

La portada de la iglesia de las Escuelas Pías de Gandía. Su proceso constructivo y modulación arquitectónico-musical

Pablo Cisneros

Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)
pablo.cisneros@unir.net

David Miguel Navarro Catalán

Universitat Politècnica de València
danaca@cpa.upv.es

RESUMEN

La portada de la iglesia de las Escuelas Pías de Gandía no ha llamado la atención de los investigadores, sin embargo, su concepción tiene una gran cultura arquitectónica y constituye una obra esencial para comprender su contexto, fundamentalmente, el de los tratados teóricos del Renacimiento. Desde este estudio se quiere poner en valor su arquitectura y que se considere como un ingrediente destacado para conocer su periodo de construcción en general y la arquitectura jesuita en particular. Para su comprensión, será necesaria su interpretación en la cultura de los tratados de arquitectura contemporáneos y, especialmente, en la teoría arquitectónico-musical de Leon Battista Alberti.

Palabras clave: Arquitectura / música / jesuitas / Serlio / Alberti

ABSTRACT

The facade of the church of the Pious Schools of Gandia has not attracted the attention of researchers. However, its conception has a great architectural culture and constitutes an essential work to understand its context, fundamentally, that of the theoretical treatises of the Renaissance. From this study it is wanted to value its architecture and that it is considered as an outstanding ingredient to know its period of construction in general and jesuit architecture in particular. For its understanding, its interpretation in the culture of contemporary architecture treaties and, especially, in the architectural-musical theory of Leon Battista Alberti will be necessary..

Keywords: Architecture / music / jesuits / Serlio / Alberti

La actual iglesia de las Escuelas Pías constituye el único recuerdo que se ha conservado del Colegio de San Sebastián y San Francisco de Borja, antigua sede de la Universidad de Gandía. En ella se acomodaron los escolapios tras la expulsión de los jesuitas en 1767. A partir de este momento, se inicia un proceso de reformas que acabó, finalmente, en una completa reconstrucción del conjunto. Tras serios periodos de deterioro, especialmente a partir de la Guerra Civil (1936-1939),¹ solo la iglesia ha sobrevivido al paso de los siglos. A pesar de ser una construcción destacada de la arquitectura jesuítica, no ha sido suficientemente reivindicada pues hay pocos estudios e investigaciones sobre esta obra.²

Sus formas arquitectónicas denotan que su construcción, probablemente, sea de princi-

pios del siglo XVII. Esto la incluye en el grupo de iglesias que adoptaron la traza jesuítica o contrarreformista tras la construcción de las iglesias del Patriarca y la Compañía en València, un conjunto de pequeños templos como la iglesia de los conventos de las carmelitas descalzas de San José, Santa Úrsula, Nuestra Señora de los Ángeles o el Pilar, todas en la ciudad de València³ y, curiosamente, con portadas de líneas sencillas en sus iglesias. La del colegio de Gandía fue la única iglesia jesuita valenciana estudiada por Joseph Braun en su monografía *Spaniens Alte Jesuitenkirchen*.⁴ Sin duda, esto habla de la importancia de la obra de la que Braun destaca, entre sus elementos, precisamente, la portada que nos ocupa. Junto al texto, incluye una fotografía de su arquitectura.⁵ Dejando a un lado las diferentes hipótesis que podamos realizar sobre la participación de arquitectos en su construcción, sí que resulta llamativa la escasa presencia que ha tenido siempre esta iglesia en la historiografía valenciana.

El proceso constructivo del conjunto comienza en 1547 con la adquisición por parte de la Compañía de la pequeña ermita gótica de San Sebastián, habilitada provisionalmente como iglesia hasta la ejecución del templo definitivo. Al año siguiente, la compra de una serie de terrenos permite obtener solar suficiente para la

1 En la Guerra Civil la iglesia fue incendiada y afectó gravemente al revoco del interior y a gran parte de su rico patrimonio mueble. La *Memoria del Proyecto de Reparación de desperfectos y daños habidos en el colegio y residencia de los rvdos. Pp. escolapios de Gandía y Pavimentación y mejora patio recreo y de sus accesos* relata que “Al sobrevenir el Alzamiento Nacional el edificio del Colegio y Residencia de los RR. PP. Escolapios de Gandía, fue convertido en prisión comarcal llevándose a efecto las demoliciones y obras necesarias para adaptar el edificio a su nuevo destino. Asimismo, la iglesia fue incendiada ocasionando las llamas la calcinación de muros, techo y suelos, así como la destrucción de pinturas, vidrieras, etc.”. Véase el *Expediente instruido con motivo de la instancia presentada por Don José María Blay Gares que solicita Reformar el Interior del Edificio de las Escuelas Pías, de la Plaza de Leandro Calvo número 1*, Arxiu Històric Municipal de Gandia, AB-Secció Històrica, Caja 02842/18-18, sig. A-2.05.03.06.01.

2 Mercedes Gómez-Ferrer en su ponencia “La Arquitectura Jesuítica en Valencia. Estado de la Cuestión” del 10 de diciembre de 2010 pronunciada en el Simposio Internacional “La Arquitectura Jesuítica” expuso la necesidad de realizar un estudio detallado del edificio del Colegio-Universidad de Gandia. Véase GÓMEZ-FERRER LOZANO, M.: “La arquitectura jesuítica en Valencia. Estado de la Cuestión”, en *La Arquitectura Jesuítica. Actas del Simposio internacional*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2012, p. 381.

3 GARCÍA HINAREJOS, D.: “Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del Pilar y San Lorenzo”, en *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados e incoados, Tomo X. Valencia. Arquitectura Religiosa*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1995, p. 221. Una exposición más detallada de la adaptación de la traza contrarreformista aparece recogida en NAVARRO CATALÁN, D. M.: *Arquitectura jesuita en el Reino de Valencia* (Tesis doctoral inédita). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2012, pp. 193-207.

4 BRAUN, J.: *Spaniens alte Jesuitenkirchen. Ein Beitrag zur Geschichte der nachmittelalterlichen kirchlichen Architektur in Spanien*. Freiburg im Breisgau: Herdersche, 1913, p. 71.

5 *Ibidem*.

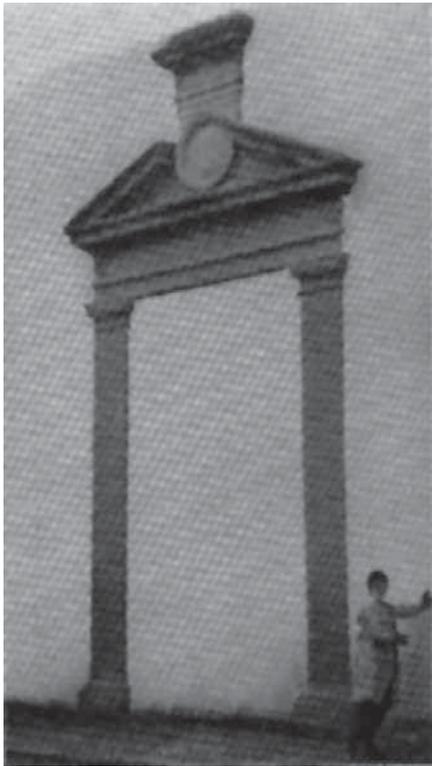


Fig. 1.- Fotografía antigua de la portada de la iglesia de las Escuelas Pías de Gandía (Braun, 1913)

construcción del futuro edificio del colegio. A los pocos años, se lleva a cabo la primera fase de las obras en la que se configura un grupo de edificaciones estructurado en torno a dos patios.⁶

Tras la ampliación de la primitiva ermita en 1597 con la construcción de una nueva Capilla Mayor, en el año 1600 comienzan las obras del

cuerpo principal del colegio gracias a los fondos aportados por el monarca Felipe III. Una vez finalizado este cuerpo de edificación, o cuarto nuevo, se inicia la construcción de una nueva iglesia a principios del siglo XVII en los solares que, previamente, habían sido comprados en el año 1594.⁷

Este proyecto iba a ser dirigido por un maestro de obras de identidad desconocida elegido por el padre José Villegas quien “tomó uno de los mejores oficiales que en Valencia halló”. El diseño debía seguir una “traça del sitio” previamente establecida y, probablemente, procedente de Roma.⁸ Las obras dieron comienzo el 21 de agosto de 1605, dos días después de la ceremonia de colocación de las primeras piedras de la futura fábrica.⁹ Ese mismo año, se terminó con la cimentación del templo y, por otra parte, la construcción del cuerpo de la nave había avanzado considerablemente. Esto fue posible gracias a la aportación de dos mil ducados que, de nuevo, Felipe III hace en 1605.¹⁰ Los trabajos, sujetos a continuas interrupciones, avanzaron lentamente. Según la documentación conservada, se sabe que en el año 1617 “se hizo la cornisa y un arco que cae en la parte del coro” y que en el año 1629 “se prosiguió y se cubrió hasta llegar al cruzero”. Poco después, en 1634, la fábrica del templo experimenta un impulso definitivo. Gracias al soporte económico de las numerosas donaciones, se pudo voltear las bóvedas de la capilla mayor, cimborrio y brazos del transepto.

6 NAVARRO CATALÁN, D.M.: “Datos para la historia del antiguo Colegio de San Sebastián y San Francisco de Borja de la Compañía de Jesús de Gandía: el inventario de iglesia y sacristía de 1777”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 2013, nº 94, p. 46.

7 NAVARRO CATALÁN, D.M.: “La iglesia de las Escuelas Pías de Gandía: desarrollo constructivo y ornamental”, en *Imafrontera*, 2014, nº 23, p. 53.

8 La documentación sobre la historia del edificio aporta información sobre este maestro de obras. El Padre José Villegas, promotor de las obras, le consideró como “uno de los mejores oficiales que en Valencia halló”. Véase SERRA DESFILIS, A.: “Casa, església i patis: la construcció de la seu de la Universitat de Gandia (1545-1767)”, en *1549-1999 Gandia 450 anys de tradició universitària*. Gandia: Ajuntament de Gandia, 1999, p. 68.

9 La fecha aparece precisada en el Archivo del Reino de Valencia (en adelante ARV), *Principio de la iglesia de Gandia*, Clero, Legajo 92, s/f.

10 En la *carta annua* del año 1605 se menciona que “se dio principio a la iglesia nueva porque la que tenemos es pequeña e incómoda, para la que su magestad en el Rey nuestro Señor que a dado dos mil ducados de limosna para ayuda de la fábrica”. ARV, Clero, Legajo 90, Caja 200, s/f. Las *cartas annuas* eran informes anuales redactados por los rectores de los colegios y enviadas al Padre General de Roma, donde muchas veces se encuentra abundante información sobre el proceso de construcción de los colegios.

Al año siguiente, tras el derrumbe de las pechinas o carcañoles de la cúpula recién construida, se vuelve a levantar el crucero quedando, definitivamente, concluida la estructura del templo en 1636.¹¹ En los años siguientes se trabajó en el revoco del interior. La última intervención fue la ejecución de la cripta o carnero en el año 1642.¹² Se daba, en este momento, por finalizada la construcción de la actual iglesia de las Escuelas Pías de Gandía.

En un principio, el acceso a la iglesia se realizaba a través de la portada que se estudia en este texto, situada, originariamente, en el testero del crucero del lado de la Epístola. Tiempo después, esta entrada fue anulada y se trasladó



Fig. 2.- Portada de la iglesia de las Escuelas Pías de Gandía.



Fig. 3.- Detalle del cuerpo superior de la portada de la iglesia de las Escuelas Pías de Gandía.

el acceso al templo justo a la altura de la segunda capilla del mismo lado de la Epístola.¹³ Aunque cegada, la importancia de esta portada es grande pues fue el primer acceso principal a la iglesia, ya que en el testero de la iglesia no existía ningún portal y, además, la entrada actual es con toda seguridad posterior. Del mismo modo, es probable, que el portal estuviera ya ejecutado en 1636 cuando se cierran las bóvedas de la iglesia. En cuanto a posibles artífices, no se ha podido concretar documentalmente la vinculación de ningún nombre con la construcción de la portada. Queda, por tanto, abierta la posibilidad de que tanto el hermano Juan de la Faja, quien entra a trabajar en las obras del colegio en el año 1613, como el padre Gaspar Alfonso, vinculado a la construcción de la iglesia a partir del año 1634, pudieran intervenir en las obras del portal.¹⁴

Creemos, por otra parte, que dicha portada debía estar cegada en el año 1726, pues es la fecha en la que, como se verá más adelante, se labra el altar del crucero del lado de la Epístola,

¹¹ *Op. Cit.* SERRA DESFILIS (1999), p. 68.

¹² El *annua* de 1638 informa del avanzado estado de las obras al afirmar que “la iglesia de cada día se perficiona y recibe nueva hermosura y se rematara en breve tiempo si es favorable”, ARV, Clero, Libro 1055, fol. 99. Por su parte, la *carta annua* del año 1642 menciona que se hizo “este año el carnero (cripta) de nuestra Iglesia, y se trasladaron a él, los huessos y cenizas de los difuntos enterrados en la Iglesia vieja”, lo que parece indicarnos que en ese momento la fábrica de la iglesia debía estar prácticamente terminada. ARV, Clero, Libro 1055, fol. 101.

¹³ La portada cegada debió constituir el primer acceso a la nueva iglesia. Posteriormente, y por razones que se desconocen, la entrada fue trasladada a la segunda capilla de lado del Evangelio. Aunque es bastante probable que este segundo portal de líneas sencillas

ubicado exactamente en el emplazamiento del antiguo portal de acceso.¹⁵ Hoy la entrada al templo se hace a través de una sencilla arquitectura de medio punto que, probablemente, debió ser ejecutada en el momento de la elección de este nuevo lugar de acceso.¹⁶

ANTECEDENTES ARQUITECTÓNICOS

Quizás, el precedente más antiguo para nuestra portada sea el acceso lateral a la iglesia parroquial de Andilla, sin duda, uno de los ejemplos valencianos más tempranos de arquitectura *al romano* ejecutada, probablemente, en las primeras décadas del quinientos.¹⁷ Pero, con relación a su antecedente, la portada de Gandia, aproximadamente de un siglo después, se configura mediante un diseño adintelado y, además, elimina la totalidad del ornamento en búsqueda de la pureza arquitectónica. Las diferencias en sus segundos cuerpos son, igualmente, apreciables. Mientras que en la portada de Andilla el tímpano curva la cornisa dibujando un arco que aloja un relieve de la Anunciación, en la portada de Gandia se rompe la cornisa del frontón para dar cabida a un medallón circular. Creemos que este elemento se construyó para albergar el emblema jesuita que debió ser destruido con posterioridad a la expulsión de la orden.

El paralelismo es grande también con la pequeña portada ubicada en el lado izquierdo de la fachada de la parroquial de San Juan de la Cruz –antigua San Andrés–¹⁸ en la ciudad de

València. Aunque el primer cuerpo hasta la cornisa es prácticamente similar, llama la atención la diferencia de dimensiones de los pedestales en la portada de Gandia que debemos atribuir al soterramiento producido al modificar las condiciones del entorno en una iglesia que se encontraba, inicialmente, extramuros. Por otra parte, la humilde entrada a la antigua parroquial



Fig. 4.- Portada cegada de la iglesia parroquial de San Juan de la Cruz (València).

fuera labrado en torno a 1726, sí que es seguro que estaba terminado antes de la expulsión de 1767 ya que en la última restauración fue hallado bajo el enlucido un escudo pétreo con el relieve picado correspondiente al anagrama de la Compañía.

¹⁴ NAVARRO CATALÁN, D. M.: “L’església de la Escola Pia: el temple jesuïta de Gandia”, en *Revista de la Safor*, 2016, n.º. 7, p. 63.

¹⁵ La fecha de 1726 aparece recogida en el texto de una visita pastoral a la fundación jesuita del 3 de diciembre del mismo año pues el padre visitador Miguel Jerónimo Monreal menciona que quedan por hacer “los quatro retablos que faltan” en las capillas, confirmando que se habrían ejecutado el altar mayor y los altares del transepto, lo que sin duda requirió cegar previamente la portada del testero. El informe de esta visita pastoral se encuentra en ARV, *Libro de las visitas del Colegio de Gandia*, Clero, Libro 3139, fols. 87 y 87v.

¹⁶ La monografía del padre Braun nos anticipó una primera datación del conjunto de retablos, afirmando que los dos altares del crucero eran del siglo XVII mientras que los retablos de las capillas y el altar mayor habían sido labrados ya en el siglo XVIII. Esta afirmación coincide con el texto de la visita pastoral antes mencionado. BRAUN, J.: *Spaniens alte Jesuitenkirchen. Ein Beitrag zur Geschichte der nachmittelalterlichen kirchlichen Architektur in Spanien. Freiburg im Breisgau: Herdersche*, 1913, p. 72.

¹⁷ BÉRCHEZ, J.: *Arquitectura Renacentista Valenciana*. València: Bancaja, 1994, p. 48.

¹⁸ BÉRCHEZ, J. y GÓMEZ-FERRER, M.: “Iglesia de San Juan de la Cruz, antigua de San Andrés (Valencia)”. En: BÉRCHEZ, Joaquín (coor.). *Valencia, arquitectura religiosa. Monumentos de la Comunidad Valenciana: catálogo de monumentos y conjuntos declarados e incoados*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1995, pp. 171-181.

de San Andrés se termina, probablemente, hacia 1618 y en ella están las armas del patriarca san Juan de Ribera (1535-1611) presidiendo el segundo cuerpo. Sin duda, constituye una buena referencia para aproximarnos a la datación de la portada de Gandia.¹⁹ La sencillez de líneas del original imafrente cegado de la iglesia jesuita de Gandia se corresponde con el estilo arquitectónico dominante a principios del siglo XVII y con la austeridad demandada para las obras del incipiente barroco del episcopado de Juan de Ribera.²⁰

LA ARQUITECTURA DE LA PORTADA

La portada de la iglesia jesuita de Gandia está constituida por una articulación de líneas sencillas. Esta concepción permite atisbar una más que evidente inspiración en el tratado de arquitectura de Sebastiano Serlio (1475-1554). Sus líneas son similares a muchos de los modelos que incluyó el arquitecto boloñés en su obra. Es clara su vinculación con un diseño que aparece en la lámina del libro I.²¹ No obstante, más evidentes son las coincidencias con la estructura de orden dórico del libro tercero.²² Estas concomitancias estilísticas no hacen sino afirmar que el tracista de la portada de la iglesia jesuita de Gandia fue un gran conocedor de la tratadista contemporánea, algo que descubre una gran meditación y estudio en el diseño de esta arquitectura valenciana. Por tanto, es una portada que continúa la herencia de la senci-

lez renacentista tan en boga en el primer barroco valenciano. Un modelo sincero con una disposición de arco de triunfo, muy habitual también en el quinientos, pero más contenido que las portadas dóricas de dos cuerpos que se imponen en las primeras décadas del s. XVII en iglesias como la del convento de Santa Úrsula en València.²³

A la portada de Gandia se tuvo que acceder a través de unas gradas o escalones, como bien especificaban las *Advertencias* (1631)²⁴ de Isidoro Aliaga (1568-1648). Se recomendaba que el número de gradas no fuera par, por lo que parece seguro que se trataría de tres. Así se ve en la iglesia de San Juan de la Cruz o en la portada de la de Nuestra Señora de los Ángeles, ambas en València. Específicamente, Aliaga apuntaba que:

Por mayor hermosura del edificio, y autoridad del Templo inporta, que delante de las puertas de el aya plaza, como se ha dicho, hablando del sitio de la Iglesia. Esta plaza ha de ser competente, y proporcionada a la grandeza del Templo, y del lugar.

De ella se ha de subir a la Iglesia por tres, o más gradas, que no sean pares²⁵

Sin embargo, la posición de la portada en uno de los testeros del transepto contradice meridianamente uno de los puntos del texto normativo, lo que podría sugerirnos una fecha de construcción de la portada anterior a 1631,

19 PINGARRÓN SECO, Fernando. *Arquitectura Religiosa del S. XVII en la ciudad de Valencia*. València: Ayuntamiento de Valencia, 1998, p. 143.

20 La construcción de esta sencilla portada estaba prevista en el contrato para la construcción de las tres *navadas* o tramos de los pies de la iglesia parroquial de San Andrés. Véase *Ibidem*, p. 543.

21 SERLIO, S.: *Libro primo [-secondo] d'architettura di Sebastiano Serlio bolognese, nel quale con facile & breue modo si tratta de primi principij della geometria; con noua aggiunta delle misure che seruono a tutti gli ordini de componimenti, che ui si contengono*. in Venetia, Appresso Francesco Senese, & Zuane Krugher Alemanno, compagni, 1566, fol. 16 v.

22 SERLIO, S., *Tercero y quarto libro de architettura de Sebastián Serlio Boloñés. En los quales se trata de las maneras de cómo se pueden adornar los edificios con los exemplos de las antigüedades. Agora nuevamente traduzido de Toscano en Romance Castellano por Francisco de Villalpando, architecto. Libro tercero: De las antigüedades*. Toledo, Juan de Ayala, 1552., fol. XXX.

23 Esta portada debía estar construida en torno a 1605. Véase PINGARRÓN Op. cit., SECO, F. (1998), p. 521.

24 Para las *Advertencias* se ha consultado la edición de PINGARRÓN SECO, F.: *Las Advertencias para los Edificios y Fábricas de los Templos del Sínodo del arzobispo de Valencia Isidoro Aliaga en 1631. Estudio y Transcripción*. València: Asociación Cultural “La seu”, 1995.

25 *Op. Cit.*, PINGARRÓN SECO, F. (1995), p. 59.

año de las citadas *Advertencias*. En este sentido, el texto de Aliaga exponía:

En las iglesias que tuvieren cruzero, de ninguna manera se hagan puertas en las paredes fronteras, o testeras de los brazos que forman el cruzero, particularmente si el Altar mayor estuviere en medio del cruzero, o donde desde las dichas puertas pueda verse.²⁶

En cuanto al orden utilizado, el alzado de la portada de la iglesia de Gandia está organizado por dos pilastras de dóricas. Si bien este orden es menos frecuente en la arquitectura renacentista valenciana que el corintio, podemos, sin embargo, descubrir las motivaciones que determinaron su utilización en nuestra portada. Sin duda, además de inspirarse en sus modelos, el tracista también siguió a Sebastiano Serlio en el simbolismo religioso que el tratadista daba a los órdenes. Así, Serlio consideraba que el dórico era el orden ideal para los templos de los dioses romanos y, en el cristianismo, lo vinculaba a santos masculinos como san Sebastián y san Francisco de Borja, titulares de la iglesia del antiguo colegio.²⁷ Siguiendo esta teoría, el orden dórico será adoptado también en la construcción de la sencilla portada lateral.

LA PORTADA DE GANDIA Y LAS PORTADAS JESUITAS

Si obviamos el sencillo vano adintelado de cantería de la capilla del Colegio de San Pablo de València,²⁸ la portada de Gandia es la portada jesuita valenciana más antigua conservada. Se trata, además, del primer ejemplo conocido de utilización de la tratadística en un cenobio



Fig. 5.- Portada del antiguo Colegio de San Pablo, hoy IES Lluís Vives de Valencia.

de la Compañía en una portada *de manual* convertida en un referente para otras iglesias jesuitas, estableciendo, desde su conclusión, invariantes como las líneas serlianas o la adopción del dórico como orden principal.

La portada de la iglesia del Colegio de San Pedro de Segorbe, probablemente acabada en 1655,²⁹ supera la sencillez renacentista del primer barroco valenciano, sin abandonar las referencias a Serlio, y en ella se advierte, además, una temprana repercusión del recientemente publicado *Arte y Uso de Arquitectura* de Fray

²⁶ *Ibidem*, p. 61.

²⁷ *Op. Cit.* SERLIO, S. (1552) Libro IV, fol. XIX.

²⁸ BÉRCHEZ, J.: “Antiguo Colegio de San Pablo –Instituto Luis Vives– (Valencia)”. En: BÉRCHEZ, Joaquín (coor.). *Valencia, arquitectura religiosa. Monumentos de la Comunidad Valenciana: catálogo de monumentos y conjuntos declarados e incoados*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1995, pp. 238-245.

²⁹ El *annua* de 1655 del Colegio de Segorbe hace referencia esta “portada de hermosa piedra y bien entendida arquitectura”. Este documento se encuentra depositado en Barcelona en el Archivum Historicum Societatis Iesu Cataloniae, Obres, ACOB 76.

Lorenzo de San Nicolás.³⁰ Como en Gandia, el tracista de la portada de la iglesia jesuita de Segorbe demostró estar familiarizado con la tratadística contemporánea y conocer bien la arquitectura valenciana del momento —el cuerpo bajo presenta notables semejanzas con la puerta construida por Diego Martínez Ponce de Urrana en la Real Basílica de los Desamparados de València—.³¹ Se trata de una portada que desarrolla el modelo adintelado del quinientos en una versión más ornamentada y nos resultan especialmente llamativas las analogías con las ventanas del primer piso de la notable fachada setecentista del palacio de los Condes de Alpuente de la ciudad de València.

Curiosamente, las líneas de la portada de Segorbe son más modernas que las de la desaparecida portada de la iglesia de la Casa Profesa de València, construida ya a finales del siglo XVII.³² Se trataba de una sencilla estructura con un austero cuerpo principal con columnas dóricas pareadas, versión adintelada de la sencilla composición con arco triunfal extraída del libro IV del tratado de Serlio.³³ El segundo cuerpo carecía de los llamativos frontones rotos de Gandia y Segorbe, y quedaba reducido a una simple estructura con pilastra dórica y frontón triangular. Lamentablemente, desapareció en el

siglo XIX junto con el resto de la iglesia. El escaso conocimiento que tenemos de esta portada se reduce a un curioso grabado decimonónico, única fuente que ha permitido restituir las líneas de la fachada de la desaparecida iglesia.³⁴ Una vez más, su autor debió ser un tracista local conocedor de la arquitectura vernácula ya que el cuerpo inferior reproduce la austera portada del Colegio de Corpus Christi de València, ya lejana en el tiempo.

Afortunadamente, se conserva la portada principal de la iglesia del Colegio de San Pablo de València, cegada como la de Gandia tras la inversión del eje del templo, presenta una sobria composición de dos cuerpos con pilastras dóricas de fuste ornamentado con recuadros y semicírculos. El primer cuerpo, con pirámides sobre pilastras, carece de frontón y el pequeño segundo cuerpo está coronado por un sencillo frontón curvo fragmentado. Construida ya a principios del s. XVIII, se trata de una curiosa pervivencia del conocido modelo de arco triunfal seiscentista de portadas de dos cuerpos de la ciudad de València como las de San Esteban, San Andrés o Santa Úrsula. Pese a lo tardío de su construcción, responde a un planteamiento aún protobarroco con estructura de dos cuerpos de filiación serliana.

³⁰ El primer cuerpo de la portada de la iglesia con doble columna dórica, entablamiento fragmentado y frontón roto curvo es una versión con acceso adintelado del primer cuerpo del portal impreso en la portada del primer tomo de *Arte y Uso de la Arquitectura* de Fray Lorenzo de San Nicolás. SAN NICOLÁS, F. L. de O.R.S.A.: *Arte y Uso de Arquitectura*. Madrid, I parte, 1633-1639, y reed. 1667, II parte, 1663-1665. Valencia, Albatros (ed. Facsímil), 1989.

³¹ El segundo cuerpo de la fachada es una reinterpretación con frontón curvo roto de las ventanas de ladrillo aplantillado de la fachada posterior de la Real Basílica de los Desamparados. Véase BÉRCHEZ, J.: “Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados (Valencia)”. En: BÉRCHEZ, Joaquín (coord.). *Valencia, arquitectura religiosa. Monumentos de la Comunidad Valenciana: catálogo de monumentos y conjuntos declarados e incoados*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1995, pp. 204-217.

³² *Historia y segundo centenario de la Casa Profesa*, Tomo 2º, Parte 1ª, pp. 35-36. Se ha consultado la transcripción mecanografiada depositada en el Archivo de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús de Valencia, que son copia de los originales del Archivum Historicum Societatis Iesu Cataloniae de Barcelona.

³³ *Op. Cit.* SERLIO, S. (1552), Libro IV, lám. XXIX.

³⁴ Este grabado, realizado en 1810 por los hermanos Vicente y Tomás López Enguídanos muestra la fachada de la iglesia de la Compañía en 1808. Fue utilizado por vez primera para el estudio de la iglesia de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Valencia en PINGARRÓN SECO, F.: “A propósito de la arquitectura de la primitiva iglesia de la Compañía de Jesús en Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1986, nº 67, p. 28.

MODULACIÓN Y ORDENACIÓN COMPOSITIVA

Junto a los elementos constructivos, artísticos o estilísticos de la portada de la iglesia de las Escuelas Pías de Gandia interesa ahora profundizar en su lectura desde el punto de vista arquitectónico-musical y ver cómo, interpretándola desde consonancias musicales, ayuda a un mejor conocimiento de su concepción arquitectónica.

Primeramente, habría que recordar que el sonido y sus relaciones se pueden cuantificar numéricamente. El compositor y director de orquesta ruso Igor Stravinsky (1882-1972) dijo: “[...] saben ustedes que se llama intervalo a la relación de altura entre dos sonidos [...]”.³⁵ El filósofo y teórico musical griego Aristoxeno (ca. 360-ca. 300) hablaba de los intervalos como el espacio que había entre dos notas que no estaban en el mismo grado.³⁶ Quintiliano (ca. 35- ca. 95) recogió, además, que el intervalo, más allá del musical regido por sonidos, era cualquier magnitud definida por unos límites.³⁷ Por tanto, como explica Gomis “la música se sitúa en una posición de ciencia intermedia entre la aritmética –ciencia de los números–, la geometría –ciencia de las magnitudes– y la física –ciencias de los sonidos–”.³⁸

Junto a esto, es necesario rescatar el concepto de armonía de Leon Battista Alberti (1404-1472) que la definía como la conjunción de las voces agradables a los oídos.³⁹ Aristóteles (384

a. C.-322 a. C.) en *De anima* establecía que el sentido era una cierta proporción y que, por tanto, la “harmonía” resultaba agradable cuando las cualidades sensibles devienen en placenteras en el momento que, puras y sin mezclar, caen dentro de la proporción.⁴⁰ De este modo, se puede llegar a entender que si un sonido que nos resulta agradable al oído y nos provoca cierto placer, al trasladar las mismas proporciones que lo configuran a la concepción arquitectónica, lo que nos resultaba antes placentero al oído, nos lo será igualmente a la vista. Por tanto, las relaciones matemáticas entre los sonidos y sus razones, y la arquitectura y sus proporciones pueden coincidir armónicamente.

Partiendo de esta idea, hay que decir que la portada de Gandia se lee en base a los rectángulos armónicos⁴¹ del humanista León Battista Alberti, figura destacadísima en el renacimiento florentino y que trató en su *De re aedificatoria*, como han demostrado los estudios de Gomis,⁴² las relaciones entre la arquitectura y la música.

El tratado *De re aedificatoria*, escrito por Alberti entre 1443 y 1452, es la primera vez que claramente y con contundentes intenciones intelectuales se habla sobre el hecho de que la música tenga que intervenir en la configuración de la arquitectura. Para Alberti –que cuenta con importantes estudios en castellano sobre su figura–,⁴³ las leyes musicales median directamente en la *finitio*, es decir, en la delimitación

35 STRAVINSKY, I.: *Poética musical*. Madrid: Taurus, 1986, p. 37.

36 ARISTOXENO. *Elementa harmónica*. Romae: Typis Publicae Officinae Polygraphicae, 1954, pp. 21-22 y 23.

37 QUINTILIANO, A.: *De musica*, I, 10. Madrid: Gredos, 1996.

38 GOMIS, J. C.: “Arquitectura i Música en Vitruvi. L’*Harmonía* musical al *De Architectura Libre Decem*”, *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, 2007, nº 16, p. 94.

39 ALBERTI, L. B.: *De re aedificatoria*. Milán: Il Polifilo, vol. 2, 1966, pp. 822-823.

40 ARISTÓTELES, *De anima*, 426 a-b. Madrid: Gredos, 1999, pp. 210-220.

41 Agradecemos a José Manuel Rodríguez Román la realización de las imágenes y su predisposición para su elaboración.

42 GOMIS CORELL, J. C., *L’harmonia musical en la teoria arquitectónica de Leon Battista Alberti*. València, Universitat de València, tesis doctoral inédita, 2004 y “Arquitectura i música en Leon Battista Alberti. Principis de teoria de la música al *De re aedificatoria*”, *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, 2005-2006, nº 14-15, p. 89-105.

43 ARNAU, J.: *La Teoría de la Arquitectura en los Tratados*, vol. 2. *Alberti*. Madrid: Tebas Flores, 1988; BLUNT, A.: *La teoría de las artes en Italia (del 1450 a 1600)*. Madrid: Cátedra, 1992, pp. 13-33; PORTOGUESI, P.: “L. B. Alberti y su libro *De re aedificatoria*”, en *El ángel de la historia: Teorías y lenguajes de la Arquitectura*. Madrid: Hermann Blume, 1985, pp. 17-66 y TATARKIEWICZ, W.: *Historia de la estética: III, La estética moderna 1400-1700*. Madrid: Akal, 1991, pp. 100-122.

tación del espacio, un principio sobre el cual, junto al *numerus* y la *collocatio*, se asienta la belleza de la arquitectura. De este modo, la música entra plenamente en el fundamento estético de la construcción. Por tanto, si coinciden las razones numéricas que configuran tanto la música como la arquitectura, es evidente que algo que se escucha bien también debe de verse bien pues comparten sus proporciones armónico-matemáticas, como se decía más arriba.

Sería aquí, donde, precisamente, se encuentra la novedad entre las correspondencias entre la arquitectura y la música. Ahora la música no tendría una finalidad práctica y constructiva como así aparece en la obra del arquitecto romano Vitruvio,⁴⁴ ni tampoco lo es religiosa o trascendental como así se consideraba en la Escuela francesa de Chartres.⁴⁵ En este contexto, además, la música sería belleza, belleza sensorial en tanto que los sonidos y algunas de sus combinaciones son agradables para los oídos. Al hilo de esta idea, es fundamental que se rescate una cita de Alberti que aparece en una carta que envió al humanista Matteo de'Pasti el 18 de noviembre de 1454 —la famosa “lettera a Mateo de'Pasti (1454) discute particolari rilevanti della più celebre “fabbrica” albertiana, il Tempio Malatestiano di Rimini (scheda 6)”— donde precisaba algunas instrucciones sobre el templo de San Francesco de Rimini y le advertía que:

Mira de dónde surgen las medidas y las proporciones de las pilastras, todo lo que cambios desafinará toda aquella música.⁴⁶

Además de belleza sensorial, es también belleza intelectual en tanto que es ciencia que se fundamenta en la matemática. Y, de este modo,

es precisamente la matemática la que permite el vínculo de unión entre la música y la arquitectura y la posibilidad de que a partir de una de ellas pueda entenderse la otra y viceversa. Por ende, hay un vínculo racional y objetivo, perfectamente cuantificable y, de este modo, expresable por mediación de la aritmética.

La música es matemática, o quizá mejor, dicho de otro modo, es el fenómeno físico de los sonidos musicales y su combinación responde a postulados matemáticos. Objetivamente, la cuestión es muy sencilla: la altura de los sonidos musicales, es decir el número de vibraciones que los producen, dependen exclusivamente de la longitud de las cuerdas —o del tamaño y peso del cuerpo elástico que vibra— y no de la fuerza con que se hacen vibrar esas cuerdas, pues esto es su intensidad. El fenómeno musical se puede reducir a una cuestión de magnitudes, es decir, de la geometría, y estas magnitudes se expresan por medio de cantidades, esto es, por números. Esta cuestión se trasladaría a la aritmética, con lo que el fenómeno musical se constituye de los sonidos y las relaciones que se conforman entre ellos.

Todo esto es la base de lo que hace Alberti en los capítulos 5 y 6 del libro IX de su *De re aedificatoria*.⁴⁷ Las razones numéricas no se extraen de la música, sino a través de la música. Alberti no considera que la música tenga que aplicarse a la *finitio* arquitectónica, sino que la música y la *finitio* comparten los mismos principios matemáticos, algo en lo que vamos a ahondar en este artículo. Muy clara queda esta idea en la siguiente afirmación de Alberti en la que dice que “[...] de los músicos, por quienes estos números han sido muy estudiados [...] se extraen todas las leyes de la delimitación”.⁴⁸

44 GOMIS CORELL, J. C.: *Op. Cit.* (2007), pp. 13-21.

45 GOMIS CORELL, J. C.: “La catedral gótica como imagen de la música mundana. Si eco en la teoría arquitectónica del renacimiento”, en *Actas del Congreso el Comportamiento de las catedrales españolas. Del barroco a los historicismos*. Murcia: Universidad de Murcia, Consejería de Educación y Cultura y Fundación Cajamurcia, 2003, pp. 597-606.

46 Traducción del original “Le misure e proportio de pilastris tu vedi onde ella nascoro: ciò che tu muti si discorda tutta quella musica”. ALBERTI, L. B.: *Corpus epistolare e documentario di Leon Battista Alberti*. Florencia: Polistampa, 2007, carta 6.

47 *Op. Cit.* ALBERTI, L.B. (1966), pp. 822-829.

48 *Ibidem*, pp. 822-823.

Ahora, hay que plantearse que si la arquitectura busca la belleza, no todas las razones numéricas serán válidas, de la misma manera que ocurría en música, pues históricamente ha habido intervalos descartables para la composición.⁴⁹ Y, en este sentido, las razones que se consideran bellas son las razones sencillas de los primeros números enteros, ya que tienen unas propiedades aritméticas especiales. Si las cualidades aritméticas son la prueba intelectual de la belleza de los números y sus razones, la prueba sensorial la proporciona la música: los intervalos que corresponden con las referidas razones numéricas son consonantes, es decir, los dos sonidos que los constituyen forman una mezcla en la que no prevalece uno sobre el otro, de manera que se produce una fusión perfecta que resulta bella al oído.⁵⁰

Con todo lo expuesto, y en base a las razones numéricas de las consonancias musicales, Alberti establece tres tipos de áreas: las cortas, las medias y las largas.⁵¹ Las áreas cortas son el cuadrado, la sesquiáltera y la sesquitercia. Responden a las razones de las consonancias simples del unísono (1:1), de la quinta (3:2) y de la cuarta (4:3), respectivamente. A estas les llama Alberti razones simples. Las áreas medias son el doble cuadrado, la sesquiáltera duplicada y la sesquitercia duplicada. Responde, sin entrar en más detalle, a las consonancias compuesta de octava (2:1), quinta más quinta (9:4) y cuarta más cuarta (16:9). Las áreas largas son el doble cuadrado más sesquiáltera, el doble cuadrado más sesquitercia y el área cuádruple. Estas se forman, respectivamente, en base a las razones de las consonancias compuestas de octava con quinta (3:1), octava más cuarta (8:3) y doble octava (4:1). A partir de las teorías de Leon Battista Alberti, se va a descubrir musicalmente la portada de la iglesia de las Escuelas Pías de Gandia y sus correspondencias matemáticas entre la arquitectura y la música.

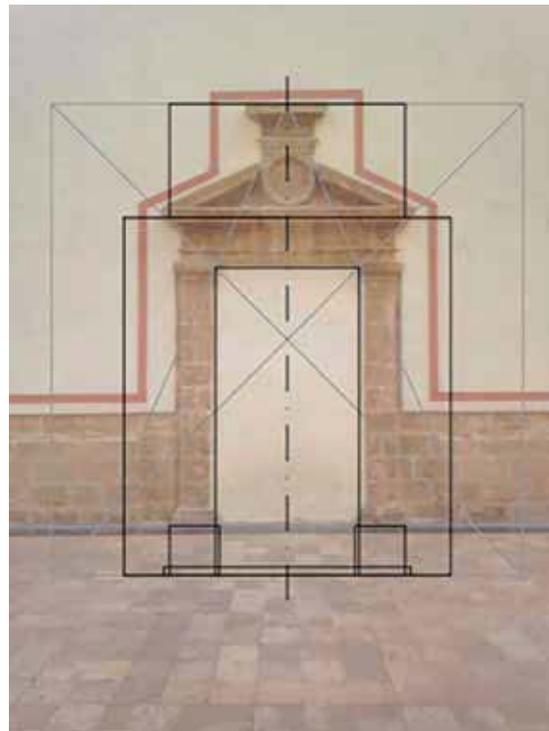


Fig. 6.- Reconstrucción de la portada original de la iglesia de las Escuelas Pías de Gandia desde la teoría de las razones numéricas de las consonancias musicales de Leon Battista Alberti.

Siguiendo a Alberti, la portada de Gandia está justificada en base a la superposición de los rectángulos armónicos. Su sencillez desde el punto de vista arquitectónico se reafirma con la lectura de las razones numéricas de las consonancias que la componen.

Todo el cuerpo inferior se inscribe en un cuadrado perfecto de proporciones 1:1 que, como se ha visto es el unísono. El acceso al templo está organizado en relación con la razón 2:1, es decir, su organización se corresponde con la octava. En el cuerpo superior, tomando como referencia los extremos del frontón triangular y hasta el límite de la portada, se genera otro rectángulo

⁴⁹ BURKHOLDER, P. J., GROUT, D. J. y PALISCA, C. V.: *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza música, 2008, pp. 113-114 y 174.

⁵⁰ *Op. Cit.* QUINTILIANO, A. (1996), I, 6.

⁵¹ *Op. Cit.* ALBERTI, L. B. (1966), p. 823.

armónico de proporciones 2:1, esto es nuevamente la octava. Por tanto, su sencillez arquitectónica se ve igualmente en la superposición de los rectángulos armónicos pues dentro del unísono del cuerpo inferior se inserta una proporción de octava –la puerta de acceso– y a todo este cuerpo inferior se le superpone otra octava para el cuerpo superior –frontón triangular–.

Además, todo lo anterior se inscribe en un cuadrado mayor (1:1). Esta composición geométrica, como se verá, se reafirma con algunos modelos arquitectónicos serlianos, con los que tiene una correspondencia más que evidente, reforzando la lectura que se acaba de hacer de la portada de la iglesia de las Escuelas Pías de Gandia.

Se conocen estudios de iglesias valencianas análogos al que se hace aquí. Destacable es el que se hizo sobre el templo parroquial de Santa Magdalena de l'Olleria.⁵² No obstante, poca coincidencia en su configuración arquitectónico-musical tiene con la que ahora se estudia. Pero, una investigación similar sobre la portada de la iglesia parroquial de Sant Vicent Màrtir de Guadassuar presenta interpretaciones más coincidentes con la de las Escuelas Pías de Gandia.⁵³ En la portada de Guadassuar, el unísono, es decir la proporción 1:1 –también presente en la configuración de la de Gandia–, se emplea para enmarcar todo el cuerpo inferior, sobre el cual se le superpone otro cuerpo de proporciones 4:3, es decir, la cuarta. La de la Guadassuar y Gandia comparten la proporción de la octava (2:1) para el acceso del templo.

RECONSTRUCCIÓN DE LA PORTADA

Actualmente, el urbanismo y los cambios que ha sufrido el emplazamiento de la portada de la iglesia de los Escuelas Pías de Gandia impiden la percepción completa de la arquitectura, en definitiva, de su diseño original. No obstante, a tenor de las proporciones armónicas antes reseñadas, se va a hacer una reconstrucción hipotética de cómo fue.

Antes se expuso que el cuerpo inferior de la portada se inscribía en un cuadrado (1:1) y que, a su vez, dentro se inscribían las proporciones de una octava (2:1) que enmarcaba el acceso. Todo ello encajaba perfectamente en otro cuadrado mayor. Atendiendo a esto, faltan parte de los pedestales con sus basas y, además, el acceso sería mayor, algo similar a lo que estudios han podido certificar en otros lugares cercanos como Guadassuar.⁵⁴ No cabe duda de que portadas contemporáneas como la lateral cegada de la parroquia de San Juan de la Cruz en València da unas proporciones más acordes a lo que tuvo que ser la de Gandia.

Junto a las razones numéricas de los rectángulos armónicos de Alberti y a los antecedentes arquitectónicos cercanos –ya expuestos en este texto– para la comprensión de la portada de las Escuelas Pías de Gandia hay que recurrir también al tratado de Serlio. El *Tercero y cuarto libro de arquitectura*, constituye la fuente esencial de su concepción.⁵⁵ Si se siguen las indicaciones que da el arquitecto boloñés, estas certifican que, efectivamente, falta parte de su diseño.

⁵² GOMIS CORELL, Joan Carles: “La portada de l'església parroquial de Santa Maria Magdalena de l'Olleria. Traça, modulació i ordenament compositiu”, en *II Congrés d'Estudis de la Vall d'Albaida*. Ontinyent, Institució Alfons el Magnànim, 2008, pp. 733-757.

⁵³ CISNEROS ÁLVAREZ, Pablo: “La arquitectura de la portada de la iglesia parroquial de Sant Vicent Màrtir de Guadassuar”, en *Estudis històrics sobre la Ribera del Xúquer*. Benimodo, Ajuntament de Benimodo, 2015, pp. 271-285.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 281-282.

⁵⁵ *Op. Cit.* SERLIO, S. (1552).

⁵⁶ *Op. Cit.* SERLIO, S. (1552), Libro IV, fol. XXVv.

Serlio dice de la puerta dórica arquivada –si bien indica que Vitruvio daba varios modelos–, “que el alto de la abertura de la puerta sea el doble que el ancho”,⁵⁶ algo que encaja perfectamente en la portada de Gandia.⁵⁷ Como se tiene el ancho, justo el doble de esta medida, es decir su altura, coincide perfectamente con la base del cuadrado externo de su geometría antes referido. Hay que decir que Serlio da varias medidas en las proporciones de las pilastras que en la portada que se estudia no se cumplen exactamente, si bien sí que se aproximan. No obstante, Serlio sí que matiza las medidas del arquivado “que ha de tener de alto el ancho de la jamba”,⁵⁸ algo que en Gandia se sigue a la perfección. Otro de los motivos que se han seguido, es el roleo del frontón que corona la composición, inspirado claramente en uno de los modelos incluidos por Serlio en su tratado.⁵⁹ El no seguir en todos los elementos las indicaciones de Serlio, no desmerece, ni mucho menos, su concepción arquitectónica. El arquitecto boloñés fue consciente que las puertas se podrían realizar de diferentes maneras en cuanto a sus proporciones:

Bien se podrían hacer muchas maneras de puertas en esta orden dórica, porque a la mayor parte de los hombres les aplazen el día de oy las novedades y cosas no muy usadas: especialmente aquellas que parecen que pueden dar más satisfacción, las quales aunque sean mezcladas, están puestas en razón y en sus términos [...].⁶⁰

Eso precisamente es lo que ocurre en la portada de Gandia. No se siguen las indicaciones de los pedestales, enterrados, pero, al tener la medida de la luz de la entrada, esta nos indica, indiscutiblemente, el inicio de la portada a un

doble de su medida. Siendo así, las proporciones de los pedestales atenderían a una razón de 3:5, muy utilizada por Serlio en su tratado. Además, habría que suponer un acceso escalonado que estaría enmarcado por dichos pedestales y que se refuerza por las ideas de Isidoro Aliaga sobre el acceso a los templos, como ya se ha visto.

Anteriormente, se hizo referencia a un segundo cuadrado perfecto que enmarcaba la arquitectura. Serlio en *Il primo libro d'architettura* incluye un dibujo sobre la geometría de una portada muy similar a la de Gandia.⁶¹ Si se aplica la misma geometría del dibujo serliano a la portada de la iglesia de las Escuelas Pías de Gandia las coincidencias son más que evidentes. Esto reafirma todas las suposiciones realizadas sobre su concepción arquitectónica. Además, coinciden, inequívocamente, las interpretaciones arquitectónico-musicales de Alberti con las sugerencias de los modelos compositivos de Serlio. Esto explicaría, desde interpretaciones contemporáneas a la construcción de la portada, que, efectivamente, para su correcta interpretación sería necesaria la parte de su arquitectura que el paso del tiempo se ha encargado de ocultar a nuestra vista y que, curiosamente, la fotografía de Braun de 1913 (Fig. 1) deja ver más de lo que hoy en día puede verse. A las mismas conclusiones se llegó en el estudio sobre la portada de la iglesia parroquial de Sant Vicent Màrtir de Guadassuar, en donde tras aplicar las proporciones que daba Serlio en su tratado para los pedestales del orden corintio (5:3) y para sus respectivas bases (2:1), toda la configuración de la fachada podía entenderse, perfectamente, en la proporción del unísono (1:1) la que, como hemos dicho, era la que delimitaba el cuerpo inferior.⁶² Esto certificaba que, efectivamente, la portada tenía unas dimensiones mayores que las que se pueden ver en la actualidad.

⁵⁷ Estas recomendaciones también las da para las puertas arqueadas, véase SERLIO, S. (1552), fols. LVIIIv-LIXr.

⁵⁸ *Op. Cit.* SERLIO, S. (1552), Libro IV, fol. XXVv.

⁵⁹ *Op. Cit.* SERLIO, S. (1552), Libro IV, fol. XXVI.

⁶⁰ *Op. Cit.* SERLIO, S. (1552), Libro IV, fol. XXVIIv.

⁶¹ *Op. Cit.* SERLIO, S. (1566), fol. 16 v.

⁶² *Op. Cit.* CISNEROS ÁLVAREZ, Pablo (2015), pp. 281-282.

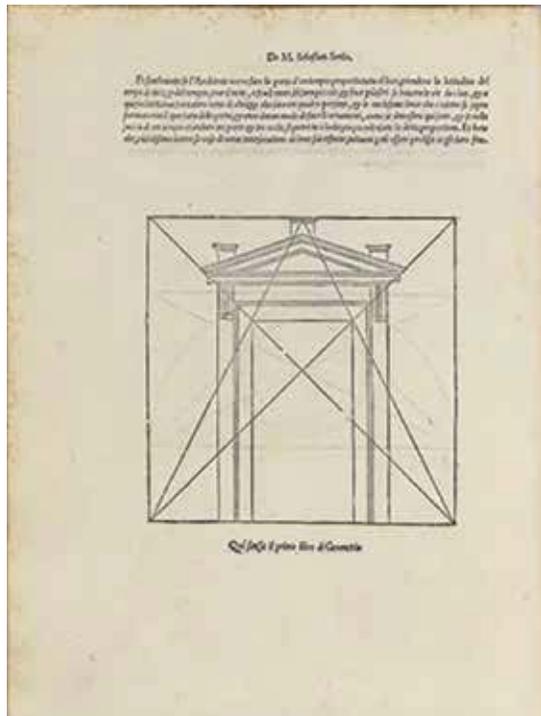


Fig. 7.- Geometría de portada modelo del libro de Sebastiano Serlio, *Libro primo [-quinto] d'architettura [...]* (Venecia, 1566, fol. 16 v.).

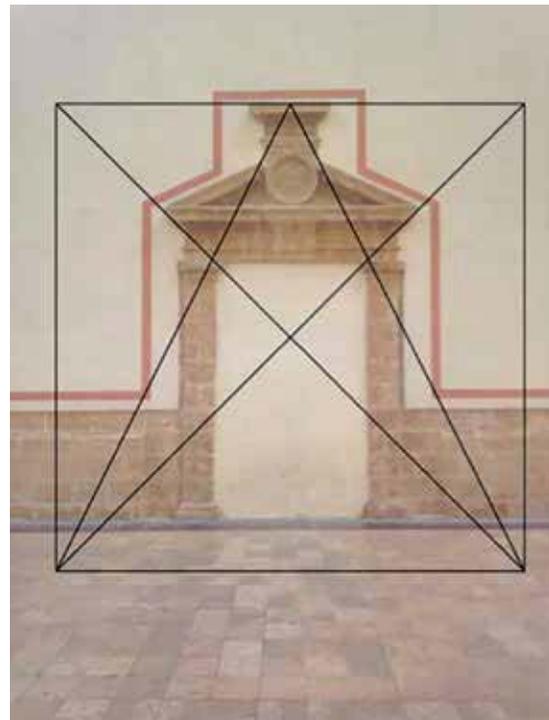


Fig. 8.- Geometría serliana aplicada a la portada de la iglesia de las Escuelas Pías de Gandía.

CONCLUSIONES

La arquitectura de la portada de las Escuelas Pías de Gandía, a pesar de su sencillez, es una obra con una cultura arquitectónica meridiana. No solo se tamizan en ella las corrientes estéticas imperantes en el contexto contrarreformista valenciano, sino que, además, la huella del arquitecto Sebastiano Serlio puede verse en cada uno de los elementos que la configuran. Es, por tanto, una magnífica obra para poder conocer mejor el momento constructivo en el que se generó.

Por otra parte, como se vio, su emplazamiento original fue cambiado para estar, ahora, en un lateral del templo. Las numerosas vicisitudes por las que ha pasado la arquitectura a lo largo de su historia han hecho que, en parte, su percepción sea algo velada. No obstante, se ha pretendido hacer una interpretación desde las fuentes contemporáneas para restituir su imagen original. En este sentido, los rectángulos ar-

mónicos de Leon Battista Alberti junto con las delineaciones e indicaciones constructivas del tratado de arquitectura de Serlio han permitido reconstruir cómo fue su disposición cuando se erigió. Se reinstaura, de este modo, el diseño original de la arquitectura que se había perdido, injustamente, y que hoy ya podemos conocer con este texto.

Se puede concluir que se está ante una arquitectura desde la cual puede entenderse el contexto en el que se generó. Su sencillez esconde tras de sí una amplia cultura arquitectónica que le convierte en un elemento muy apreciado para conocer las construcciones coetáneas. En esta investigación, por tanto, se quiere poner en valor esta obra que, quizás por su aparente sencillez, ha pasado desapercibida para otros estudios pero que, sin duda, constituye una pieza destacada de la arquitectura jesuítica y, también, del patrimonio cultural valenciano.