

LEXICON

Storie e architettura
in Sicilia e nel Mediterraneo

Studi sul Seicento

n. 10-11 / 2010



Edizioni Caracol

MUESTRAS, CORTADOS Y TREPAS. ALGUNAS NOTAS SOBRE LOS ESGRAFIADOS VALENCIANOS

Yolanda Gil Saura*

Los inicios del siglo XVII, coincidiendo con la prelatuza del Patriarca Ribera (1569-1611), la aplicación de los decretos del Concilio de Trento y la expulsión de los moriscos (1609), supusieron para la arquitectura valenciana la construcción de un buen número de iglesias parroquiales y fundaciones conventuales de nueva planta. La rapidez de estas construcciones fue posible gracias a la utilización masiva del ladrillo que impuso la utilización de nuevos abovedamientos, bóvedas tabicadas, de cañón, con lunetos, cúpulas, que tenían sin embargo el inconveniente de su austeridad. Debió ser sin duda esta penitencia decorativa la que motivó en algunas ocasiones la pervivencia de los abovedamientos a la gótica -aunque con técnicas constructivas renacentistas- pero sobre todo impuso el progresivo enriquecimiento decorativo de estas estructuras en principio simplemente revocadas con yeso¹.

Frente a la dificultad de fabricación del adorno en la costosa cantería por la complejidad de sus cortes, la albañilería permitía una infinidad de variantes en el uso del estuco o la pintura al fresco. Los revestimientos decorativos adoptarían diferentes formas a lo largo de la geografía del barroco y alcanzaron su máxima expresión a finales del siglo XVII para empezar a ser censurados y corregidos conforme se iban difundiendo los ideales académicos.

Es en este contexto en el que ha que estudiarse la difusión de los esgrafiados por muros y bóvedas de la arquitectura valenciana, aragonesa, y en menor medida catalana del siglo XVII. La decoración esgrafiada consiste en la aplicación de dos capas de yeso de diferente color -normalmente yeso pardo y alabastro- para luego trasladar un dibujo con una plantilla mediante el estarcido y con el grafío realizar el trabajo del esgrafiado propiamente dicho, el vaciado de la capa superior para obtener el estampado deseado. Este tipo de decoración había sido denominada por Vasari "sgraffito", afirmando que «non serve ad altro che per ornamenti di facciate di case e palazzi»,

en España también sería habitual en la decoración de fachadas, es el caso de los esgrafiados extremeños o segovianos del siglo XVI o los catalanes del siglo XVIII y XIX, pero en el caso que nos ocupa se caracteriza por ser utilizado en interiores para recubrir muros y bóvedas².

La alusión a los esgrafiados valencianos ha tenido en los últimos tiempos una cierta fortuna historiográfica³ y sin embargo el fenómeno presenta importantes dificultades a la hora de ser abordado. En primer lugar el término esgrafiado no se utiliza en la época y la inmensa mayoría de la documentación alude de manera desalentadora y generalista a «labores de buena trepa». Por otro lado muchos de los esgrafiados de la época se encuentran considerablemente transformados, sobre todo en lo que a su policromía se refiere, y su datación exacta resulta dificultosa ya que no siempre la decoración esgrafiada se corresponde con el momento de la construcción de un determinado edificio o dependencia. El hecho de que los esgrafiados formen parte de la piel o vestido de la arquitectura, un revestimiento superficial, probablemente no excesivamente caro y fácilmente reversible, los hace especialmente escurridizos para los historiadores, sin embargo eran estos revestimientos los que dotaban de carácter, significado y visualidad a esta arquitectura.

Los motivos

Recordando los antecedentes romanos, ya Serlio había recopilado una serie de modelos de bandas entrelazadas utilizadas para decorar el interior de bóvedas y cúpulas. El mismo trabajo realizó en España fray Lorenzo de San Nicolás que había distinguido en este sentido dos tipos de trabajos, los lazos y las labores⁴. En el caso que nos ocupa, estas bandas de carácter geométrico son sustituidas por decoración de carácter naturalista derivada por un lado de los grutescos de origen clásico y por otro de los follajes introducidos en la corte por el noble

romano Giovanni Battista Crescenzi⁵.

Es bien conocida la historia de la recuperación de los grutescos del mundo clásico a partir del descubrimiento de las pinturas de la Domus Aurea y su reelaboración por parte del taller de Rafael⁶. Estos motivos, en ocasiones conservados a través de los marginales de los manuscritos y que parecían tener ciertas analogías con los motivos decorativos abstractos orientales, se difundieron a través del grabado y se usaron en ocasiones como mero fondo decorativo en todo tipo de soportes, desde pinturas murales a tapices, bordados, mobiliario, piezas de orfebrería o de cerámica. Difícil de describir y de nombrar, este tipo de decoración remite a los "follajes habitados" de la escultura romana de época imperial con hojas de vid o acanto en las que se entremezclaban «erotes, putti, o animales más o menos metamorfoseados en volutas o cuyas extremidades se prolongan en forma de hojas». A estos motivos haría referencia Benvenuto Cellini: «En Italia tenemos muchas maneras distintas de hacer los follajes: los lombardos los hacen magníficos, con hiedra y clematide en encantadoras volutas; los toscanos y los romanos hacen una selección aún más juiciosa con hojas de acanto, llamadas garras de oso, con sus zarzillos y sus flores enrolladas de diferentes maneras y con pajaritos y otros animales dispuestos audazmente entre ellas, en lo que se reconoce al artista de gusto. Se puede buscar la inspiración en flores silvestres, como las bocas de lobo u otras flores que se ven acompañadas de adornos debidos al talento inventivo de los artistas. Los ignorantes las llaman grutescos (...)»⁷. André Chastel ha analizado como su reintroducción en el Renacimiento provocará a mediados del siglo XVI una «querrela de los grutescos» que pondría de manifiesto «la irritación de los teóricos frente a una moda que lo había invadido todo y que carecía de unas referencias intelectuales precisas»⁸.

El sustento teórico de su recuperación en el siglo XVII es limitado, como lo había sido para los grutescos del siglo XVI y como lo será en general para el fenómeno del adorno en la arquitectura del barroco. Solamente textos de circulación muy restringida, como el tratado del jesuita flamenco Jean-Charles de la Faille, redactado en 1636 en el Colegio Imperial de Madrid, trataba en su parte tercera de la disposición de los ornamentos⁹. Fray Juan Andrés Ricci hará referencia en sus textos al grutesco como un orden, «el orden Rustico o Grutesco le tomaron de los

Faunos y brutos dedicándoles este orden como a Dioses de los montes». Bérchez y Marías hacen referencia al uso que del grutesco se estaba haciendo por entonces en «pinturas, ornatos en yeso, cantería o bronce de bóvedas y cúpulas» apuntando que estos grutescos «son los mismos que los que en el tercio central del siglo sustantivan decorativamente las obras más significativas de la época: en la cúpula del Panteón de El Escorial, en el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, en la capilla de San Isidro de Madrid, en numerosas pinturas de frisos de los más innovadores retablos de su tiempo...o en las innumerables decoraciones en estuco y esgrafiado que poblaron la eclosión ornamental que acompañó el desenvolvimiento de los modernos abovedamientos de multitud de templos y capillas»¹⁰.

En este contexto es difícil saber cuál es el significado que se da a estos motivos en el momento de su recuperación en los inicios del siglo XVII, con toda probabilidad a partir del segundo tercio del siglo esta decoración se difundió de manera imitativa y estandarizada sin atender a un mensaje concreto, pero seguramente en su origen, en un contexto claramente contrarreformista, podemos intuir un interés por enlazar estas decoraciones con la primera arquitectura cristiana. Las bóvedas decoradas con motivos de roleos y grutescos, cestas de frutas, pelícanos o ramos de vid con una especie de "horror vacui" que ocupa todos los espacios libres pueden emparentarse con la decoración de algunas estancias de las catacumbas de San Calixto reproducidas por Bosio mostrando como los motivos extraídos de la tradición clásica rápidamente asimilaban un significado cristiano. Las tupidas redes de ramos de vid se repiten desde los primeros mosaicos cristianos en la necrópolis pagana situada bajo la basílica de San Pedro a los mosaicos del mausoleo de Santa Constanza (ca. 360), los fondos de roleos de hojas de acanto aún pueden verse en el vestíbulo del baptisterio de San Juan de Letrán (S. V) y los frisos con mosaicos de roleos realizados en el siglo V en la iglesia de Santa María la Mayor de Roma son casi idénticos a muchos de los que pueblan las iglesias españolas del siglo XVII. A partir del siglo XI en Roma se produjo una voluntad arqueológica de restitución de los motivos del primer arte cristiano que culmina para los motivos que nos ocupan en el mosaico del Triunfo de la Cruz del ábside de la basílica de San Clemente (S. XII) [fig. 1] y en el más conocido mosaico de la Coronación de la Virgen del ábside

de de la iglesia de Santa María la Mayor ya del siglo XIII. La decoración de roleos u hojas de acanto en espiral entre la que se sitúan pavos reales, aves y motivos florales hubo de tenerse presente como un modelo reutilizable cuando a lo largo del siglo XVII muchas de las primitivas basílicas cristianas fueron remodeladas o restauradas.

Los profesionales

Buena muestra de la complejidad del estudio de la decoración esgrafiada es la dificultad en la delimitación de responsabilidades en su ejecución. En la mayoría de los casos que conocemos el esgrafiado es una más de las fases de una obra que aparece detallada en las capitulaciones firmadas con el maestro de obras. Probablemente los maestros debían contar entre sus cuadrillas con especialistas en la ejecución de este tipo de decoración y tal vez en algunas ocasiones pudiesen incluso subcontratar este trabajo. Los motivos debían transmitirse en láminas o plantillas fácilmente adaptables a diferentes tamaños y superficies de una autoría poco definida, en ocasiones debieron encargarse de su diseño los propios maestros de obras, pero en la mayoría de los casos se produciría una participación de los pintores¹¹.

Este procedimiento se inscribe dentro de la tendencia del barroco español en la que pintores y escultores participan en la traza arquitectónica, según Pacheco «Porque el que es aventajado debuxador (cosa cierta es) enriquece y adorna más gallardamente sus trazas, siendo de ordinario los que estudian la arquitectura, canteros, albañiles y carpinteros, los cuales aprenden de los libros las medidas; pero no los adornos ni la gala de los recuadros, cartelas, tarjetas y ornatos caprichosos, bizarría de remates, festones, grutescos, mascarones y serafines y otras mil galas que usan los pintores y escultores»¹². En la mayoría de los casos resulta prácticamente imposible dilucidar a qué profesional es posible atribuir la paternidad de un elemento como los esgrafiados. Sin duda estos formaban parte del diseño o traza general realizado por el arquitecto o maestro de obras, pero no necesariamente habían de estar lo suficientemente detallados¹³. La ejecución material del esgrafiado estaba emparentada tanto con el trabajo tradicional de los yeseros por el material utilizado como con el de los doradores por la manera de utilizarlo mientras que las plantillas que habían de trasladarse a bóvedas y muros debieron ser diseñadas por pintores

que bebían libremente en grabados como los de Agostino Veneziano o Nicoletto da Modena. Estas plantillas debían trasladarse de unas obras a otra y en cada una de ellas sufrían pequeñas o grandes modificaciones originadas por las diferencias en el tamaño de muros y bóvedas o por la introducción de motivos iconográficos alusivos a un contexto concreto.

A lo largo de los siglos XVI y XVII fue habitual la figura del profesional de la construcción especialista en el trabajo del yeso. En el caso aragonés se documenta en el siglo XVI el término “mazonero de aljez” aludiendo al profesional encargado de la decoración con aplicaciones en yeso¹⁴. En el caso valenciano en el último cuarto del siglo XVI se documenta el trabajo de Joan María Quetze y de Morco, de origen milanés, y Batiste Abril que realizan numerosas obras de estuco¹⁵. A lo largo del siglo XVI los trabajos de yeso y estuco se habían convertido en uno de los medios privilegiados para la difusión del nuevo lenguaje al

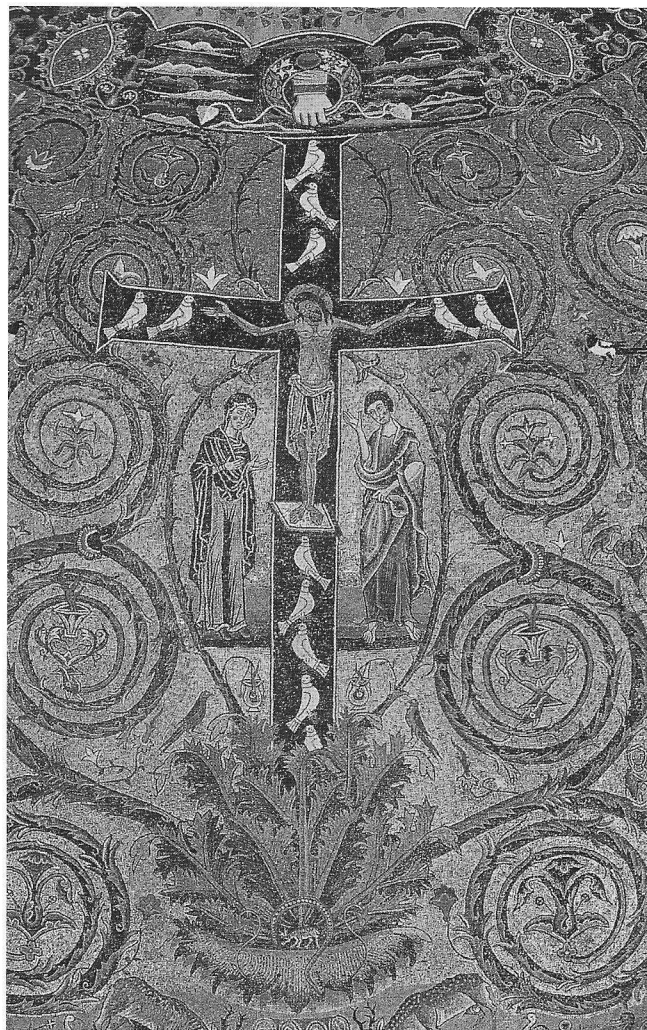


Fig. 1. Roma. Basílica de San Clemente, mosaico del ábside, siglo XII.

romano y esa tendencia se mantendrá a lo largo del siglo XVII.

La técnica del esgrafiado tiene muchas similitudes con la del estofado practicado por los doradores, mientras los doradores superponían pintura al temple al oro bruñido, los esgrafiadores superponen yeso de alabastro al yeso pardo, ambos aplicaban la plantilla para realizar el estarcido del dibujo deseado y procedían a eliminar la capa sobrante. Los trabajadores podían incluso utilizar las mismas plantillas y los motivos diseñados para una técnica podían pasar a otra¹⁶. En Barcelona existía en 1650 la cofradía de los estofadores, doradores, esgrafiadores y encarnadores, probablemente todos ellos especialistas en el trabajo con pintura sobre la madera¹⁷.

La primera vez que encontramos en Valencia el vocablo esgrafiar hace referencia precisamente a este tipo de trabajos. La profesora Mercedes Gómez-Ferrer ha estudiado la presencia del pintor Miquel de Uruenya trabajando en el Palacio Real de Valencia. En 1571 el pintor aparece esgrafiando unas claves de madera¹⁸ y en 1573 decorando a manera de damascos los muros del Palacio Real con una técnica muy similar a la del esgrafiado¹⁹. El inventario de los bienes del pintor realizado tras su muerte en 1578 nos permite conocer el tipo de material utilizado en este tipo de trabajos, «molts paperets de stampes y punchats de poc valor», «pedres de brunyir», «molts punxots per esgrafiar», «molts modelos de algeps», «cinquanta stampes fines usades» o «molts papers punxats de mostres»²⁰. Las muestras o modelos debían ser trasladadas a los muros o estampadas en la madera con técnicas muy similares basadas siempre en el estarcido, pinchando las muestras para trasladarlas al soporte deseado y proceder después al esgrafiado.

La decoración esgrafiada está estrechamente emparentada con un tipo de pintura decorativa, en unas ocasiones conservada y en otras conocida a través de los documentos. Un ejemplo de ese tipo de pintura que pudo servir como precedente a la decoración esgrafiada es la realizada por Ortega Zimbrón en la capilla funeraria de Fray Jerónimo Pardo de la Casta en la iglesia de Montesa en 1574 situada en el trasaltar de la iglesia del castillo donde aparecía un friso de un «brutesco e cosas romanas niñillos y tarjetas y bichas y frutos», en torno del compartimento «diez niños al grutesco romano» y un escudo central rodeado por «frutos, panetes, mascarones, plumas y

adornos de finos colores (...) de estuque alabastrino bruñido y espejado a lo romano»²¹. Otro tipo de pintura que tal vez pueda relacionarse con estas decoraciones es la que en 1619 contrata el pintor Jerónimo R. Espinosa para pintar dorar y estofar la cabecera de la iglesia gótica de la Trinidad²². En el caso de una de las iglesias con un esgrafiado más cuidado de la ciudad de Valencia, San Esteban (1679-82), está documentado el trabajo del pintor José Gomar y del tallista Gaspar Díez. Gomar era un pintor especialista en pintura decorativa que había realizado escenografías teatrales junto a Juan Bautista Bayuco, pintor de formación similar que en 1683 había contratado la pintura de la capilla de San Luis Beltrán del convento de Santo Domingo de Valencia, una pintura decorativa al óleo donde abundaban los dorados, estofados, niños, pájaros y florones, «los llanos... se han de estofar de azul y con vueltas de oro y algunos niños coloridos y paxaros de oro»²³. Tampoco ajenas a esta tendencia están las pinturas de la segunda sala de la Galería Dorada del Palacio Ducal de Gandía atribuidas a Esteve Romaguera, las decoraciones de roleos y motivos vegetales de la capilla de San Pascual Baylón de Villarreal, la iglesia del monasterio de Simat de Valldigna (1688-1696) o las decoraciones de Bartolomé Albert en el salón del trono del palacio de los marqueses de Albaida (ca. 1690).

Los motivos esgrafiados aún presentan otro paralelismo, los diseños de los zócalos de azulejería. Muchos de los conjuntos decorados con esgrafiados presentan en su parte inferior conjuntos de azulejería con diseños que de alguna manera responden al mismo programa iconográfico, es el caso de diferentes trasagrarios como los de las iglesias de San Martín y los jesuitas en Segorbe y los de las iglesias de San Esteban y San Andrés en Valencia. En cuanto a la autoría de los diseños de la azulejería las consideraciones podrían ser las mismas que las que hemos realizado respecto a los esgrafiados. Tenemos constancia que en ocasiones eran los propios pintores los que realizaban diseños para estos conjuntos, es el caso de Jerónimo Espinosa que entre 1654 y 1656 diseñaba los azulejos que decoraban parte de la iglesia y sagrario del monasterio de la Murta²⁴.

El fenómeno del esgrafiado puede estudiarse en función de la adopción de unos mismos motivos decorativos en diferentes técnicas. Bien poco diferentes de los esgrafiados son los adornos de la remodelación del presbiterio de la catedral de Valencia (1671-1688)

donde los adornos se modelan en yeso que después se dora intentando imitar la apariencia del bronce tal vez a imitación de la bóveda del Panteón de El Escorial. Las guirnaldas que cuelgan por los netos de las pilastras o los querubines enguirnaldados de las metopas del friso pueden encontrarse casi idénticos esgrafiados sobre el yeso. Es esta utilización de modelos muy similares en diferentes materiales, esgrafiados sobre el muro, estofados en la madera, estampados en tejidos, pintados al fresco o temple, etc, lo que ha provocado que los esgrafiados hayan sido comparados por la sorprendente identidad de efecto cromático y diseño, con algunas muestras de decoraciones en mármoles polícromos sicilianos, con los que comparten similares diseños de trama decorativa blanca sobre fondo oscuro²⁵.

El paralelismo textil

Desde las primeras definiciones del barroco valenciano de Elías Tormo se ha aludido a la importancia del disfraz y el revestimiento. Tormo hablaba de la "vestidura barroca" de las iglesias de Valencia²⁶ refiriéndose a los revestimientos de iglesias góticas, pero incluso en los casos en que no se trata de revestimientos de templos preexistentes, es difícil sustraerse a esa imagen de vestido o disfraz que tiene esta arquitectura. Es bien sabido que en época medieval los palacios dividían sus salas no con tabiques sino con tapices o cortinas. En el Renacimiento los reposteros adornaban las estancias y sobre todo se utilizaban al paso de procesiones y cortejos. También los muros de las iglesias se recubrían de tapices y probablemente esta decoración efímera se tornó en permanente merced a las pinturas y esgrafiados que decoraban las bóvedas, en un proceso muy similar al que llevó a sustituir los tapices por pinturas en la decoración de los palacios.

La manera en la cual los muros de los palacios de la época eran revestidos con tapices con un resultado final muy similar al que se obtendrá posteriormente con los esgrafiados es bien visible en la escena de la *Veneración de la reliquia de San Vicente* en Valencia pintada por Bartolomé Matarana en la iglesia del Colegio del Corpus Christi en Valencia [fig. 2]. La reliquia había llegado el 7 de abril de 1600 y fue venerada en la Casa de la Ciudad, a manera de telón de fondo de la escena recubriendo los muros de la estancia se extiende una tapicería adamasada en dorado y gris que continúa en el dosel que alberga un retrato del

santo. La frecuencia en el uso de estos tejidos decorativos debió provocar el intento de reproducir su apariencia de manera permanente. Ese es el caso de la decoración de muestras a manera de damascos en los muros del Palacio Real de Valencia realizadas por Miguel de Uruenya en 1573²⁷. Al igual que sucederá con muchos de los ejemplos que nos ocupan estos muros con muestras o dibujos «a manera de damascos» estarcidos y bruñidos van asociados al uso en la parte inferior del muro de zócalos de azulejería que con una técnica diferente, más adecuada en el caso de superficies expuestas al roce y la humedad, realizan una función similar. Si en algunos casos los pavimentos de azulejería reprodujeron las afamadas alfombras de Mesina²⁸, no es extraño que estas decoraciones reprodujeran los paramentos textiles que cubrían los muros de templos y palacios²⁹. En la arquitectura religiosa y en el contexto de la Contrarreforma, este tipo de decoraciones podían tener también connotaciones salomónicas, haciendo alusión a las descripciones del velo del templo que hacen referencia a la presencia de querubines y vegetales³⁰.



Fig. 2. Bartolomé Matarana, *Veneración de la reliquia de San Vicente en Valencia*, Valencia, capilla del Colegio del Corpus Christi.

Origen y difusión de los esgrafiados valencianos

La relación entre los motivos esgrafiados y los que aparecen estofados en los retablos o pintados normalmente al temple en bóvedas se pone en evidencia en los años de pontificado del Patriarca Ribera (1598-1611) y singularmente en la construcción del colegio del Corpus Christi con su correspondiente capilla. El altar mayor de la capilla está presidido por una imagen del Crucificado habitualmente oculta por un lienzo bocaporte que representa la Última Cena. A esta imagen se le atribuía un origen milagroso y era considerada una de las reliquias más valiosas del colegio, por ello es importante la manera como se presenta en el altar mayor sobre un fondo ricamente estofado que recuerda el terciopelo negro con bordados que en ocasiones recubría estas imágenes³¹ y con un efecto de superficie muy similar a los esgrafiados que en otros casos recubrirán muros y bóvedas [fig. 3]. Este estofado fue realizado por el pintor de origen genovés Bartolomé Matarana que tenía a su cargo la pintura al fresco de la iglesia. El dorado y estofado del altar mayor se contrató en 1601 y las cláusulas

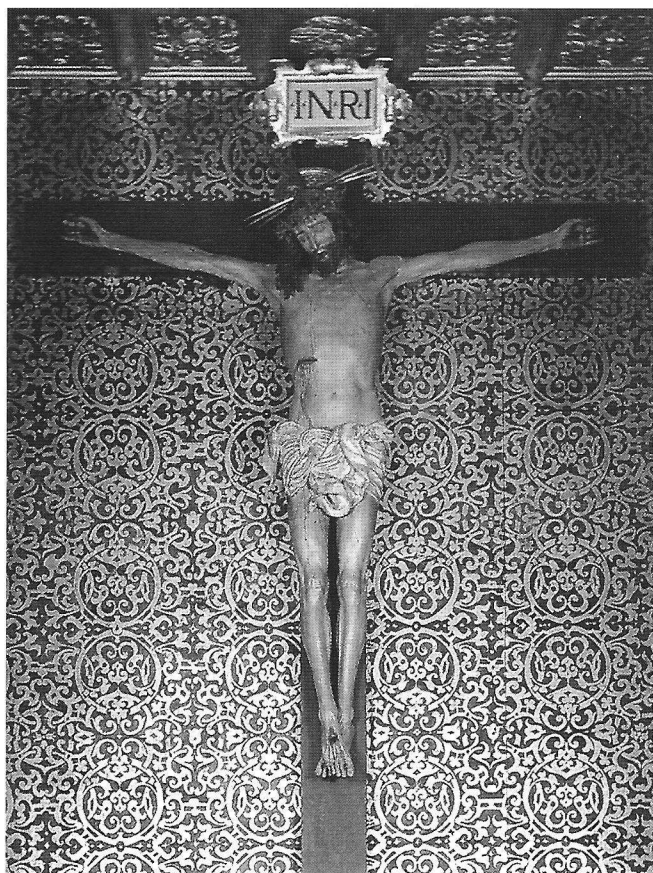


Fig. 3. Valencia. Iglesia del Corpus Christi. Cristo Crucificado. Caja del retablo dorada y estofada por Bartolomé Matarana en 1601.

especificaban que «el oro de la caixa del dicho retablo se a de picar de manera que aga muestras de brocado y los resaltos y repartimientos della se han de estofar de esmaltes y colores finos»³², incidiendo en la imitación de un tejido, en este caso el brocado.

Desde el altar mayor se puede acceder a la capilla relicario donde la decoración de la bóveda y la de las puertas del armario de las reliquias vuelven a remitir al universo de los grutescos, guirnaldas y rameados. El trabajo del armario de las reliquias, como el del dorado y policromado de la mayor parte de los retablos de la capilla, fue realizado por el equipo de pintores que ayudaba a Matarana y la bóveda de la capilla de las reliquias fue pintada por Jerónimo Chavarri en 1607. Joaquín Bérchez y Mercedes Gómez-Ferrer han resaltado la aparición de este tipo de pintura que utiliza los grutescos al modo eucarístico y parece evocar una arqueología cristiana en la pintura de esta capilla y su reaparición en la capilla del trasagrario de la catedral de Valencia hacia 1630 en un momento en que las obras aparecen dirigidas también por arquitectos vinculados al colegio del Patriarca³³. De la misma manera que en Italia el taller de Rafael contribuyó a la difusión de los grutescos, en Valencia debió ser el grupo de artífices vinculados al Patriarca Ribera y la obra del Colegio del Corpus Christi los que contribuirían a difundir un tipo de decoración nacida en un contexto de clara significación eucarística convirtiéndola en una moda que invadiría muros, bóvedas, retablos y todo tipo de ornamentos.

En la recuperación de este tipo de decoración también debió ser importante la repercusión de la obra del monasterio de El Escorial. Es bien sabido el papel que tuvo el grutesco en la decoración del monasterio y su recuerdo fue visto en algunos ejemplos valencianos. Cuando Antonio Ponz describía el retablo mayor de la iglesia de Andilla, afirma que «En frisos y otros espacios correspondientes del retablo hay grutescos pintados; son de mucho capricho y tan buenos como los de Graneli en El Escorial»³⁴. Muchos debieron ser los artífices que recalaron en Valencia después pasar por El Escorial y contribuyeron a difundir la moda de la misma manera que lo hicieron las estampas publicadas en 1590.

Este tipo de decoración, realizada ya en muros y bóvedas con la superposición y raspado de diferentes capas de yeso y casi siempre asociada a ricos zócalos de azulejería, empieza a ser habitual precisa-

mente en los trasagrarios y capillas de comunión vinculadas al culto eucarístico impulsado por el Patriarca Ribera y ratificado por las *Advertencias para los edificios y fábricas de los templos* incluidas en el texto del sínodo realizado en 1631 en Valencia por el arzobispo Isidoro Aliaga³⁵. Un lugar importante en esta evolución debió tener la que es considerada primera capilla de comunión valenciana, la del convento del Carmen de Valencia, construida a partir de 1613 según trazas del carmelita Fray Gaspar de Santmartí. La capilla de comunión presenta en planta dos tramos, crucero y presbiterio y tras ella se sitúa de manera poco habitual el trasagrario del templo. El crucero de la capilla y el trasagrario aparecen rematados por sendas cúpulas, mientras la del crucero es una gran cúpula extradrosada sobre tambor en una zona pública del templo, la diminuta cúpula del trasagrario ha pasado casi desapercibida, pero ambas presentan una decoración esgrafiada casi idéntica. Hoy se nos presenta como un esgrafiado blanco sobre fondo azul con unos motivos bien diferentes de los que empezaremos a encontrar poco después. Se trata de una decoración continua, abstracta, derivada de motivos vegetales, que en la zona de la linterna recuerda las labores de puntillas y bordados y que en el caso del trasagrario incluye a unos amorcillos [fig. 4].

Este modelo tuvo considerable influencia en los años siguientes. Una réplica casi idéntica de estas cúpulas aparece en el trasaltar de la cartuja de Ara Christi construido en torno a 1630-39 en la época en que Martín de Orinda trabajaba en la cartuja. No iba a ser ésta la única secuela de la capilla del Carmen, en 1638 Rafael Alcahín -que ya había contratado en 1635 la construcción de la capilla de comunión de la catedral de Segorbe también según trazas de Orinda-contrató la construcción del sagrario de la parroquia de Andilla, también dependiente del obispado de Segorb. En las capitulaciones de la obra -una de las mejores descripciones del trabajo del esgrafiado- se afirmaba que «la media naranja se a de sentar muy bien derecha y higual con yeso delgado y sobre aquel se haga un reparado de yeso de alabastro y hagan unos cortados conforme está en el sagrario del Carmen de Valencia» (...) «lo demás de los campos sea con unos cortados de yeso alabastro sobre el otro yeso que está asentado y esto se entiende trepado con sus tarjas y cogollos» (...) «Todos estos lienços han de estar con unas trepas o cortados sobre el otro

yeso, que estan adreçadas conforme el sagrario del Carmen de Valencia»³⁶. Es evidente que la decoración de la capilla de la comunión del convento del Carmen se había convertido en cabeza de serie o modelo a imitar pronto abandonado por otro tipo de cúpulas con decoración ya no continua sino dividida en gajos. La palabra esgrafiado no aparecerá ni en ésta ni en ninguna capitulación posterior, solamente alusiones a cortados, trepas o relieves y también pocas alusiones a los motivos representados, tarjas y cogollos, «una especie de adorno que se echa en los frisos y vaciados con bichos, faunos y otras sabandijas».

Por entonces, la presentación de muros y bóvedas faltos de decoración debía haber comenzado a ser considerada indecorosa. En el sagrario de Andilla se colocó un retablo aún conservado construido al parecer en 1640 por Gabriel Ximenez. El retablo está presidido por un gran relieve alusivo al Lavatorio de los pies, la escena está ambientada en una arquitectura centralizada con una bóveda de crucería en la que es posible ver tres claves y en donde cada uno de los plementos aparece decorado con una profusa decoración de roleos dorados [fig. 5]. En este caso es el estofado en madera el que reproduce la decoración esgrafiada o una decoración realizada en bronce como la del Panteón de El Escorial. Por entonces ya se empezaba a percibir el impacto de la decoración introducida en el Panteón por Giovanni Battista Crescenzi y en 1657 se iba a publicar la *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial* de Fray Francisco de los Santos que iba acompañado de once láminas grabadas por Pedro de Villafranca

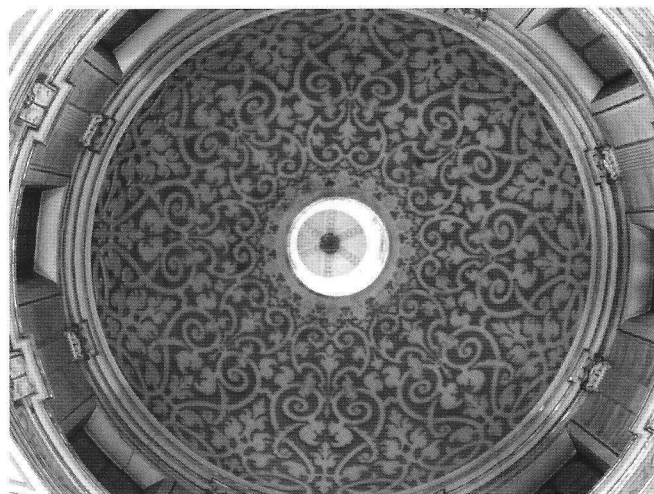


Fig. 4. Valencia. Antigua iglesia del convento del Carmen, capilla de comunión, 1613.

donde se reproduce el Panteón y su decoración de roleos, Fray Francisco hace referencia a los «brutescos trepados de bronce dorado», «llenando la concavidad de tales labores y vueltas y de tan lucientes y bien tirados rasgos y hojas que es de notable gusto su vista; y no hay quien no se persuada a que es este genero de adorno, de lo mejor que se ha obrado en la materia»³⁷ [fig. 6].

Entre los más tempranos deben encontrarse también los esgrafiados de la antigua iglesia de San Andrés de Valencia. La construcción de la iglesia se había producido entre 1601 y 1615, auspiciada por el Patriarca Ribera y construida por el maestro de obras milanés Joan Maria Quetze y de Morco, considerado experto en el manejo de estucos, jaspes y albañilería³⁸. El trasagrario del templo presenta una planta rectangular y está cubierto con una bóveda con decoración geométrica de estuco y cartelas de origen flamenco. Es en los muros donde entre el zócalo de azulejería y la bóveda se extienden a manera de tapices esgrafiados de yeso blanco sobre fondo azul. Roleos y motivos florales con alguna similitud con

los del convento del Carmen, en bandas relativamente anchas enmarcan motivos eucarísticos, jarrones con espigas y vid, el pelícano que alimenta a sus hijos con su propia sangre, o el escudo del Patriarca Ribera [fig. 7]. La manera en que se presentan los motivos enmarcados entre pilastras en escenas bien definidas nos remite con claridad al mundo de los tapices y colgaduras. Hoy sabemos además que los esgrafiados no solamente estaban presentes en el trasagrario del templo, la reciente restauración aún en curso ha puesto en evidencia que bajo el revestimiento del siglo XVIII todavía se conservan esgrafiados originales en la nave del templo. Los esgrafiados han aparecido al levantar unos lienzos del siglo XVIII en las dos capillas construidas en la primera fase de las obras del templo (1601-1608).

Otra de las fundaciones relacionadas con el Patriarca Ribera es el monasterio de agustinas recoletas de Santa Úrsula y las once mil vírgenes de Valencia. Según Teixidor el templo se terminó en 1645, en torno a esa fecha debió realizarse el trasagrario que ya responde al modelo que con más frecuencia será

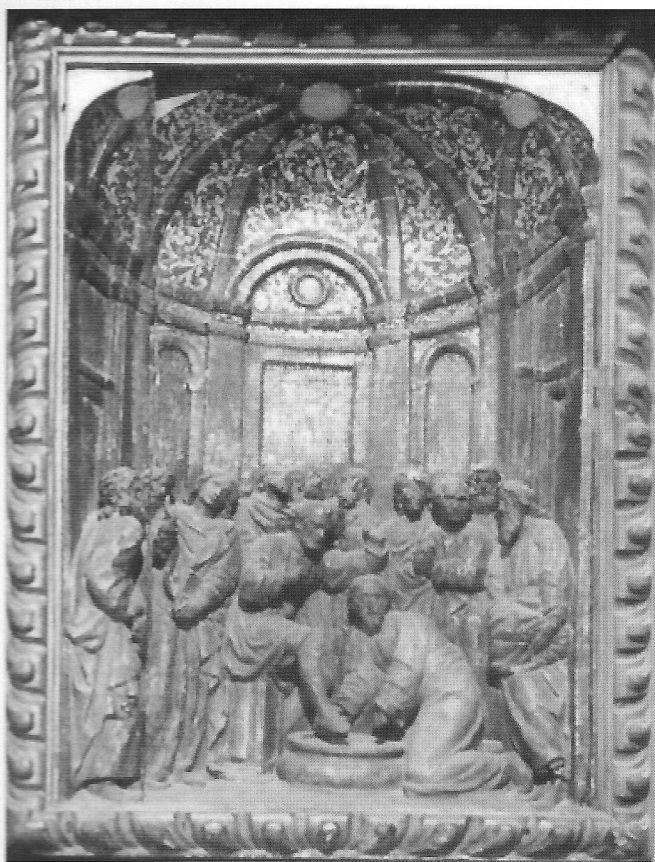


Fig. 5. Gabriel Ximenez, Lavatorio de los pies, 1640, Andilla, iglesia parroquial, retablo de la capilla del sagrario.

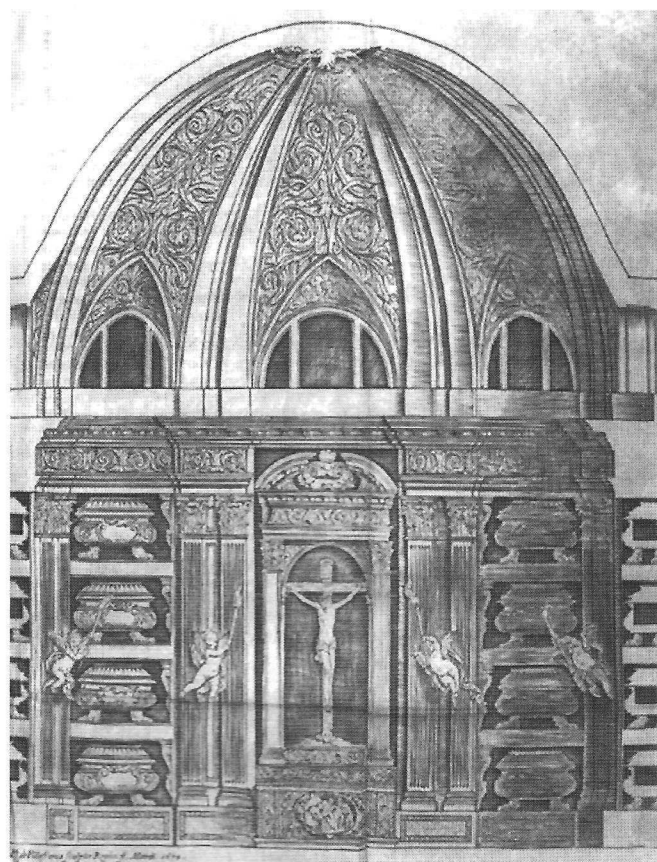


Fig. 6. Panteón Real del Monasterio de El Escorial. Grabado por Pedro de Villafraña, publicado en 1657.

imitado en las iglesias valencianas, un espacio rectangular dividido en tres tramos con cúpula en el tramo central. Aunque el espacio aparece hoy revocado en blanco todavía es posible vislumbrar bajo la pintura el relieve del esgrafiado. Se trata de esgrafiados claramente delimitados con motivos vegetales que se extienden por la cúpula, friso y tramos laterales, por encima del zócalo de azulejería con motivos eucarísticos. La cúpula como vendrá siendo habitual ya aparece dividida en compartimentos. No eran éstos los únicos trasagrarios vinculados al Patriarca Ribera que aparecen decorados con esgrafiados, el de la iglesia del Salvador de Cocentaina que presenta el modelo primitivo de planta rectangular con bóveda decorada con casetones incluye en estos casetones que recuerdan los diseños de Serlio la decoración esgrafiada en blanco sobre yeso pardo envolviendo el escudo del Patriarca que preside la bóveda.

Uno de los focos donde el esgrafiado iba a tener una presencia temprana es el obispado de Segorbe, ocupado entre 1610 y 1634 por el obispo Ginés de Casanova, que había sido vicario general del arzobispado de Valencia con el Patriarca Ribera³⁹. En el obispado se encontraba la iglesia de Andilla, a cuya capilla del Sagrario ya hemos hecho referencia. Entre las iniciativas más importantes llevadas a cabo por el obispo se encuentra el convento de San Martín que iba a ser ocupado por agustinas descalzas procedentes del convento de Santa Ursula de Valencia, orden creada por el Patriarca Ribera. La iglesia, trazada al parecer por un maestro de obras capuchino, fue

construida en torno a 1621 por el maestro de obras Valero Planes. El templo presenta una sacristía de planta rectangular con decoración geométrica, pero dentro de ese espacio se alberga otra microarquitectura, un pequeño recinto a manera de trasagrario adosado al retablo mayor que al parecer tenía la función de ofrecer la comunión individualmente a las monjas. El pequeño habitáculo tiene un zócalo de azulejería en el que se repite el escudo del Patriarca Ribera, cubierto por una diminuta bóveda esquifada, ésta aparece decorada con un esquemático esgrafiado que reproduce la decoración de recuadros y vuelve a repetir el escudo del Patriarca [fig. 8]. Por su simplicidad y reducido tamaño y por su claro significado eucarístico, este espacio se convierte en uno de los puntos de partida a la hora de explicar la decoración esgrafiada valenciana. Todo ello además en un templo en el que los retablos presentan una cuidadísima decoración de grutescos similares a los descritos por Ponz en Andilla⁴⁰.

En 1627, gracias al legado de Pedro Miralles y el apoyo del obispo Pedro Ginés de Casanova, se fundó en Segorbe el colegio de los jesuitas⁴¹. El elemento más interesante del conjunto es la caja de escalera rematada por una airosa cúpula sobre elevado tambor. Tanto la cúpula como las bóvedas en las que se sustenta aparecen profusamente decoradas con esgrafiados de yeso gris sobre fondo rosado que aparecen claramente fechados en 1632 [fig. 9]. La cúpula aparece dividida en secciones y en cada una de ellas un águila rodeada de roleos que rematan en una cesta de fruta, entre las ventanas del tambor los



Fig. 7. Valencia. Iglesia de San Andrés, trasagrario.



Fig. 8. Segorbe. Iglesia del convento de agustinas de San Martín, trasagrario, ca. 1621.

esgrafiados dibujan floreros, pero en las bóvedas de la parte inferior frente a la relativa simplicidad de los esgrafiados comentados hasta ahora, aparecen entre el follaje salvajes con penachos en la cabeza sosteniendo un escudo, cazadores con casco, arco y flechas dispuestos a matar a un ave, guerreros a caballo, portadores de cestos de frutas con cuerpo humano hasta la cintura que se transforma en un roleo o músicos con turbante. Aparecen también una tiara papal y el escudo de Pedro Miralles. Es difícil conocer el origen de esta decoración. La técnica del esgrafiado ya es dominada plenamente, permite adaptarse a diferentes superficies con diferentes curvaturas e intercalar escenas figurativas entre el follaje. Las escenas podrían ser simples motivos decorativos extraídos de grabados, pero es tentador pensar que hacen alusión al pasado de don Pedro Miralles, caballero natural de Bejís que de Sevilla partió a América y Filipinas donde luchó e hizo fortuna y volvió a la península para morir en Valencia dejando todo su dinero destinado a una serie de fundaciones religiosas. De tratarse realmente de una evocación del universo americano este esgrafiado añadiría al valor de lo temprano de su realización lo original de su iconografía. La caja de la escalera no iba a ser el único lugar del conjunto donde aparecen los esgrafiados, la iglesia (1653-63) presenta esgrafiados con motivos vegetales, muy retocados, en bóvedas, frisos y pilastras.

Los jesuitas parecieron especialmente proclives a este tipo de decoración, contemporánea a la cúpula segorbina debió ser la decoración de la desaparecida



Fig. 9. Segorbe. Colegio de Jesuitas, cúpula de la caja de la escalera, 1632.

iglesia de la Compañía de Valencia. La iglesia se había construido en dos fases contratadas en 1595 en lo que respecta a la nave y 1621 para el crucero, bendecido en 1631⁴². Ya Mercedes Gómez-Ferrer señaló cómo en la cúpula de la iglesia de la Compañía contratada en 1621 los nervios estaban adorados por molduras y florones realizados en yeso claro sobre fondo más oscuro, lo que consideró un precedente de los esgrafiados que aparecerán en posteriores cúpulas valencianas. El revoque finalmente realizado en la capilla mayor contrastaba con la primera fase de las obras, por ello en 1633 se revocó el cuerpo de la iglesia para que conformara con el crucero y capilla mayor, las paredes estaban chapadas de azulejos y según Bosquete «todo lo que es bóvedas del cimborrio, capillas del crucero, quanto es el espacio que entre los arcos queda, esté trepado de yeso blanco y moreno con lazos y labores medidas en los espacios, adorno muy bien entendido y executado»⁴³. Este tipo de decoración esgrafiada en la Casa Profesa venía a sustituir la contratada en 1595, en ese caso las capitulaciones hacían constante referencia a que arcos cruceros, bóvedas, pilares, habían de ser «reparados de yeso cernido, despedazados a cuenta de piedra». Si en 1595 se había decidido imitar la piedra con un revestimiento de yeso a manera de canteado, en 1633 la albañilería ya ha generado su propio revestimiento decorativo.

Aunque desaparecida la iglesia, en el conjunto de la Casa Profesa aún se conservan hoy esgrafiados en la denominada Sala de los Cardenales (1668), la Librería o Salón Borja (1671-74) y lo que fue la capilla de la Congregación de la Santísima Trinidad (1675)⁴⁴. Se trata de esgrafiados de diseño carnosos que se extienden como una segunda piel por muros y bóvedas sin dejar ningún espacio libre. La otra casa de los jesuitas en Valencia era el antiguo Colegio de San Pablo destinado a la formación de los novicios de la Compañía ampliado con el Seminario Nobles de San Ignacio. Los esgrafiados se conservan en este caso en la cúpula de la escalera occidental y bajo algunos revoques en la capilla.

Otra de las órdenes religiosas que pareció tener una especial inclinación al uso de los esgrafiados son los cartujos⁴⁵. El conjunto mejor conservado es el de la cartuja de Ara Christi⁴⁶, ya hemos hecho referencia a la cúpula del trasaltar que reproduce la decoración de la capilla de comunión del convento del Carmen de Valencia extendiendo la decoración también por

los muros inferiores, de la misma época debe ser la decoración de la capilla de difuntos o de las Almas donde los esgrafiados de roleos y follajes en muros y cúpula se combinan con una decoración geométrica similar a la del convento de las agustinas de Segorbe en los dos tramos de bóveda de cañón y muy parecida también a la que encontramos en la sacristía de la misma cartuja. Los esgrafiados se extienden por las paredes a manera de tapices representando los mismos querubines que se repiten en estuco en las metopas del friso. Los esgrafiados recibirían otro impulso constructivo desde presupuestos diferentes a partir de 1674, año en que Joan Claramunt realizaba los de la cúpula del crucero del templo, les seguirán la capilla de Santa Ana, la capilla de San Bruno o el refectorio. En el caso de la cúpula del crucero, presenta esgrafiados en ocre y azul sobre fondo blanco. Los nervios que dividen las franjas de la calota están decorados con motivos a candelieri, la calota se decora con motivos en torno a un eje central en torno al que se disponen putti que sostienen jarrones, angelotes que enmarcan motivos cristológicos y marianos, mascarones, leones rampantes y pelícanos⁴⁷.

Otro grupo de obras en las que los esgrafiados presentan unas características bien definidas son las vinculadas a Juan Ibañez, maestro de obras aragonés que trabaja a mediados del siglo XVII en el norte del Reino de Valencia. Ibañez utilizó los esgrafiados en la iglesia del convento de la Purísima Concepción Victoria en Tortosa (ca. 1652), la cúpula de la ermita del Lledó de Castellón (1656), la ermita de la Virgen de la Fuente de Peñarroya de Tastavins (1658), el trasagrario de la iglesia parroquial de Villafranca (1670) o la ermita de la Virgen del Llosar también de Villafranca (1663-83). Ibañez utiliza la decoración esgrafiada fundamentalmente en cúpulas situadas en trasagrarios o capillas de comunión pero en Tortosa o Villafranca nos encontramos pequeños templos que aún conservan bóvedas de crucería completamente recubiertos de esgrafiados. Los esgrafiados conservados muestran siempre follajes o motivos vegetales deshabitados, desprovistos de la habitual fauna de aves y angelotes, aunque invariablemente los nervios que dividen la calota de las cúpulas están decorados con cabezas de querubín. A mediados de siglo los esgrafiados habían alcanzado un papel protagonista en cualquier obra de nueva planta o remodelación en la ciudad de Valencia, la mejor muestra tal vez fueron los esgrafiados que

recubrieron la primitiva bóveda de la basílica de la Virgen de los Desamparados «celebre sagrario que se erige a la prodigiosa imagen de la mejor Reina Madre Augusta» en expresión de Fray Luis de Valencia-. La capilla fue inaugurada en 1667 y los esgrafiados hoy quedan ocultos por la bóveda pintada al fresco en 1701⁴⁸. El principal artífice de la basílica fue Diego Martínez Ponce de Urrana pero los esgrafiados de la cúpula se han atribuido a Juan Claramunt, ambos utilizaron ese tipo de decoración en otras obras. Ponce de Urrana había utilizado la decoración esgrafiada en la capilla de Santo Tomás de Villanueva de la catedral de Valencia remodelada en 1664 y donde construyó una cúpula con linterna, «deixant los huit camps trepats de alabastre»⁴⁹. Juan Claramunt, que en 1666 había sustituido a Juan Ibañez en la construcción de la iglesia parroquial de Nules, tal vez también originalmente concebida con esgrafiados, fue un maestro de obras vinculado a la cartuja, en 1664 se había hecho cargo de la construcción de la cúpula de la cartuja de Valdecristo en Altura y en 1674 había contratado la reparación de la linterna de la cúpula de la cartuja de Ara Christi en El Puig y la labor de trepa de la calota⁵⁰. En el caso de la cúpula de la basílica de los Desamparados Francisco de la Torre y Sebil describía en 1667 el «cándido papel de las paredes, cortando de trepa primorosas líneas y estendidas labores y hermoheando la materia, ha hecho raya el arte». Estos esgrafiados fueron ocultados en 1701 por una nueva bóveda pintada al fresco por Palomino que pone en evidencia el inicio del fin de la boga de los esgrafiados. El colegio de jesuitas de Segorbe se había podido fundar gracias al legado de Don Pedro Miralles, pero esa no iba a ser la única fundación realizada gracias al mecenazgo de Miralles. Años después de su muerte y desde otros presupuestos arquitectónicos pero todos ellos caracterizados por vistosos esgrafiados se fundaron dos conventos en Caudiel, uno de frailes agustinos y otros de monjas carmelitas. La construcción de la iglesia de los agustinos se inició en 1665, se terminó en 1684 y en 1717 se inauguró el camarín de la Virgen del Niño Perdido⁵¹, el convento de carmelitas se inició en 1671 y fue inaugurado en 1685⁵². En la iglesia del convento de carmelitas los esgrafiados se localizan en la bóveda del presbiterio, arcos de la bóveda y pilastras. La decoración del presbiterio repite dos motivos organizados de manera simétrica en torno a un eje, uno de ellos es el de los portadores

de cestas de frutas con piernas abiertas y brazos sujetando la cesta envueltos en delicados roleos, el segundo es el de los leones enfrentados soportando el escudo de la orden carmelita. Estas plantillas debieron ser reiteradamente utilizadas y adaptadas en un número importante de templos, los leones enfrentados, esta vez sin el escudo carmelita, vuelven a aparecer en los delicadísimos esgrafiados de la iglesia del convento mercedario de Segorbe (1695) [fig. 10], los portadores de cestas y los leones enfrentados aparecen, ahora combinados, en la cúpula de la iglesia de los agustinos en el mismo Caudiel, los portadores de cestas aparecen en la iglesia de Nuestra Señora de los Angeles de Mascarell, la iglesia de la Sangre de Nules y el calvario del mismo Nules -sin duda los tres de la misma mano-, los leones enfrentados los encontramos en la iglesia parroquial de Fanzara (1693) [fig. 11], la cúpula de la iglesia de la cartuja de Ara Christi (1674) la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Salud de Xirivella (1679-1700), muy similares en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles de Torres Torres (1675-1700) y los volvemos a encontrar en el ábside de la iglesia parroquial de la Virgen de la Misericordia de Geldo, junto a Segorbe.

En los años siguientes raro fue el templo que se construyó de nueva planta o se remodeló y no contase con una decoración esgrafiada, no es este lugar para realizar un inventario de esas arquitecturas ni de describir los diferentes motivos utilizados. En unos casos los esgrafiados se irían asociando a la rica

decoración de talla vinculada al entorno del arquitecto Juan Bautista Pérez Castiel, es el caso de las iglesias valencianas de San Esteban (1679-82) o San Valero (1686-88) o la capilla de Santa Bárbara de la iglesia de San Juan del Hospital (1685-86) donde en torno a un eje central con mascarones se alinean parejas de seres híbridos, unos ángeles trompeteros, otros que portan coronas de laurel y guirnaldas. Frente a la delicadeza de esgrafiados cuidados a manera de lazos surgen otros revestimientos de plantillas de perfiles más duros, que en ocasiones incluyen motivos claramente populares, como en Olocau del Rey o Vallibona. En algunos casos los esgrafiados son un revestimiento que transforma un templo de bóvedas de crucería sin ocultar sus bóvedas, es el caso de la iglesia parroquial de Traiguera [fig. 12], con motivos únicamente vegetales, o el antiguo convento dominico de Llombai (1686) donde se despliega un amplio repertorio de motivos a manera de tapices con diseños realizados ex profeso alusivos a su orden.

Aunque pendientes de una catalogación pormenorizada, todo parece indicar que los esgrafiados aragoneses y catalanes son algo posteriores y probablemente influidos por los valencianos. Esto es evidente en el caso de los catalanes donde el esgrafiado triunfará fundamentalmente en el siglo XVIII en el revestimiento de fachadas. Uno de los primeros investigadores del tema, Nanot i Comas, señaló que el esgrafiado se iniciaba en Cataluña en los revestimientos de interiores para pasar luego a las fachadas



Fig. 10. Segorbe. Iglesia de San Joaquín y Santa Ana, antiguo convento de mercedarios, 1695.

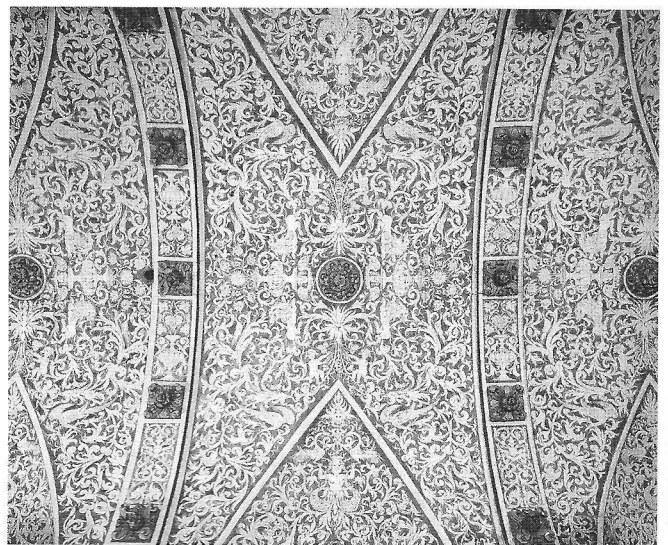


Fig. 11. Fanzara. Iglesia parroquial, 1683.

y señalaba su origen en la capilla de Sant Josep, destinada a la administración de la Eucaristía en la iglesia de Santa Ana de Barcelona, el autor los atribuye al cartujo Fra Joaquim Juncosa y lo considera de procedencia italiana⁵³. Fue tal vez a través de los artífices cartujanos como la técnica se difundió desde Valencia a Cataluña. Tampoco es lugar para hacer un listado de las numerosísimas obras aragonesas en las que aparece este tipo de decoración, algunas de las más conocidas son los esgrafiados de la iglesia de las carmelitas descalzas (1660-66) y sobre todo la iglesia del Salvador (post. a 1677) de la ciudad de Teruel, en el camino hacia Segorbe se encuentra la capilla del Sagrario de la ex colegiata de Mora de Rubielos y uno de los mejores ejemplos es el de la ermita de Nuestra Señora de la Zarza en Aliaga (1685). Los maestros de obras aragoneses eran habituales en la arquitectura valenciana y las conexiones entre ambas arquitecturas son frecuentes, el obispado de Segorbe se encuentra en la salida natural de Teruel hacia Valencia y la zona de Morella a medio camino entre Zaragoza y el mar. En el caso aragonés se contaba además con la riquísima tradición de trabajo del yeso y estuco vinculada a la tradición denominada mudéjar.

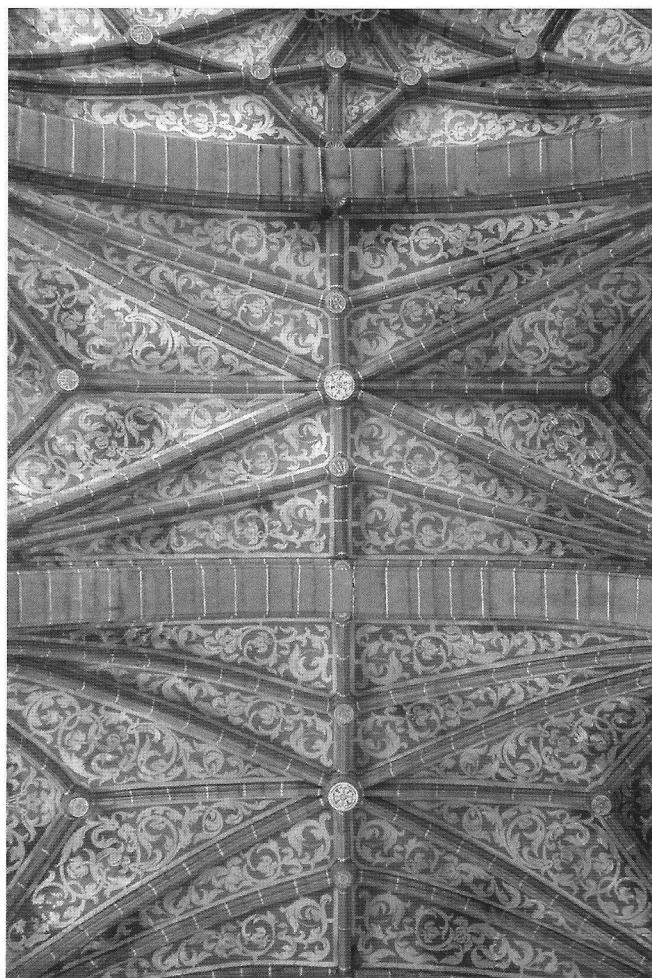


Fig. 12. Traiguera. Iglesia parroquial.

* Profesora titular, Universidad de València

Este trabajo se inscribe dentro del proyecto I+D HAR 2009- 13302 del Ministerio de Ciencia e Innovación, "Representación fotográfica y cultura arquitectónica hispánica en la época moderna".

⁵³ J. BÉRCHÉZ, *La iglesia de Canals y la difusión del renacimiento técnico en la arquitectura valenciana* (A propósito de la bóveda "fornisa"), en *Tiempo y Espacio en el Arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid 1994, pp. 525-536; J. BÉRCHÉZ, *Arquitectura barroca Valenciana*, Valencia 1993, p. 40.

⁵⁴ Sobre la técnica del esgrafiado, refiriéndose fundamentalmente a la ornamentación de fachadas, véase M. CASAS HIERRO, *Esgrafiats*, Tarragona 1982, y J. ESPUGA, D. BERASATEGUI, V. GIBERT, *Esgrafiats, teoría i pràctica*, Barcelona 2000. Una intención similar tiene I. GARATE ROJAS, *Artes de la cal*, Madrid 1993. Sobre el caso segoviano, R. RUIZ ALONSO, *El Esgrafiado: un revestimiento mural*, León 2001. Los esgrafiados extremeños en J. ORELLANA-PIZARRO, F. SANZ FERNÁNDEZ, M. SANZ SALAZAR, *La decoración y articulación de paramentos arquitectónicos en la ciudad de Trujillo: los esgrafiados a la cal*, en «XXXV Coloquios históricos de Extremadura», 2006, pp. 679-700. Análisis técnicos sobre los esgrafiados valencianos en A. CALVO, *L'església de la Sang de Nules. Procés de recuperació i conservació*, Castelló 1990 y M. GAVENDA, J. JOPEK, *Consolidación y restauración de revocos esgrafiados en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Traiguera*, en «Loggia: Arquitectura y restauración», 18, 2005, pp. 64-69.

⁵⁵ Son los trabajos realizados por A. Ferrer sobre todo en torno a la cartuja de Ara Christi. A. FERRER ORTS, *Sobre la decoración esgrafiada en el barroco español*, en «Ars Longa», 9-10, 2000; ID., *Presencia de la decoración esgrafiada en la arquitectura valenciana (1642-1710)*, en «Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar», LXXXIV, 2001; ID., *L'esplendor de la decoración esgrafiada valenciana (1642-1710). La seua presència en l'arquitectura religiosa de Xirivella*, Xirivella 2003; ID., *L'esgrafiats sis-centista en les cartoixes valencianes. Dades pera la reflexió*,

en «Archivo de Arte Valenciano», 2003, 84, pp. 47-54; ID., *La Cartoixa d'Ara Christi (1585-1660)*, Salzburg 2004, pp. 147-163; ID., *Apreciaciones sobre el esgrafiado valenciano*, en «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», 81, 2005, pp. 967-977.

⁴ «Lazo es aquel que entre sí está enlazado y que demuestra pasar unas fajas por debajo de otras», «las labores se diferencian de los lazos en que de ordinario son faxas que guardan igualdad y correspondencia y son formadas de círculos, óvalos, almoain o punta de diamante, figuras ochavadas o sexavadas, y otras semejantes: y de todas estas figuras hacen una labor agradable», F. LAURENCIO DE SAN NICOLÁS, *Arte y uso de arquitectura*, 1639, pp. 107-108.

⁵ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El panteón de El Escorial y la arquitectura barroca*, en «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», 47, 1981, pp. 265-284.

⁶ Al margen de los estudios contemporáneos, ya en el siglo XVI Fray José de Sigüenza trazaba su genealogía al hablar de la decoración de grutescos en el monasterio de El Escorial. J. DE SIGÜENZA, *Historia primitiva y exacta del monasterio del Escorial*, Madrid 1881, pp. 329-330.

⁷ Citado por A. CHASTEL, *El grutesco*, Madrid 2000, p. 39.

⁸ Ivi, p. 18.

⁹ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, T. V, Madrid 1941, pp. 277-279. D. RODRÍGUEZ RUIZ, *Tratado de la arquitectura*, en «Real Biblioteca. Avisos», Año III, 8, Febrero-Mayo 1997, s.n.p.

¹⁰ J. BÉRCHÉZ, F. MARÍAS, *Fray Juan Andrés Ricci y su arquitectura teóloga en el contexto barroco*, en F. Marías, F. Pereda (eds.), *La Pintura Sabia*, Toledo 2002, pp. 89-120.

¹¹ En el caso catalán está documentado que los esgrafiados de la iglesia de San Severo de Barcelona realizados en 1701 fueron dibujados e indicados en la bóveda y muros por el «escultor i fuster» Jeroni Escarabatxeres y el «entretallat» o ejecución de los esgrafiados había sido realizado por el «mestre de cases» Joan Fiter. P. LLOPART, *Un monumento del barroco barcelonés. La iglesia de Sant Sever*, en «D'Art», 3-4, 1977, 31-42.

¹² F. PACHECO, *Arte de la pintura*, (Ed. B. Bassegoda), Madrid 2001, p. 394.

¹³ No es habitual encontrar el diseño de los esgrafiados plasmado en trazas o dibujos. Hacia 1655 el arquitecto aragonés Juan Ibañez daba las trazas para el nuevo crucero de la ermita de la Virgen del Lledó de Castellón, en el alzado se puede ver aunque de manera un tanto esquemática el diseño que habría de tener el esgrafiado de la cúpula, probablemente formado por ocho gajos que repetían el mismo dibujo. Ese dibujo debió ser trasladado de manera más cuidada a una plantilla y finalmente ejecutado sobre la bóveda. A. SÁNCHEZ GOZALBO, *La Iglesia de Nuestra Señora del Lledó y el arquitecto Juan Ibañez*, en «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», XI, 1945, pp. 264-292 y 308-331.

¹⁴ J. IBAÑEZ FERNÁNDEZ, *Arquitectura aragonesa del siglo XVI. Propuestas de renovación en tiempos de Hernando de Aragón (1539-1575)*, Zaragoza 2005, pp. 106-107 y J. CRIADO MAINAR, J. IBAÑEZ FERNÁNDEZ, *Francisco Santa Cruz (1526-1571), mazonero de aljez*, en «Artigrama», 17, 2002, pp. 223-273.

¹⁵ Son obras como la cabecera de estuco de la iglesia del convento de Jesús de Valencia, contratada en 1570, diversas obras en la casa de don Martino Ponç de Castellví en la Plaza de Predicadores y diversas obras en el Colegio de la Purificación de Valencia contratadas en 1573. M. GÓMEZ-FERRER LOZANO, *Arquitectura en la Valencia del siglo XVI. El Hospital General y sus artífices*, Valencia 1998, pp. 243-246.

¹⁶ Las acepciones del estofado en el diccionario de 1732 son «En la pintura es pintar sobre el oro bruñido algunos relieves al temple: como targetas, cogollos, &c. Y tambien colorir sobre el dorado algunas hojas de talla», «En el Arte de los Doradores es raer con la punta del instrumento, que ellos llaman grafio, el colorido dado sobre lo dorado de la madera, formando diferentes rayas o lineas para que se descubra el oro que esta debaxo, y haga visos entre los colores con que se pinto».

¹⁷ M. CASAS I HIERRO, *Esgrafiats*, Tarragona 1983, pp. 14-16.

¹⁸ «Per daurar y esgrafiar unes armes reals les quals estan asentades damunt la porta principal per hon se entra en lo primer aposento del Mestre racional». Ver la nota siguiente.

¹⁹ «Per fer en les parets y revoltons de la dita cambra mostres brunydes a modo de damas advertint que apres de starcida y triada se encolava la obra per que ixques millor, per fer en les parets y revoltons de la dita alcova totes de mostres brunydes diferents de les mostres de la dita cambra...». La documentación forma parte de una monografía sobre el Palacio Real de Valencia realizada por la profesora Mercedes Gómez-Ferrer de próxima publicación. Agradezco a la autora que me haya proporcionado la documentación y el interés mostrado por el tema.

²⁰ M. GÓMEZ-FERRER LOZANO, *El inventario de bienes del pintor Miguel de Uruenya: la biblioteca de un artista en la Valencia del siglo XVI*, en «Ars Longa», 5, 1994, pp. 125-131.

²¹ M. GÓMEZ-FERRER LOZANO, *El taller escultórico de Juan de Lugano y Francisco de Aprile en Valencia*, en *El Mediterráneo y el arte español*, Valencia 1996, pp. 122-129.

²² M. J. LÓPEZ AZORÍN, *El revestimiento de la iglesia gótica del Real Monasterio de la Trinidad de Valencia en el siglo XVII*, en «Archivo de Arte Valenciano», 84, 2003, pp. 33-46.

- ²³ M. J. LÓPEZ AZORÍN, *Documentos para la historia de la pintura valenciana en el siglo XVII*, Madrid 2006, pp. 17-19.
- ²⁴ F. ALMARCHE, *Historiografía valenciana. Catálogo bibliográfico de dietarios, libros de memorias, diarios ... referentes a la historia del antiguo Reino de Valencia*, Valencia 1919, pp. 216-217.
- ²⁵ S. PIAZZA, *I colori del barocco. Architettura e decorazione in marmi policromi nella Sicilia del Seicento*, Palermo 2007, pp. 41-44.
- ²⁶ E. TORMO, *El arte barroco en Valencia*, en «Arte Español», V, 1920.
- ²⁷ Véase la nota 20.
- ²⁸ I. V. PÉREZ GUILLÉN, *Cerámica arquitectónica valenciana. Los azulejos de serie (ss. XV-XVIII)*, T. II, Valencia 1996, p. 25.
- ²⁹ Este ejemplo pone también en evidencia que los esgrafiados debieron ser más habituales en la arquitectura civil de lo que hace suponer la escasez de los restos conservados. Solamente conocemos ejemplos de esgrafiados en interiores en la Alquería Julià y en el Palacio de Berbedel de Valencia.
- ³⁰ Cuando en 1689 se inaugura la capilla del Rosario del Convento de Santo Domingo de Valencia, el sermón inaugural hace referencia al templo de Salomón donde «estaba aquel velo tan hermosamente bordado, labrado, o recamado, ... con admirable variedad de colores y de vistosos coloridos ... en aquel velo avia variedad de colores que formavan como dize Emanuel Sa, unos Cherubines con alas, y Cayetano añade que no solo Cherubines se miraban dibujados, sino flores, y otras cosas semejantes; ... y Lipomano en su Cadena dize que se vehian figuras de Cherubines, flores, y Ramos...», V. BELLMONT, *Sermon que predico ... Fray Vicente Belvoont ... Ministro del Real Convento de la Virgen del Remedio ... en las fiestas de la inauguración de la Capilla del Rosario, en el Real Convento de Santo Domingo...*, Valencia 1689, pp. 65-66.
- ³¹ La imagen milagrosa del Cristo del Salvador, una de las más veneradas de la ciudad de Valencia, fue colocada en un nuevo retablo en 1670, según la narración de Ballester, «el nicho ... se ha cubierto todo de terciopelo negro, con guarniciones de oro». J. B. BALLESTER, *Historia del S. Christo del Salvador de Valencia*, Valencia 1672, p. 305.
- ³² El contrato para «dorar, estofar y encarnar el retablo, caixa, sagrario y monte calvario dela capilla mayor de la iglesia» en P. BORONAT Y BARRACHINA, *El B. Juan de Ribera y el R. Colegio de Corpus Christi*, Valencia 1904, pp. 285-288.
- ³³ J. BÉRCEZ, M. GÓMEZ-FERRER, *El presbiterio barroco de la catedral de Valencia*, en *La catedral de Valencia. Una ciudad y su templo*, Bologna 2008, pp. 21-57.
- ³⁴ A. PONZ, *Viage de España*, T. IV, carta VII, 17, Madrid 1789. Aunque el retablo había sido contratado en 1579 por José González y terminado a partir de 1584 por Francisco de Ayala, la pintura, el dorado y el estofado no fueron realizadas hasta 1602 por el pintor Sebastian Zaydia o Saidia. Sobre la pintura de grutescos en el monasterio véase C. GARCÍA-FRÍAS CHECA, *Artistas genoveses en la pintura decorativa de grutescos del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, en España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, Madrid 2004, pp. 113-128.
- ³⁵ A. RODRIGUEZ, G. DE CEBALLOS, *Las capillas de comunión en la Comunidad Valenciana*, en *Actas del Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Valencia 1993, pp. 289-90.
- ³⁶ F. OLUCHA MONTINS, D. MONTOLIO TORÁN, *La capella de la comunió de la catedral de Sogorb (1635-37)*, en «Estudis castellonencs», 9, 2, 2000-2002, pp. 797-828.
- ³⁷ FRAY FRANCISCO DE LOS SANTOS, *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, Madrid 1657, p. 139.
- ³⁸ J. BÉRCEZ, M. GÓMEZ-FERRER, *Iglesia de San Juan de la Cruz, antigua de San Andrés (Valencia)*, en *Monumentos de la Comunidad Valenciana. T. X. Valencia. Arquitectura religiosa*, Valencia 1995, pp. 172-181; M. GÓMEZ-FERRER, *La antigua iglesia parroquial de San Andrés y la arquitectura valenciana en la transición al siglo XVII*, en «Academia», 80, 1995, pp. 235-258.
- ³⁹ Sobre el obispo y su vinculación al convento de San Martín, véase F. DE VILLAGRASA Y TERUEL, *Antigüedad de la iglesia catedral de Segorbe y catálogo de sus obispos*, Valencia 1664, pp. 218-226; J. M. PÉREZ MARTÍN, *El Ilmo. Sr. D. Pedro Ginés de Casanova, su destacada y ejemplar afición por la pintura: inventarios de obras de arte*, en «Archivo de Arte Valenciano», 22, 1935, pp. 40-44.
- ⁴⁰ F. OLUCHA MONTINS, D. MONTOLIO TORÁN, *La capella de comunió...*, cit.; F. DE VILLAGRASA, *Antigüedad de la iglesia catedral de Segorbe...*, cit., pp. 220-222, «Mandó derribar la iglesia antigua por ser ruinosa, y levantarla de fundamentos más crecida. Puso la primera piedra de su mano, vestido de Pontifical, y sin dar tregua a la fabrica en breve tiempo la dexo acabada con tanta solidez, perfeccion y lustre que es uno de los templos hermosos, que celebra este Reyno. La escultura, imagines, y estofado de los retablos dio a los mejores pinceles, y pinceles más primorosos: basta dezir, que fueron los dos Ribaltas, padre e hijo».
- ⁴¹ T. LÓPEZ DÍAZ, *Vida y obra de Don Pedro Miralles*, en «Boletín del Instituto de Cultura del Alto Palancia», 2, 1995, pp. 77-86; A. VENTURA RIUS, *El testamento de Don Pedro Miralles "El Antiguo" (1550-1627), fundador del colegio de jesuitas de Segorbe y otras instituciones religiosas en Caudiel*, en «Anales Valentinos», 63, 2006, pp. 123-141.
- ⁴² La iglesia de la Casa Profesa se construyó en dos fases contratadas en 1595 con Francisco Antón y en 1621 con Francisco Arboreda. M. GÓMEZ-FERRER LOZANO, *La iglesia de la Compañía de Valencia. El contrato para la finalización de su cabecera en 1621*, en «Archivo de Arte Valenciano», 74, 1993, pp. 56-68; F. PINGARRÓN, *A propósito de la arquitectura de la primitiva iglesia de la Compañía de Jesús en Valencia*, en «Archivo de Arte Valenciano», 67, 1986, pp. 27-34.
- ⁴³ Texto reproducido en F. PINGARRÓN, *Arquitectura religiosa del siglo XVII en Valencia*, Valencia 1998, p. 419. La decoración que descri-

be Bosquete parece no corresponderse con las capitulaciones de 1621, debió ser en esos años, entre 1621 y 1631, año de finalización de las obras cuando se decidió recubrir el templo de este tipo de decoración, esta decoración hoy perdida sería de esta manera una de las primeras de la ciudad de Valencia en la que los esgrafiados se extienden por el templo tal vez contemporánea a la de la iglesia de San Andrés.

⁴⁴ No hay que confundir estos esgrafiados con el trabajo de Tomás Paradís y su hijo el hermano Andrés Paradís famosos por las labores de embutidos de escayola que decoraron la iglesia de los jesuitas ya bien entrado el siglo XVIII. No sabemos la relación que con estos dos artífices tenía el arquitecto Juan Paradís que en 1621 visuraba la construcción del monasterio de Ara Christi junto a Francisco Arborea.

⁴⁵ A. FERRER ORTS, *L'esgrafiats sis-centista en les cartoixes valencianes. Dades pera la reflexió*, en «Archivo de Arte Valenciano», 84, 2003, pp. 47-54

⁴⁶ A. FERRER ORTS, *La cartoixa d'Ara Christi (1585-1660)*, 2 vols., Salzburg 2004.

⁴⁷ En 1668 la iglesia de la cartuja de Portaceli también se recubrió de esgrafiados que permanecen hoy ocultos bajo la remodelación del siglo XVIII, F. FUSTER SERRA, *Cartuja de Portaceli. Historia, vida, arquitectura y arte*, Valencia 1994, p. 269.

⁴⁸ Sobre la capilla de los Desamparados véase J. BÉRCHEZ, *Consideraciones arquitectónicas sobre la capilla de la Virgen de los Desamparados de Valencia*, en *V centenario advocación Mare de Deu dels Desamparats*, Valencia 1994, pp. 197-214 y ID., *Basilica de Nuestra Señora de los Desamparados (Valencia)*, en *Monumentos de la Comunidad Valenciana. T. X. Arquitectura religiosa*, Valencia 1995, pp. 204-216.

⁴⁹ Citado por J. BÉRCHEZ, M. GÓMEZ-FERRER, *El presbiterio barroco...*, cit., pp. 54-56.

⁵⁰ «Que la llanterna y micha taronja per la part de adins les avia de trepar, fent en elles les pilastres, cornisas y alquitraus, etc.», «Que la mija taronja hasta el ventanaje s'í agués de picar tota per a poder-la després reparar-la ab algeps negre, sobre que avrà de asentar lo alabastre», J. VILLALMANZO CAMENO, *Honorat Navarro: Fundació de la cartoixa d'Ara Christi*, Valencia 2004, pp. 68-69.

⁵¹ D. VILAPLANA, *Una obra maestra del barroco valenciano. El santuario de la Virgen del Niño Perdido de Caudiel*, en «Archivo de Arte Valenciano», 68, 1987, pp. 57-63.

⁵² V. MÍNGUEZ, *El Carmelo de Caudiel: su legado artístico*, en «Estudis castellonencs», 3, pp. 549-562.

⁵³ M. CASAS I HIERRO, *Esgrafiats...*, cit., pp. 14-16.