arquitectura en la Valencia del siglo XVI* cit., p. 203; ARCINIEGA GARCÍA, *El palacio de los Borja*, cit., pp. 97-99, quien documenta intervenciones posteriores y relaciona los trabajos de Magaña con el nuevo patronazgo de la familia Sorell en la capilla; ZARAGOZÁ, GÓMEZ-FERRER, *Pere Compte* cit., pp. 124-126. La formación de Magaña junto a Compte dista de estar probada, pues cuando aparece en 1494 en la obra de la catedral recibe un jornal de cuatro sueldos como cantero, no muy inferior al del maestro principal, y sólo opera bajo la maestría de Pere Compte en la catedral entre septiembre y diciembre de ese año, véase GÓMEZ-FERRER LOZANO, *Arquitectura en la Valencia del siglo XVI* cit., pp. 202-203.

28 Intervino en esta obra, con Pere Compte y Joan Corbera; firmó un contrato en 1499 que demuestra su capacidad como tracista y continuó trabajando en la casa de la calle de Caballeros de Valencia en los años sucesivos, véase Mercedes GÓMEZ-FERRER, Joan CORBALÁN, “La casa del obispo de Tortosa Alfonso de Aragón. Un palacio valenciano en la encrucijada entre dos siglos (XV-XVI)”, *Ars longa*, 13, 2004, pp. 11-31, en particular, pp. 15-18.

29 Luis TRAMOYERES BLASCO, “La Capilla de los Jurados de Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, V, 1919, pp. 73-100; GÓMEZ-FERRER LOZANO, *Arquitectura en la Valencia del siglo XVI* cit., p. 204.

30 Joan YEGUAS, “Obres en el convent de Bellpuig (1507-1535)”, *Urtx*, 17, 2004, pp. 127-160, documenta a Miguel Vidanya; Antoni Queralt falleció en 1513 y en 1515 Miguel de Magaña, tras haber colaborado con el maestro Queralt, terminaba las obras de la iglesia conventual de Bellpuig, el patio de la iglesia y la sacristía, véase ahora Jacobo VIDAL FRANQUET, “Una obra d'Antoni Queralt a cavall de Lleida i Tortosa”, *Urtx*, 20, 2007, pp. 125-156, y Joan YEGUAS i GASSÓ, *El mausoleu de Bellpuig. Història i art del Renaixement entre Nàpols i Catalunya*, Bellpuig: Saladrígues, 2009, pp. 32-33; ZARAGOZÁ, IBORRA, 2005, pp. 75-76, téngase también en cuenta CARBONELL i BUADES, “De Marc Safont a Antoni Carbonell” cit., pp. 133-135, quien plantea dudas sobre la identidad del maestro documentado en Bellpuig en 1515 con el cantero activo en Valencia y otros lugares.

31 Josep-Marí GÓMEZ i LOZANO, *La Cartuja de Vall de Crist y su Iglesia Mayor. Aproximación a su reconstrucción gráfica, Analecta Cartusiana*, 177, vol. I, Salzburg-Villavejía,

de Valencia, aunque no se avecindara oficialmente en ella hasta 1524³², y pudiera haber conocido las obras de Manresa si en efecto viajó a Cataluña. Consta, en fin, que Miguel de Magaña tenía intereses y familia en Gandía, donde había trabajado también en el azud de Palma en la rambla de Vernissa en 1522, hasta la fecha aproximada de su muerte en 1534-1535³³. Su quehacer como cantero, que unía la destreza en el corte y aparejo de la piedra a otras habilidades para actuar en obras de ingeniería civil (acequias, puentes y caminos)³⁴, le sitúa como un maestro notable, capaz de trazar y dar forma material a la iglesia y los singulares soportes entorchados, en arista viva, con lados cóncavos y banda de capitel, que son característicos del templo de Santiago de Villena, próximos a los que realizó para las enfermerías del Hospital General de Valencia a partir de 1513, y que luego elaboraría como muestras del buen oficio del cantero el mallorquín Josep Gelabert en su *Art del picapedrer* (1653)³⁵. Los trabajos de ornamentación escultórica tampoco le eran ajenos y en la iglesia de Santiago se despliegan en los capiteles de los soportes y en las dos portadas de la iglesia combinando temas figurativos y los entorchados en las jambas, en contraste con la parquedad decorativa de muchas portadas de esta época³⁶. Su posición social también era destacada a

2003, p. 88, a partir del manuscrito de Joaquín VIVAS, “Fundación de la Real Cartuja de Val de Cristo por los magníficos y piadosísimos Reyes D. Pedro IV, sus hijos D. Juan y D. Martín, Doña María de Luna y D. Martín Rey de Sicilia, hijo de estos Reyes” (1775), Diputación Provincial de Castellón.

32 Miguel de Magaña colaboró con Joan Corbera en la dirección de las obras de la ciudad, entre ellas la Lonja de Valencia, desde agosto de 1523; véase Salvador ALDANA FERNÁNDEZ, *La Lonja de Valencia*, vol. I, Valencia: Consorci d'Editors Valencians, 1988, pp. 86-88, 128 y 130.

33 PELLICER i ROCHER, *Història de l'art* cit., pp. 117 y 160, en especial nota 22.

34 Trabajó en la obra del puente de Serranos en Valencia, junto a Joan Corbera, en 1518-1519; reconstruyó el azud del río Mijares, entre Castellón y Almassora en 1519 e inspeccionó al año siguiente el puente de Siete Aguas, construido por el maestro de obras Agustín Muñoz. Sobre esta faceta, en colaboración con otros maestros e inspeccionando obras ajenas, Luis ARCINIEGA GARCÍA, *El saber encaminado. Caminos y viajeros por tierras valencianas de la Edad Media y Moderna*, Valencia: Generalitat Valenciana, 2009, pp. 259 y 280.

35 Josep GILABERT, *L'art del picapedrer*, edición facsímil, Mallorca: Diputación Provincial de Baleares, 1977; véase Arturo ZARAGOZÁ CATALÁN, “Inspiración bíblica y presencia de la Antigüedad en el episodio tardogótico valenciano”, en Francisco TABERNER (ed.), *Historia de la ciudad II: Territorio, sociedad y patrimonio*, Valencia: ICARO, 2002, pp. 173-178.

36 Francesca ESPAÑOL BERTRAN, “La escultura tardogótica en la Corona de Aragón”, *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época*, Burgos: Institución Fernán González, 2001, pp. 285-333, con un contexto para la escultura

juzgar por ser el quinto cantero que más tributa en la recaudación de la Tacha Real de 1513 en Valencia³⁷

Función y simbolismo

Sancho García de Medina debió de ambicionar que la iglesia de Santiago conservara el recuerdo de su nombre durante generaciones al levantar un templo que acogería sus restos mortales y serviría de centro de culto para los principales linajes de la ciudad, que ahora pasaban al primer plano desde que Villena se había liberado del señorío de los marqueses de la familia Pacheco. La heráldica de los Reyes Católicos, de Villena y la de Sancho García de Medina pregonan el estatuto de la que es al tiempo iglesia mayor de una ciudad de realengo y fundación personal de un protonotario pontificio y canónigo de la diócesis de Cartagena, descendiente de un linaje implicado desde hacía décadas en el gobierno de Villena³⁸. Aunque el fundador desdeñase la vanagloria de la construcción y no erigiese un monumento sepulcral como habían hecho otros preladados de su tiempo³⁹, la iglesia de Santiago era también un templo funerario con rango arciprestal desde 1492 y arcediano en 1511 y acogía el sepulcro de Sancho García de Medina en la capilla mayor. En el altar mayor existía un retablo, procedente de la catedral de Murcia, adquirido por el fundador en 1513, el mismo año en que tomó posesión del arcedianato de Villena⁴⁰. Los clérigos que disfrutaban de los beneficios habían salido en su mayoría de las principales familias villenenses y debían atender el oficio divino, la predicación y enseñar gramática, además de ocuparse del culto en las capillas habilitadas entre los contrafuertes, donde los linajes erigirían altares y cultivarían sus devociones, como atestigua la Relación de 1575:

En los edifiçios e obras que fizo el dicho don Sancho Garçia de Medina, maestre

arquitectónica de esta época en pp. 331-332.

37 FALOMIR, *Arte en Valencia* cit., p. 499, con un contexto interpretativo en pp. 266-273: al pagar este impuesto su taller de cantería aparece, con 12 sueldos, por detrás de Pere de Vilanova con 50, Joan Corbera y Pere de Alcañiz, con 25 y Martí de Vallgusta, con 20 sueldos.

38 SOLER GARCÍA (ed.), *La Relación* cit., p. 147, donde se citan al regidor Juan García de Medina en 1446, otro homónimo ocupaba el cargo en 1485, y Pedro García de Medina era regidor en 1484 y Teniente Alcalde en 1491.

39 Por ejemplo Joan Girona, protonotario apostólico y secretario de la cancillería papal en tiempos de Alejandro VI, quien mandó construir la capilla del Rosario en la catedral de Tortosa (1490-1495), ornada con un sepulcro esculpido, y atribuida a la intervención de Pere Compte, Antoni Queralt y un escultor todavía no identificado en la seo tortosina. Véase Jacobo VIDAL FRANQUET, "Pere Compte, mestre major de l'obra la seu de Tortosa", *Anuario de Estudios Medievales*, 35/1, 2005, pp. 403-431.

40 SOLER GARCÍA, *Historia de Villena* cit., pp. 195-200. El retablo costó 34.375 maravedís.

escuela que fundó la iglesia de señor Sanctiago, en la cabeça de dicha iglesia puso las armas de vuesa majestad, e al pie e lados, las de esta çindad declaradas en esta escritura, e más baxas puso sus armas, que es un escudo, y de medio arriba una letra M, y de medio abajo, unas barras, y ençima del escudo, un sombrero con borlas pendientes. Fue Protonotario del Papa, y éstos escudos ya muchos en las casas e iglesia de señor Sanctiago que edificó en dicha çindad⁴¹.

Según este informe en la iglesia de Santiago no había capillas çerradas, solamente ay capillas puestas entre los estribos o pilares de la pared () entre las quales ay algunos enterramientos conoçidos de personas e parentelas particulares, en las capillas se diçen misas de diez capellanías (...). Y en la dicha yglesia de señor Sanctiago, las capillas que ay entre los dichos estribos son: a la cabeça de dicha yglesia, una capilla so ynvocación de señor San Miguel; y la segunda, a la parte del Evangelio, so ynvocación de Nuestra Señora del Pópulo; e la tercera, so ynvocación de Nuestra Señora de la Esperança; y otra, so ynvocación de señor sancto Elifonso; e otra, so ynvocación de la Salutación del Angel a Nuestra Señora; y otra, so ynvocación de sancto Estevan e San Gerónimo; e otra del Naçimiento de Nuestro Señor Jhu. Xpo. Y a la parte de la Epístola, otra capilla so ynvocación de Nuestra Señora de Graçia; y otra, so ynvocación de Nuestra Señora del Rosario; e otra, de San Bartolomé; y otra, de los Ángeles.⁴²

No sorprende la rivalidad tradicional entre los feligreses de Santiago, la iglesia intramuros, que se reservaban los cargos municipales, y los de Santa María, en el arrabal, desdeñada por sus asociaciones con los conversos y cristianos nuevos, contraste que se mantenía en los siglos XVI y XVII en medio de sucesivas concordias⁴³. En los capiteles, motivos esculpidos remiten al escudo de Villena a través de elementos como el brazo alado con una espada, el castillo con torres, los tres pinos, los peces y otros animales difíciles de reconocer, además de las armas de Sancho García de Medina y la concha del apóstol Santiago⁴⁴. Acaso la heráldica y los motivos tallados en los capiteles e impostas no fueran los únicos elementos elocuentes de la iglesia. Además de satisfacer una ambición personal por entregar a su ciudad una iglesia nueva, sólida y capaz de atender las necesidades de la comunidad de fieles de Villena, cabe preguntarse si el realce del motivo del entorchado en los soportes de la nave, en número de doce, antes de la ampliación, no obedece a una intención simbólica. Se ha sugerido ya que el referente de las columnas entorchadas de Villena y otros edificios del gótico tardío en Castilla, en Portugal y en el resto de Europa pudieron ser las columnas helicoidales del altar de la antigua

41 SOLER GARCÍA (ed.), *La Relación* cit., p. 52 y las anotaciones del editor sobre los linajes representados en las capillas de la iglesia en pp. 147-152.

42 SOLER GARCÍA (ed.), *La Relación* cit., pp. 62-63, 186-188.

43 SOLER GARCÍA, *Historia de Villena* cit., pp. 269-271.

44 SOLER GARCÍA, *Historia de Villena* cit., p. 101.

basílica de San Pedro del Vaticano, donde se conservaban como reliquias del antiguo Templo de Salomón en Jerusalén⁴⁵. La tradición pretendía que las columnas habían sido traídas desde Tierra Santa por santa Helena, en el siglo



Arqueta procedente de Pola que muestra el aspecto del santuario de San Pedro en la antigua basílica de Constantino el Grande (317-335).

IV, y se habían colocado formando un templete sobre el altar de la *confessio* de la basílica vaticana, para señalar el lugar donde había sido enterrado san Pedro, pero se tuvieron durante mucho tiempo por vestigios auténticos del templo de Jerusalén y una se consideraba santa por haberse apoyado Cristo en ella cuando predicaba. El aspecto del altar de la basílica en el siglo IV puede imaginarse a partir de un marfil procedente de Pola (Dalmacia), en el

45 Arturo ZARAGOZÁ CATALÁN, “Inspiración bíblica y presencia de la Antigüedad en el episodio tardogótico valenciano”, en Francisco TABERNER (ed.), *Historia de la ciudad II: Territorio, sociedad y patrimonio*, Valencia: ICARO, 2002, pp. 166-183, en particular, pp. 173-178. Sobre el templo de Salomón y el templo que lo sustituyó en el mismo lugar en época de Herodes el Grande (destruido por los romanos en el año 70) véase William J. HAMBLIN, *El Templo de Salomón. Historia y mito*, Madrid: Akal, 2008.

que un edículo sobre columnas de fuste helicoidal se eleva en el santuario del Vaticano⁴⁶. A raíz del regreso del definitivo regreso del papado a Roma, tras el Cisma de Occidente, las reformas de la basílica de San Pedro incorporaron las columnas helicoidales como un símbolo del antiguo templo de Jerusalén y como tales se figuran en representaciones de los siglos XV y XVI, cuando la columna santa se veneraba en la capilla de la Piedad de la basílica vaticana. Pueden destacarse, entre otras, las miniaturas de Jean Fouquet en el manuscrito de las *Antigüedades Judaicas* de Flavio Josefo, como la escena de la profanación y el saqueo del templo (París, Bibliothèque nationale de France), hacia 1470-1475. En cambio, los frescos de Rafael, Giulio Romano y sus colaboradores en las Estancias del palacio Vaticano figuran las columnas en el cancel de la antigua basílica de San Pedro al fondo de la escena de la *Donación de Constantino* (1517-1524), después de que el propio Rafael las introdujera en el cartón para el tapiz de *La curación del paralítico en el pórtico del Templo* (hacia 1515-1517; Londres, Victoria and Albert Museum) mientras que se habían omitido en la escena de la *Expulsión de Heliodoro del Templo* (1511-1512). A partir de Rafael puede seguirse la difusión y el empleo de la columna salomónica como indicador de la topografía del antiguo templo judío en las escenas pertinentes de las historias sagradas, con un rigor variable y alcanzaron la definitiva consagración en el baldaquino de Gianlorenzo Bernini (1624-1633)⁴⁷.

En realidad, no son pocos los edificios medievales se sirven de columnas helicoidales plausiblemente asociadas al recuerdo del templo de Jerusalén. En el siglo XV su uso decorativo en retablos y piezas de orfebrería dará paso al empleo arquitectónico en edificios tardogóticos tanto en iglesias como construcciones civiles, según hemos visto en la Corona de Aragón, Castilla y Portugal. El problema consiste, pues, en elucidar la intención evocadora del antiguo templo judío en las obras que adoptan el soporte helicoidal como un elemento simbólico además de constructivo. El realce de los pilares entorchados en Santiago de Villena recoge la tradición de su uso en la arquitectura del siglo XV en la Corona de Aragón, la vigoriza al superponer dos piezas de estas columnas como soportes de la nave, a la manera de un orden heterodoxo, inspirado en una Antigüedad bíblica en vez de clásica⁴⁸. Acaso tuviera

46 Richard KRAUTHEIMER, *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, 6^o ed., Madrid: Cátedra, 2000, pp. 61-66.

47 Juan Antonio RAMÍREZ, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Madrid: Alianza, 1988, pp. 139-143 y Juan Antonio RAMÍREZ (ed.), *Dios arquitecto*, 2^a ed., Madrid: Siruela, 1994, pp. 17-24.

48 ZARAGOZÁ CATALÁN, "Inspiración bíblica" cit., p. 178; véase para el intento de acomodar la columna salomónica al sistema de órdenes, RAMÍREZ, *Dios*

un significado simbólico para el promotor de la iglesia, Sancho García de Medina, pues en calidad de protonotario apostólico, debió de conocer las columnas salomónicas del altar de la basílica vaticana, donde las pintaron Giulio Romano y colaboradores en la escena de la *Donación de Constantino* de las Estancias, y tenerlas por despojos del templo de Jerusalén. Como persona de confianza del papa Alejandro VI podía compartir el recuerdo que los pilares entorchados tenían en la Valencia del siglo XV como “obra mosaica” y sentir la alusión al altar romano de San Pedro en la capilla de los Borja de la catedral⁴⁹.

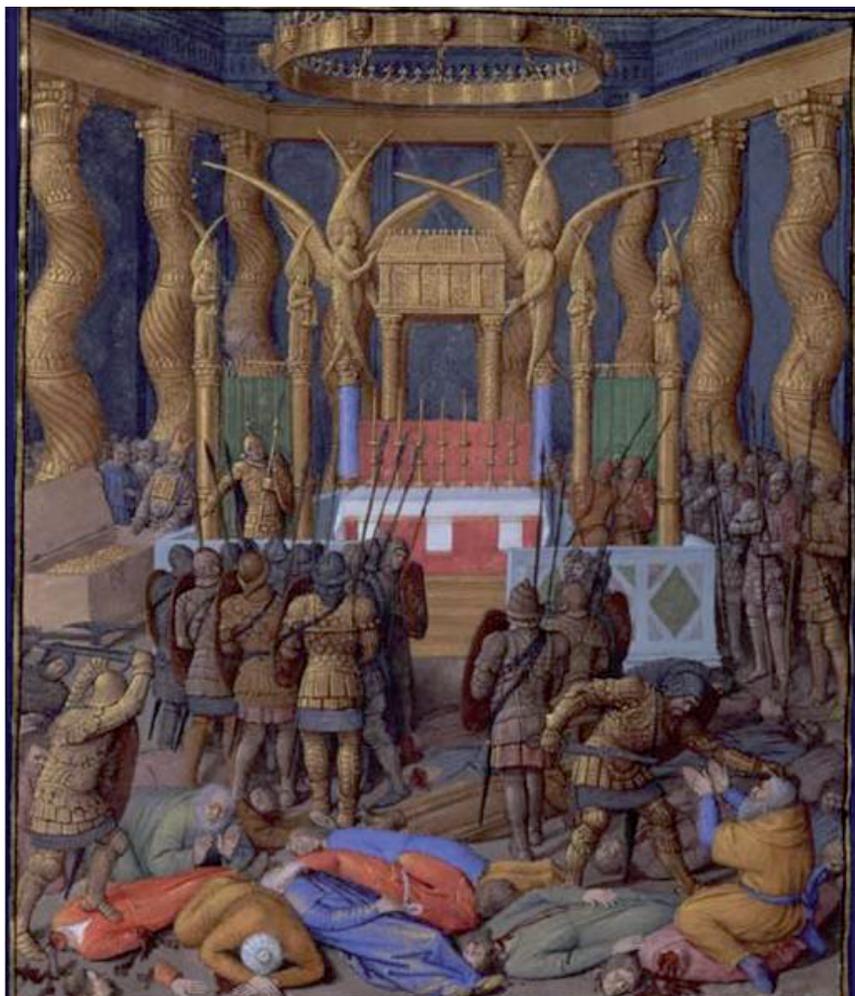
En los reinos hispanos de entonces la interpretación y la exégesis bíblica habían prestado atención al Templo de Salomón a partir de las explicaciones y figuraciones que acompañaban el comentario de Nicolás de Lira (ca. 1270-1349), las *Postillae literalis super totam Bibliam*, una obra muy difundida en España a través de manuscritos ilustrados y en las primeras ediciones impresas⁵⁰. La planta rectangular de la iglesia de Santiago, con sus proporción dupla entre longitud y anchura, anterior a la ampliación de dos tramos a los pies por voluntad de Pedro de Medina, se remitía a una tradición hispánica cuyos antecedentes más notables eran las catedrales de Toledo y Sevilla y que teorizó el arquitecto Rodrigo Gil de Hontañón en el manuscrito copiado por Simón García (1681-1683)⁵¹. La razón proporcional entre longitud, anchura y altura del templo de Villena se comprendería mejor a la luz de los modelos

arquitecto cit., pp. 17-50 y Joaquín BÉRCHEZ, Fernando MARÍAS, “Fra Juan Andrés Ricci de Guevara e la sua architettura teologica”, *Annali di architettura*, 14, 2002, pp. 251-279, en especial pp. 253-259.

49 Luis ARCINIEGA GARCÍA, “La capilla de los Borja en la catedral de Valencia”, en Learco ANDALÓ, Eduard MIRA, *Los Borja. Del mundo gótico al universo renacentista*, catálogo de la exposición del Museo de Bellas Artes de Valencia, 22 de diciembre de 2000 al 16 de marzo de 2001, Valencia: Generalitat Valenciana, 2000, pp. 251-262, en especial, pp. 253-254 a propósito del acuerdo de 1696 para respetar en la reforma de la capilla de San Luis obispo las armas de los Borja y la “obra mosaica”. También en ARCINIEGA GARCÍA, *El palacio de los Borja* cit., pp. 250-267. Un contexto valenciano para las modalidades de recepción de la herencia antigua en Valencia puede leerse en Fernando MARÍAS, “La arquitectura de la ciudad de Valencia en la encrucijada del siglo XV: Lo moderno, lo antiguo y lo romano”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XII, 2000, pp. 25-38.

50 Felipe PEREDA, “Le origini dell’architettura cubica: Alfonso de Madrigal, Nicola da Lira e la querelle salomonista nella Spagna del Quattrocento”, *Annali di architettura*, 17, 2005, pp. 21-52, en particular, pp. 33-45, con la bibliografía allí reunida. Este autor ha destacado la utilidad del dibujo arquitectónico para el comentario de los pasajes del libro de Ezequiel y el tercer libro de los Reyes y dar forma comprensible a las descripciones del templo de Jerusalén.

51 MARÍAS, *El largo siglo XVI* cit., pp. 101-105.



Jean Fouquet, miniatura de las Antigüedades judaicas de Flavio Josefo, hacia 1470-1475: Profanación y saqueo del templo por Pompeyo (París, Bibliothèque nationale de France, ms. Fr. 247, fol. 293v).

en boga en la España de 1500 que a partir del ejemplo de la Seo de Manresa, pues inicialmente la iglesia de Santiago dispone también un deambulatorio con perímetro exterior cuadrangular⁵², y podría apuntar a una voluntad de

52 Menos reconocible en la esquina de la plaza, pero trazado como una cabecera poligonal con girola y capillas cuadrangulares dentro de un esquema rectangular al incluir la base de la torre y la dependencia de planta triangular en la esquina, según puede apreciarse en los plano y la descripción de Manuel de ASSAS, *Monumentos arquitectónicos de España. Iglesia arxiprestal de Santiago de Villena*, Madrid, 1878, recogida por SOLER GARCÍA, *Historia de Villena* cit., pp. 197-199.

imitación de los ilustres modelos hispanos e, hipotéticamente, de la proporción cúbica del antiguo templo de Jerusalén⁵³. Es probable incluso que la ostentación de formas helicoidales en la iglesia de Villena respondiera a los cambios entonces vividos en la convivencia, no siempre pacífica, entre las tres religiones monoteístas en la España de los Reyes Católicos. El pogromo de 1475, asociado para siempre a la liberación del señorío de los Marqueses en Villena, la expulsión de los judíos, el permiso real para establecer una morería en el arrabal de la ciudad y la conquista de Granada se sucedieron como acontecimientos locales primero e hispánicos después que marcaban un cambio de época. Las columnas entorchadas podían verse a los ojos de un contemporáneo como una refundación de la iglesia mayor de la ciudad que se apropiaba de la antigüedad bíblica, citando sus vestigios presentes en la Roma papal y reivindicaba así los orígenes remotos de la comunidad cristiana local, libre de la convivencia forzosa con los sefarditas y los judeoconversos, frente a los mudéjares que pudieran asentarse en el arrabal y acabarían también abocados a la expulsión como moriscos⁵⁴. Un eco de este ambiente se deja percibir en las palabras con que se informó de la población de Villena a Felipe II en 1575: *...esta ciudad, aunque de poco número de vezinos, ay en ella de antigüedad gente noble e hidalgos e gente limpia de rraças de judíos e confesos*⁵⁵.

Sea como fuere, el vínculo familiar de los Medina con la iglesia de Santiago persistió con más fuerza que estas intenciones simbólicas. Cuando se acometió la ampliación en dos crujías de la iglesia (hacia 1525-1554), no se retomaron los pilares entorchados, sino que se sustituyeron por pilastras de orden toscano y se rebajó la altura de la nave, probablemente con el propósito de disponer de mayor espacio para el coro de doce beneficiados que por entonces atendía el culto. Según la Relación de 1575, a Pedro de Medina, sobrino del fundador y tesorero del cabildo de Cartagena, se debe la construcción de la sacristía, con el aula capitular, la dotación del ajuar litúrgico y la biblioteca, además de la fundación de las Casas de los beneficiados que enseñaban gramática y del Hospital de Nuestra Señora de la Concepción⁵⁶. El carácter renacentista de estas obras se manifiesta en la voluntad nueva de imitar la arquitectura clásica en la versión divulgada a través de los tratados y

53 PEREDA, "Le origini dell'architettura" cit., pp. 41-44, Alfonso de Madrigal (ca. 1400-1445), obispo de Ávila llamado "el Tostado", anotaba en su comentario bíblico que la catedral de Toledo de proporciones cuadradas como el Santo de los santos del Templo de Salomón.

54 Véase sobre la fractura en la sociedad local entre cristianos viejos, conversos y judaizantes SOLER GARCÍA, *Historia de Villena* cit., pp. 273-280.

55 SOLER GARCÍA (ed.), *La Relación* cit., p. 47.

56 SOLER GARCÍA (ed.), *La Relación* cit., pp. 41 y 148.

en la ejecutoria de artistas formados en Italia como Jacopo Florentino, conocido como *l'Indaco vecchio*, murió en Villena en 1526, o seguidores del lenguaje de la nueva Antigüedad romana, como Jerónimo Quijano, vecino de Pedro de Medina en Murcia⁵⁷. La famosa pila bautismal de Santiago se ha atribuido a uno de estos artífices, representantes de una nueva manera de entender la ornamentación y la arquitectura reflejada en la puerta en esviaje de la sacristía, con orden dórico, y en las ventanas del primer piso de la torre campanario. La reja que cerraba el coro desde 1553 hasta su desmontaje en el pasado siglo era una pieza muy notable que puede relacionarse con obras de Murcia y Orihuela. Más tarde, Juan Rodríguez Navarro se ocupó de ampliación del templo y la construcción del coro, cubrió con losas de mármol la capilla mayor, donde halló sepultura, y construyó las rejas laterales sobre balaustrada de piedra, que aún ostentan su heráldica⁵⁸.

La iglesia de Santiago de Villena conserva el recuerdo de su fundador, con intenciones plurales al servicio de los linajes de la ciudad y de los valores de reafirmación de la cristiandad que marcaron su tiempo. El buen oficio de los canteros instruidos en el arte de la piedra a fines del siglo XV dio forma a un propósito bien definido por el fundador, el de dar esplendor al culto divino, evocar una antigüedad más cristiana que pagana y dotar de un monumento a Villena en un momento de plenitud que ratificaría la concesión del título de ciudad por el emperador Carlos V en 1525.

57 Sobre estas obras y sus relaciones con la catedral de Murcia y las trayectorias de Jacopo Florentino y Jerónimo Quijano, véase Joaquín BÉRCHEZ, *Arquitectura renacentista valenciana*, Valencia: Bancaja, pp. 60-62. Sobre la vecindad entre Pedro de Medina y Jerónimo Quijano en Murcia véase SOLER GARCÍA, "Historia de Villena" cit., 1987, p. 261.

58 SOLER GARCÍA (ed.), *La Relación* cit., p. 151.