

JOAQUIN BÉRCHEZ Y MERCEDES GÓMEZ-FERRER

LA SEO DE SANTA MARÍA DE XÀTIVA: IMÁGENES, PROYECTOS Y REALIDADES

[Joaquín Bérchez y Mercedes Gómez-Ferrer, *La Seo de Xàtiva. Historia, imágenes y realidades* (fotografías Joaquín Bérchez), Institut Valencià de Conservació y Restauració de Béns Culturals, Generalitat Valencina, Valencia, 2007]

INTRODUCCIÓN

LA COLEGIADA PROYECTADA: PRELUDIO Y HUELLAS

- .De mezquita a templo cristiano*
- .El inicio de las obras. Acuerdos y financiación*
- .Los maestros de la colegiata*
- .Estereotomía renacentista: la cabecera de la Seo*
- .Deambulatorio y renovación lirtúgica*

VANGUARDISMO BARROCO Y CLASICISMO MODERNO

- .El arquitecto matemático Joan Blas Aparisi*
- .Manifiesto de la arquitectura oblicua*
- .La reanudación de las obras tras la guerra de Sucesión*
- .Fray Jose Alberto Pina, "arquitecto y director de la Fabrica de la Seo"*
- .Imágenes catedralicias*

LA COLEGIATA EN TIEMPOS DEL ACADEMICISMO ILUSTRADO

- .El tabernáculo de jaspes. La obra y su elogio*
- .De la teoría a la práctica: José Francisco Ortiz y Sanz en la colegiata*
- .Coda canteril: el caracol de ojo circular*

INTRODUCCIÓN

En 1732 el matemático y experto en arquitectura Juan Bautista Corachán, ante la pérdida de planos originales y a la vista de la obra construida, fue requerido por los jurados de la colegiata de Xàtiva para dar su opinión sobre la continuación de la fábrica del templo. En dicho informe¹, a modo de conclusión, aconsejaría “mejorar conformándose con lo moderno sin contravenir a lo antiguo ya echo antes, enlasandole y hermostrandole más”, consejo que puede cifrar a la perfección la compleja suma de momentos por los que transcurrió la construcción del templo setabense durante más de tres siglos. Complejo palimpsesto arquitectónico, la colegiata de Xàtiva es en buena medida resultado de un cúmulo de circunstancias proyectuales y constructivas que se solapan entre sí, mediando dilatados períodos de inactividad motivados por realidades diversas como eran el difícil subsuelo rocoso sobre el que se asentó la fábrica, el inestable sistema de financiación por destajos, los largos conflictos en la permuta de terrenos o la violencia de terremotos, pudiendo apuntarse que buena parte de los altibajos de su construcción se erigen en espejo de los avatares sociales y económicos por los que discurrió la ciudad de Xàtiva en la época moderna.

Proyectada y comenzada a construir en el año 1596 por la cabecera, la colegiata vio paralizada su obra en torno a la segunda década del siglo XVII; más tarde, en una segunda fase que transcurre entre 1683 y 1705, recibió un segundo impulso que afectó principalmente al crucero y sus fachadas, así como al engarce del mismo con la cabecera; y, tras la guerra de Sucesión y el incendio de Xàtiva en 1707, las obras no se reanudaron hasta 1732, momento en el que tras diversos informes, entre ellos el citado de Corachán, se procedió a cubrir el presbiterio y el crucero, emprendiendo la construcción de la nave en sus dos tramos inmediatos, obras que concluyeron no sin interrupciones en 1777. A partir de estas fechas se suceden proyectos y obras para la cúpula, el tabernáculo de jaspes, la fachada principal o la torre campanario, prolongándose su fábrica, incluida la de los tramos de los pies del templo, hasta las primeras décadas del siglo XX, como delatan elocuentemente diversas fotografías de época. También en el año 1885 se levantaría una nueva cúpula tras el derrumbe de la construida en el siglo XVIII por un temblor de tierra. No es, pues, de extrañar que el erudito Orellana a finales del siglo XVIII —sin duda recogiendo una opinión extendida en el ambiente valenciano— comentase con ironía la abusiva demora de la “sumptuosa” obra de la colegiata: “...si otras (aun grandes) cuentan su crecimiento por años, esta la va contando por centurias”, haciéndose eco del dicho “aixó será com la Seu de Xàtiva” como sinónimo de obra interminable.

Esta colegiata, de tan azarosa construcción, nunca alcanzaría a ver cumplidas las expectativas de monumentalidad histórica con la que fuera concebida o proyectada, con una imagen actual un tanto desdibujada que no se corresponde con los propósitos que en su día debieron alimentar sus promotores y arquitectos. No obstante, cuenta en su haber la cristalización de estas intenciones en fachadas o estructuras concretas del edificio, por sí mismas de una evidente significación histórica-artística en cualquier panorama de la arquitectura española. La importante nómina de arquitectos o personalidades afines a lo arquitectónico que dirigen o firman proyectos, es elocuente de la alta consideración arquitectónica que rodearon su proceder constructivo: Pedro Ladrón de Arce, Francesc Figuerola, mosén Joan Blas Aparici, mosén Casimiro Medina, José Sierra, fray Alberto Pina, José Francisco Ortiz y Sanz “el vitruviano”, Ventura Rodríguez o Pedro Arnal. Del mismo modo inspeccionan su obra y firman informes figuras como la del matemático Juan Bautista Corachán, el teniente coronel de infantería Felipe Gavilá, Jaime Bort, arquitecto director de la catedral de Murcia, los arquitectos de Valencia José Vilar de Claramunt y José Herrero y el académico Vicente Gascó o ya en el siglo XIX Joaquín Cabrera y Juan de Madrazo. Signo de notoriedad, los arquitectos que participan en su construcción, firman sus documentos en otros lugares de la geografía valenciana con el orgulloso título de maestro mayor de las obras de la Seo, dándose la circunstancia de constituir tal dirección el argumento central de toda una trayectoria a la hora de solicitar el ingreso en la Academia de San Carlos, como fue el caso de fray Alberto Pina.

La colegiata fue sin duda para sus contemporáneos —en tanto templo principal de la segunda ciudad del Reino con pretensiones de catedralidad— una émula respuesta a la medieval catedral de Valencia, desde las categorías de la arquitectura moderna, con su peculiar tipología de colegiata, más próxima al modelo catedralicio que al parroquial, con tres naves y desahogadas capillas laterales —las de la nave comunicadas entre sí-, crucero de pronunciados brazos al exterior y cúpula asentada sobre poderosos pilares, cabecera cerrada por un muro poligonal de nueve lados con fluido deambulatorio y capillas radiales y un presbiterio alargado y abierto por pilares. Su severo interior fabricado en piedra y declinado en clásico tiene un acentuado efecto verticalista y un indudable aire de familia con el clasicismo

¹ Se trata de un conjunto de textos inéditos que se conservan en el Real Colegio del Corpus Christi de Valencia, “Apuntamientos del Dr. Coratjá”, en el volumen manuscrito *Miscellanea Mathematica* de la Biblioteca de Mayans, vol. núm. 460, fols. 455-464. Se encuentran transcritos en el capítulo de Textos y Documentos en torno a la colegiata de Xàtiva.

escurialense, especialmente sensible en la organización de los machones del crucero, impronta evocada por los historiadores que se han acercado a su estudio —“siendo curiosa la severidad decorativa, casi escurialense, del proyectista”, escribió Tormo en 1923²—. Concebida su construcción y sobre todo el abovedamiento en la esteretomía renacentista, el templo de la colegiata se erigió en un excepcional ejemplo de la cantería fabricada en los modernos cortes de piedra, proceder para esas fechas extraño en el entorno de la ciudad de Valencia. Admirada por arquitectos y expertos, su destacada presencia en la cabecera y capillas en particular fue objeto de estudio y estímulo para el resurgir de la esteretomía en el siglo XVIII y aun en el XIX en la propia colegiata, como evidencian las capillas de los dos tramos de la nave de lado del crucero o la escalera de la torre campanario. Acaso sea su imagen externa, en especial sus fachadas, la que mejor exprese las intermitencias y momentos álgidos de su construcción durante más de tres siglos, en un explícito muestrario de estilos que abarcan el maduro renacimiento de comienzos del siglo XVII de la portada de la cabecera, el vanguardista barroco —en clave oblicua— de finales del siglo XVII de las fachadas norte y sur del crucero, o la ecléctica fachada principal, de la segunda década del siglo XX, antes apresurada solución de compromiso que coda.

Una de las cuestiones más importantes y complejas con la que se enfrenta al análisis de esta colegiata es dilucidar lo construido en las distintas fases con el objeto de estudiar y entrever las ideas que presidieron sus proyectos originales a lo largo de tan dilatado período de construcción. Por más que en este estudio se aporten noticias inéditas —como los interesantes informes del matemático Juan Bautista Corachán en 1732- o reveladores planos históricos del templo —como el proyecto de colegiata de fray Alberto Pina del año 1760-, la información documental que rodea su dilatado y complejo proceso constructivo es aun parcial, en especial la que permita apuntalar con precisión las intenciones que guiaron tanto el primer proyecto de 1596 como el de 1683, sin duda los dos momentos más decisivos que fraguan el núcleo interior que configura la imagen posterior de la colegiata. A pesar de estas carencias documentales, a quien se adentra en su conocimiento sorprende la generosa capacidad que tiene su dilatada fábrica para tematizar en torno a ella noticias e informaciones del máximo interés para comprender las certidumbres y directrices de la cultura arquitectónica de su tiempo y lugar, algunas de un hondo calado histórico en un panorama español. Edificio, pues, pleno de porvenir historiográfico, esta colegiata ofrece a quien se acerca a su estudio una incógnita similar a la que jurados de fábrica, expertos y arquitectos se encontraron en el primer tercio del siglo XVIII al intentar esclarecer la idea del templo proyectado en fechas anteriores —lo que Corachán llamaría “lo antiguo ya echo antes”— a falta de proyectos y noticias, sin más recursos que las huellas de lo construido, sólo que ahora con la yuxtaposición —el “enlasandole y hermoseandole más” que también aconsejara Corachán— de lo construido en épocas posteriores.

² Tormo, E., *Levante*, Madrid, 1923, p. 209.

I. LA COLEGIADA PROYECTADA: PRELUDIO Y HUELLAS

De mezquita a templo cristiano

La Seo o Colegiata de Santa María, antigua mezquita, era el edificio religioso principal de la ciudad de Xàtiva, pero contrariamente a lo que había sucedido en la mayor parte de las poblaciones valencianas, había mantenido parte de su arquitectura original islámica, que paulatinamente y desde el siglo XIII se fue cristianizando. La particular hibridación de formas y estructuras históricas era descrita a mediados del siglo XVI por el cronista Martín de Viciana. En 1564, refería como la iglesia mayor de la ciudad, seguía siendo “mezquita de los Agarenos y fabricada por ellos, en VII naves casi cuadrangular con una torre campanario con diez buenas campanas. La capilla principal es so invocacion de la Assumpcion de Nuestra Señora la madre de Dios, de la qual en su día se celebra muy solemne fiesta...” Mencionaba también otras muchas capillas, como las de Santa Ana y las Fiebres, delos Borja; también aludía a la de San Bartolomé, mandada edificar por el cardenal Jaime de Casanova, o a otras capillas de familias setabenses ilustres como las de los Castellar o los Joan. Todas ellas —según Viciana— “hermosas y notables decoradas con buenos retablos y dotadas de buenas rentas”.

La única imagen gráfica que tenemos de la Seo anterior a la completa reconstrucción de nueva planta comenzada a fines del siglo XVI, es una imagen del exterior que no es excesivamente precisa. La proporciona Wijngaerde en su dibujo de Xàtiva de 1563, en la cual se distingue una gran iglesia con tejado de cubierta inclinada y lo que parecen ser marcados contrafuertes entre las ventanas, sobresaliendo de forma muy perceptible la torre campanario. También en ella se intuye la presencia de algunas capillas principales que se habían ido añadiendo a la estructura primitiva y que, a mediados del siglo XVI, se consideraban casi como iglesias independientes yuxtapuestas a la estructura original. Entre ellas destacaba la capilla de Santa Ana, capilla funeraria mandada construir por el cardenal Alfonso de Borja a mediados del siglo XV, antes de ser elegido papa con el nombre de Calixto III. Sus restos conocidos por una fotografía de 1902 y por los fragmentos escultóricos que se conservan en el museo de la ciudad, advierten de su magnificencia, utilizándose como capilla de comunión hasta fines del siglo XVIII cuando fue totalmente desmantelada al plantearse la continuación de la obra nueva de la colegiata. Boix narra en 1856 como se encontraban “perdidas ya entre las obras modernas los restos de una capilla, llamada del Cardenal”³. De las capillas reformadas a fines del siglo XV figuraba también destaca la conocida como Capilla de les Febres, fundada en 1497 por Francisco de Borja, obispo de Teano, Tesorero de Alejandro VI, presidente de la Cámara Apostólica, y cardenal de Cosenza, cuyo escudo e inscripción con perfectos caracteres epigráficos latinos se conserva en una de las capillas de la girola de la actual colegiata⁴. Además de las citadas capillas, tenemos constancia de renovaciones en otros espacios de la colegiata a comienzos del siglo XVI como la sacristía que se había remodelado en 1510, y algunas capillas también habían sido modificadas en fechas sucesivas, en 1523 y 1532, según noticias indirectas de los Manuals de Consells, pero desconocemos si ya se introdujeron cambios significativos en su arquitectura o fueron más bien renovaciones de carácter decorativo como presuponemos que serían. Acaso tengan que ver con algunas de las capillas construidas o reformadas en el siglo XVI los restos de molduraciones y capiteles jónicos que se han localizado en las recientes obras de restauración de los tejados exteriores del deambulatorio. Dos de estos capiteles de orden jónico -con un característico y simplificado tablero recto y volutas apenas dibujadas con mínimas incisiones en la piedra- estan

³ Comenzada hacia 1451, debió ser obra relativamente rápida, pues ya en 1452 se colocaban reja y vidrieras y se encargaba el retablo a Joan Reixach, retablo, que afortunadamente aún se conserva. Podemos relacionarla, aunque no sea más que de forma indirecta con la capilla del Hospital, pues aunque la calixtina tenía al menos dos tramos, se cubría con bóveda de crucería de terceletes y nervios que arrancaban de ménsulas esculpidas, de las que se conservan dos, identificadas con Sofonías y un Moisés. A ella se accedía a través de un arco con angrelados y cardinas flanqueado por pináculos, con un ángel tenante portador del escudo de los Borja. También se conserva una clave con un calvario que al igual que los otros restos escultóricos es de gran refinamiento y de composición absolutamente original.

⁴ Estuvo presidida por la tabla de Pinturicchio, enviada desde Roma, con la imagen de la titular y el donante, hasta que fue trasladada a la colegiata nueva en 1774 y enviada a Valencia para su restauración en 1818 donde permanece desde entonces, formando parte de la colección del Museo de Bellas Artes. La capilla destacaba también por otras piezas interesantes, y especialmente por complementarse con un retablo encargado a los Hernandos en 1511. Presumiblemente se trataba de la terminación de un retablo con estructura “a la romana”, por Fernando Yáñez y Hernando Llanos quienes debían desplazarse a Xàtiva, donde se les proporcionaría una casa. No sabemos si realmente cumplieron este contrato ante la falta de datos sobre su temática y la pérdida del patrimonio pictórico de Xàtiva, pero en cualquier caso se demuestra un temprano interés por los modos renacentistas que estos artistas presentan. También permite explicar el encargo, que sí sabemos a ciencia cierta que Yáñez cumplió, en fecha más tardía de la enorme pala del Juicio Final, que estuvo en la colegiata hasta 1936 y que se conoce por fotografías antiguas. Sobre esta capilla, Gómez-Ferrer, M. y Corbalán de Celis, J., “Un contrato de los Hernandos para la capilla de les Febres de la Seo de Xàtiva en 1511” *Archivo Español de Arte*, mayo-junio 2006, vol. LXXIX, nº314, pp. 157-168

estrechamente relacionados con los empleados en diversas obras de Xàtiva ya en la primera mitad del siglo XVI (patio del Almudín, casa de los Borja)⁵.

Una de las principales reformas acometidas en el siglo XVI —en tanto estructura arquitectónica relevante— fue la de la torre campanario. En 1536 y 1537 se había encargado al que luego se revelaría como uno de los más importantes maestros de Xàtiva en la primera mitad del siglo XVI, el maestro de obras, carpintero y albañil Ausias Piquer, la construcción de un arco entre pilares para la colocación de un reloj en la torre de campanas. Esta quizá sería la estructura que sobresale por encima del volumen prismático con sus dos cuerpos de campanas, tal y como se observa en el citado dibujo de Wijngaerde, con sus pilares y capiteles que también se encargaron al mismo maestro. La torre fue uno de los restos que durante más tiempo se mantuvo en pie, junto a la entrada de la nave derecha del templo, y aún Boix en 1857 la describía como “ennegrecida y sombría”, a pesar de que ya se había suprimido el último cuerpo que había amenazado ruina unos años antes.

A lado de estas capillas o torre campanario, el interior de la Seo, siguió exhibiendo restos importantes de su pasado islámico, que en el siglo XVI la convierten en objeto de curiosidad e incluso, en algunos casos, de admiración como exponente de una antigüedad árabe, de un pasado de esplendor “musaico”, decorativo⁶. Beuter, Viciano, Miedes o Escolano aludieron en sus obras al interior de la seo setabense resaltando la pervivencia de la mezquita y en particular de los restos de relieves y caligrafías árabes que aun adornaban sus pilares y arcos. Así Beuter, que escribe en fecha anterior a Viciano, en su *Primera Part de la Història de València*, editada en 1538, insistía en la imagen de mezquita que aun tenía la colegiata: “Y d’esta manera se troben per los pilars de la seu de Xàtiva, que resten encara de la forma que eran en temps de moros, essent mezquita, moltes lletres de or scrites, y entre les ques ligen encara en aràvich dihuen algunes Veyt Allà, que vol dir, segons que ja havem dit, casa de Déu”.⁷ Texto que repite en la inmediata traducción al castellano de 1551 cuando Beuter señala que “están aun en derredor de los pilares de la Yglesia mayor que és hoy y era entonces aquella mezquita, muchas letras de oro arábicas que hacen testimonio desto”. Tema sobre el cual volvería a incidir el acuerdo y determinación para la completa renovación de la Seo —fechado en 1596— al indicar como la antigua estaba “fabricada en siti que antigament era mesquita de moros e així en algunes parts de les parets y arcades de aquella y ha escrites lletres morisques...”,⁸ insistiendo en el inconveniente que suponía este hecho al tratarse de la iglesia mayor de una ciudad de la entidad de Xàtiva. Más tarde, en 1610, Escolano volvería a comentar su antecedente morisco, y aunque para esas fechas ya se había iniciado la construcción de la nueva Colegiata, sus restos aun estaban a la vista dado que su demolición fue progresiva y gradual. Escolano la definía como “un edificio de los sumptuosos de aquellos tiempos, y labrado a lo mosaico con muchos relieves y molduras”.⁹ Escolano había tomado esta descripción de la que previamente había realizado en 1584 el cronista Bernardino Miedes (1520-1589)¹⁰, cuando escribió la *Historia del rey Don Jaime*, copiando casi literalmente sus palabras, ya que cuando describe la conquista de Xàtiva por el rey Jaume I, señala que “determinó el rey echar la mezquita por tierra y edificar nuevo templo en la mesma area y puesto como lo hizo en la ciudad de Valencia. Pero después de bien reconocida toda ella, hallandola muy ancha y sumptuosamente edificada de obra musaica y de relieve, fue muy rogado por la Reyna y prelados, con todos los demás señores que le seguian; y mucho mas por el alcaide, y principales moros de la ciudad, que no permitiese derribar tan singular y raro edificio, y que solo quedasse, se holgavan fuesse templo mayor

⁵ Bérchez, J., y Gómez-Ferrer, M., “Arquitectura de la época Moderna en Xàtiva” *Historia del Arte de Xàtiva* (en prensa).

⁶ La acepción “musaico” o “mosaico” empleada repetidamente por los autores valencianos para calificar los restos árabes de la colegiata de Xàtiva responde en líneas generales a la utilizada en la cultura hispánica de los siglos XVI y XVII para referirse a obras en las que señoreaba un prolijo decorativismo, fueran éstas hispanomusulmanas, góticas o platerescas. Durante el siglo XVII, y al calor del creciente salomonismo que dominó la cultura barroca española, la acepción mosaico aplicada a las artes y en particular a la arquitectura cobró un vago carácter polisémico al designar también y en primer lugar obras con ascendiente bíblico y a la vez de remoto origen histórico (véase al respecto, Marias, F., “Haz y envés de un legado: la imagen de lo islámico en la cultura del renacimiento y el barroco”, *La imagen romántica del legado andalusí*, Barcelona, 1995, p. 111). La secuencia, simplificada, de este complejo proceso semántico puede seguirse comparando la definición dada por Sebastián Covarrubias, en 1611, en su *Tesoro de la Lengua Castellana*, centrada en la prolijidad decorativa de las obras de taracea —“Cierta labor antigua, que aora se ha buelto a renovar, de pedrecitas de vidrio teñidas de diversas colores, que inxeridas en la pared con cierto betún fuerte, hazen diferentes labores y figuras...”— con la aportada por el *Diccionario de Autoridades*, en 1732, en donde el significado decorativo de mosaico es relegado a un segundo lugar, para destacar el más estrictamente arquitectónico y salomonista, en la línea del defendido por Juan Caramuel de Lobkowitz o Tomás Vicente Tosca, al que cita —“Orden de Arquitectura, que no es de los cinco principales. Consta de colúnas, que suben en forma de llamas, y van haciendo ondas, revolviéndose a manera de espiras. Sus inventores parece debieron de ser los Judios, y por esso se llaman estas columnas Mosaycas o Salomonicas, tomando nombre del Legislador Moisés, y del Sabio Rey Salomón”—.

⁷ Beuter, P. A., *Primera part de la Història de València*, 1538, edición de Escartí, V.J., Universitat de València, 1998, p. 186.

⁸ Acuerdo citado en reiteradas ocasiones cuando se trata de la renovación de la Colegiata, ver Sarthou, C., *Datos para la Historia de Játiva*, p. 347. Por su importancia se recoge en el apéndice de Textos y Documentos en torno a la colegiata.

⁹ Escolano, G., *Década Primera y Década Segunda de la Historia de Valencia*, (1610), edición de 1972, Departamento de Historia Moderna, Universitat de València, Libro nono, p. 1162.

¹⁰ Esta descripción se encuentra en Ventura Conejero, A., “La consagració de l’antiga mesquita en 1248”, *Papers de la Costera*, 11, 1998, pp. 12-17, procede de un texto de Bernardino Gómez de Miedes, *La Historia el rey don Jayme de Aragon*, viuda de Huete, año 1584, capítulo 14, libro 14.

de la ciudad para los cristianos. (...) Y assi purificado y de nuevo consagrado templo en ella, se dedicó al nombre i invocación de la sacratísima virgen Maria, y se mantiene muy entero hoy día”. De todos modos, sobre esta colegiata de impronta aun islámica gravitó el problema de los moriscos durante todo el siglo XVI, siglo de conversiones forzosas y de adoctrinamiento militante. Por muy cristianizada que estuviera la mezquita o por muy admiradas que fueran las antigüedades hipanomalmanas que aun alojaba, no podía sustraerse al peligro de su imagen religiosa islámica —infiel— susceptible de testimoniar la identidad de los moriscos. Viciana en 1551 informaría en este sentido que la mezquita de Xàtiva era lugar de peregrinación para los moriscos: “no se ha de dexar en olvido que tenian los moros en tanta veneración la Mezquita mayor de Xàtiva, que venian de muchas partes en romeria a ella”. No debe extrañar que a finales del siglo, dentro del espíritu de la Contrarreforma, se impulsara con especial tesón la completa renovación de la colegiata en sustitución de la última de las grandes mezquitas aun en pie del Reino de Valencia.

El inicio de las obras. Acuerdos y financiación

“En 26 de octubre de 1595, acordaron los Jurados hacer un nuevo templo, cuyo acuerdo confirmaron y aprobaron sus consejos particular y general en 17 y 18 de dicho mes y año¹¹, y ambos consejos dieron poder y facultad a la ciudad para hacer la planta y cuidar de la obra en cuanto perteneciese a ella... En el año 1596 hizo la ciudad la nueva planta y modelo de madera que guardaba en su archivo y en ese año principió la obra”. Así narraba el comienzo de la nueva Colegiata de Xàtiva, don Enrique Menor, regidor de la ciudad en su “Noticia y sueldo del real derecho de fábrica”, manuscrito del año 1772 que se conservaba en el archivo municipal¹². A pesar de la constatación de algunos errores en la exactitud de las fechas, quizá errata de la transcripción, este memorial posiblemente se refiere a las deliberaciones de los jurados de 16 de octubre de 1596, que se custodian en el archivo municipal de Xàtiva, donde se recogía el unánime parecer de los representantes ciudadanos de la necesidad de demoler definitivamente la antigua mezquita y sustituirla por un templo de la dignidad que la población de Xàtiva merecía: “be tenen entes VM com de diverses vegades se ha determinat se fabricas de nou la Esglesia collegial desta ciutat la cual hui esta fabricada en siti que antigament era mesquita de moros e aixi en algunes parts de les parets y arcades de aquella y ha escrites lletres morisques y no el edificis cual convenia per a esglesia major de la present ciutat, per rahons volem a que aquella sia fabricada cual conve....y per a embelliment de la present ciutat puig veem que totes les viles circumvehines de esta ciutat han fabricat esglesies noves sobre les velles que tenien...” Este acuerdo, reiteradamente citado por ser una de las escasas noticias seguras sobre el momento inicial de la construcción¹³, daba facultad para poner en ejecución la fábrica de la iglesia “com millor pareixera, ben vist los sera a tota utilitat e honor de la dita ciutat” y concedía poder a los jurados para contratar por destajos (y no la más costosa por jornales) a las personas con las que se concordara la fábrica de la iglesia. La dificultad de financiación fue uno de los graves problemas que arrastró la colegiata a lo largo de toda su historia constructiva, motivando no pocas paralizaciones y cambios de proyecto, siendo ésta un fiel reflejo del acontecer económico de la ciudad. La recaudación a partir de diversos impuestos se fue arbitrando en los meses siguientes a esta deliberación con sucesivos acuerdos en los años 1597 y 1598.

Tres impuestos nutrieron la financiación de la obra¹⁴: la sisa de la carne, la sisa del aguardiente, y la tercera parte de la imposición por la molienda; a ello se sumaba la renta que dio el Patriarca Ribera de 100 libras anuales todos los años de su vida, y el llamado “capsou” de las mandas y obras pías testamentarias, es decir, un sueldo por libra de las mismas, por lo que no hizo falta cargar censales. Donaciones caritativas de particulares pagaban el trabajo de hombres en faenas no especializadas, sobre

¹¹ No parece posible que se pueda dar una fecha de deliberación de 26 de octubre, y a continuación se refieran a los días 17 y 18 de ese mismo mes y año, por lo que tiene más sentido que la fecha original sea 16 de octubre y los días siguientes, 17 y 18, por lo demás consta la deliberación de 16 de octubre de 1596, que es la única que se ha conservado ante el notario Domingo Monfort, con lo cual el texto de Enrique Menor se puede referir a esta misma, aunque no se descartan otras anteriores, pues como la propia deliberación indica, este asunto se había tratado en otras ocasiones.

¹² Este texto citado por Sarthou, está en realidad extraído del libro de Boix, V., *Xàtiva. Memorias, recuerdos y tradiciones de esta antigua ciudad*, Xàtiva, 1857, pp. 413-414.

¹³ Sarthou, C., *Datos para la historia de Játiva*, pp. 346-348.

¹⁴ Agradecemos al prof. Pablo Pérez las noticias entresacadas de un pleito con la Villa de Benigànim, en ARV, Real Audiencia, Procesos de la Tercera Parte-Apéndice, exp. 6089, se trata del segundo pleito habido entre la Villa de Benigànim (cuya segregación de Xàtiva por privilegio real, se había producido en 1602), y Xàtiva a propósito del reparto de gastos anuales entre ambas poblaciones. Benigànim acusaba a Xàtiva de haberse cargado con censales para hacer frente a una serie de gastos entre los que se encontraban la Obra Nova de la Seu. Un resumen del mismo en el apartado de Textos y Documentos en torno a la Seo de Xàtiva.

todo durante la apertura de cimientos, que en algunos casos se realizaron gratuitamente¹⁵. Desde un primer momento la población se volcó en la obra. “Al principi quant se obriren los fonaments de dita obra —testimonia el notario José Menor—, acudien, ço es, un home rich de la present ciutat que portava vint i cinch homens y més, y asía com a capità. Y en forma de companyia venien a treballar a dita obra. Y el dit capità los pagava a tots”, al son de tambores y siguiendo las banderas de la ciudad, se organizaron estas compañías a modo de milicia urbana. El mismo testimonio comenta la presencia en las obras de los cimientos del Duque de Gandía¹⁶ y sus aportaciones económicas a la construcción de la Seo. El trabajo de maestros y canteros especializados, por el contrario, se realizó a jornales, pagado a través de estos impuestos y si algún día se agotaban, se paralizaba temporalmente el destajo.

La figura del Patriarca Ribera adquiere un especial relieve en la gestación de la colegiata setabense. Es bien sabido cómo impulsó la construcción de iglesias en diversas poblaciones, y en particular en todas aquellas de abundante población morisca, entregando cantidades en metálico, facilitando el cobro de determinados impuestos, dotándolas de ornamentos sagrados, con el objeto de atraer a los nuevos convertidos¹⁷. En el caso concreto de Xàtiva, tras su visita pastoral a la misma en 1574, proporcionó instrucciones arquitectónicas precisas para la remodelación de la entonces mezquita del arrabal, convertida en la rectoría de moriscos de Sant Joan¹⁸. No debe pues extrañar que impulsara con especial tesón la construcción de un templo como era la colegiata, templo principal de la segunda población del Reino de Valencia, habida cuenta que se trataba de sustituir la que podemos considerar última de las grandes mezquitas aún en pie. Su presencia activa en la colocación de la primera piedra, el 22 de enero de 1598, según el dietario de Porcar¹⁹ y un año antes, en 1597, según testimonios recogidos en un pleito habido con la villa de Benigànim²⁰, no hace sino confirmar su especial interés en la erección de este templo de sobrada importancia religiosa, con unas dimensiones que se acercaban a la catedral valenciana y que desde luego excedían el común de los templos levantados en la diócesis —probablemente el mayor de los proyectados en su tiempo y en un ámbito valenciano— y de una complejidad litúrgica de su arquitectura nada desdeñable. No en balde se presiente en estos primeros afanes constructivos de la colegiata de Xàtiva, la idea de erigir un templo que, bien bajo las características de colegiata, emulaba la idea de una moderna catedral desde la altura —arquitectónica y cultural— de su tiempo y lugar. Gravitan sobre esta primera colegiata usos y modos arquitectónicos que caben poner en relación con el entorno inmediato del Patriarca Ribera, como es, por ejemplo, el hecho de la presencia en ella del arquitecto, experto en trazas de cantería, Francesc Figuerola, estrechamente vinculado a la obra más significativa de su prelatura, el conjunto del Real Colegio del Corpus Christi. Igualmente apunta en dicha dirección la excepcional concepción en el “art de la pedra” de este primer proyecto de colegiata, del que sólo conocemos —bien que de un modo fragmentario— lo construido en esta primera fase que afectó a la cabecera poligonal de nueve lados, con sus nueve capillas radiales abiertas a un desahogado deambulatorio.

Desde la colocación de la primera piedra en 1597 o 1598 hasta la fecha de la primera ralentización de obras, que puede situarse en los años 1609-10, coincidiendo con la expulsión de los moriscos y el consiguiente descalabro económico originado en una población como Xàtiva con abundante población morisca, las obras continuaron de modo intermitente hasta la paralización definitiva hacia 1626. Una edificación de esta envergadura exigía disponer de un terreno amplio y si tenemos en cuenta que su construcción se ubicaba en uno de los barrios más populosos de Xàtiva con un caserío abigarrado, pronto echaremos de ver que los primeros pasos se centraron en la compra de las casas necesarias para preparar el terreno de la cabecera de la colegiata, lugar por donde se comenzó la obra²¹. Dispuesto el espacio, pronto surgió uno de los problemas más graves que iba a lastrar el normal desenvolvimiento constructivo de la colegiata durante siglos, la compleja cimentación sobre un suelo irregular y rocoso. Al

¹⁵ En el fol. 564^o se encuentra el testimonio de José Menor notario que indicaba que aunque cuando comenzó la obra no se hallaba en Xàtiva, tenía noticia de que cada día salía una compañía de frente de la ciudad, con su capitán, alférez y los restantes oficiales, a hacer faenas en aquella obra y llevar materiales gratuitamente, y que él mismo cuando regresó a Xàtiva participó en la compañía mandada por el capitán Joan Francesc Sanchis. Otros testimonian como algunos de los capitanes trabajaban en la obra por devoción.

¹⁶ Idem, fol. 564^o, El capitán Francesc Sanchis hizo traer una tienda de campaña del Duque de Gandía, la cual se quedó en Xàtiva como apoyo para los trabajos, testificando como el duque gastó muchos ducados en la obra.

¹⁷ Documento citado por Boronat, P., *El Beato Juan de Ribera y el Real Colegio el Corpus Christi*, Valencia, 1904, pp. 369-370, se incluyen diversas partidas de descargo de la mensa arzobispal, para poblaciones como Mirarosa cerca de Setla, Facheca en la Vall de Seta, o Perpugent, en la provincia de Alicante, o Benimuslem cerca de Alberique se beneficiaron de estas entregas.

¹⁸ Enrique Gandía Álvarez, “De Xàtiva foral a la ciudad de San Felipe” en *Xàtiva. Historia breve*, 1997, p. 116, señala el texto donde el Patriarca indica como se debía deshacer y reconstruir uno de los arcos, reparar los tejados tanto los que daban hacia el campanario como los que estaban por encima del altar mayor, y que se ampliara la sacristía y colocaran bancos para que se asentaran como hombres de bien.

¹⁹ Porcar, J., *Coses esvengudes en la ciutat i regne de Valencia*, 1589-1629, edición de Castañeda, V., Madrid, 1931-32.

²⁰ ARV, Real Audiencia, Procesos de la Tercera Parte-Apéndice, exp. 6089, fol. 685^o, se recoge cómo la primera piedra de la obra nova de la Seu se puso el día de San Vicente del año 1597, acto al que asistió el Patriarca Ribera.

²¹ En el aludido pleito con Benigànim se certifica cómo muchos testigos avecindados en localidades y villas de los alrededores señalan la adquisición de casas de tamaño mediano a caballeros setabenses.

poco de comenzar los cimientos fue necesario ahondarlos un tercio más para hacerlos más firmes y seguros y, dada la dureza del terreno, hubo que destinar fuertes sumas y tiempo en estas rectificaciones no previstas²². Diversos testimonios personados en el proceso de Benigànim del año 1636, coinciden en señalar que la obra de Xàtiva comenzó tres o cuatro meses antes que la iglesia de Benigànim (1598), recordando cómo uno de los maestros que acudió a revisar los cimientos de Xàtiva fue el “mestre de obra de vila” que dirigía las obras de Benigànim²³. Una vez salvadas estas primeras dificultades, las obras debieron avanzar con relativa fluidez. Así un escrito del cabildo dirigido a los jurados de la ciudad, fechado en el año 1599, en el se quejan del emplazamiento inadecuado para los canónigos de la portada trasera de la girola, conocida como la del Mercat, informa de la fecha de su construcción y de su arquitecto, Pedro Ladrón. Manifestaba el cabildo su preocupación por “los inconvenients que resulten de ferse la porta endred del altar major en la obra nova de la iglesia, a hon Pedro Ladron, mestre de dita obra, comensa a ferla”²⁴. Del mismo modo, una disposición testamentaria hasta ahora inédita, de la familia Albero, algunos de cuyos miembros eran depositarios y administradores de los impuestos creados para sufragar la colegiata, nos informa de la situación hacia 1600, fecha en la ya debían estar construidas algunas capillas radiales de la girola, así como replanteado el espacio de la cabecera²⁵. Por el testamento de Pere Llois Albero ciudadano de Xàtiva, e hijo de Luis Albero doctor en leyes, sabemos que adquirió derechos sobre una “de les capelles noves que en dit cap de altar ja estaran obrades y fetes ab tota perfectio”²⁶, con altar bajo invocación de Nuestra Señora de los Ángeles.

Los testimonios del proceso de Benigànim en el año 1636 proporcionan otros datos de interés sobre esta primera fase como es la cifra aproximada de lo gastado en la *obra nova de la Seu*. Para un testigo el gasto anual alcanzaba 4.000 libras anuales, según otro que calcula el gasto total sin contar el precio de las casas derribadas y el coste de la ejecución de los cimientos (excluyendo a su vez los gastos originados por la rectificación de los mismos) el monto ascendería a 60.000 libras²⁷. A pesar de la paralización de su construcción, la ciudad continuó percibiendo durante cierto tiempo las rentas de la obra, que se gastaban en algunos ornamentos, orfebrería u obras menores en la iglesia vieja, así como en el encalado de las paredes. Tras la muerte del Patriarca Ribera, surgió la dificultad de la falta de espacio para la continuación de la fábrica por la oposición encontrada por parte del arzobispo Isidoro Aliaga, para disponer de las casas denominadas entonces del Palau o casa del Delme, que el arzobispado poseía a espaldas de la iglesia vieja, asunto éste que no se solucionó hasta 1683, cuando se permutaron por la denominada Casa del Ardiacà, propiedad del Cabildo de la Seo. En principio, el arzobispo se negaba a que en compensación por el derribo de la casa sólo se entregara una casa ya construida, cuando en realidad la pretensión del arzobispado era una de nueva planta. Realizada esta permuta, el cabildo vendió el Palau²⁸ a la ciudad, y tras su demolición se pudo proseguir la obra con mucha más facilidad, ocupando el terreno de la misma la actual sacristía mayor y aula capitular.

Los maestros de la colegiata

En las decisiones sobre el proyecto elegido debieron participar diversos maestros a los que debemos considerar responsables de esta opción. Se conocen unos nombres, cuyas perfiles biográficos

²² ARV, Real Audiencia, exp. 6089, fol. 1011vº, “havent ubert los dits fonaments pera la dita obra nova de la Seo de la dita ciutat de Xàtiva, los paregué que eren molt diformes en grans y vingueren mestres a veure'ls y determinaren ques regularen y així regularen dits fonaments de la manera que la mitat de dits fonaments tan solament se ompliren ab la amplaria de paret que requeria la amplaria de dits fonaments y de alli en amunt dels treygueren parets de aquells”.

²³ ARV, Real Audiencia, exp. 6089, fol. 1112vº-1113rº. Dato de interés puesto que se desconocía la fecha exacta del comienzo de la construcción de esta iglesia que se creía fue hacia 1602, año en que Benigànim se separa de la jurisdicción de Xàtiva. Si se conocía el nombre de los maestros que trabajaron a partir de estos años en la iglesia, Vicente Abril y Tomás Leonart Esteve, maestros de extraordinaria reputación presentes en importantes fábricas valencianas, como el Hospital General, el campanario de San Martín o la parroquial de Liria. A pesar de que Benigànim siguió empleando una solución en planta tradicional, de nave única, capillas entre contrafuertes, aunque comunicadas por pequeños pasos, presbiterio poligonal, y cubrición de bóveda de crucería, sí es posible rastrear una cierta impronta en su alzado paralela a la de la colegiata de Xàtiva. Los altos apilastrados dóricos con entablamento de triglifos y metopas, sin tener la elevación y distinción clasicista de los de la colegiata setabense, recogen un similar modo de operar con el lenguaje clásico en la ordenación de los interiores de iglesias que se aleja de los persistentes resabios medievales que aun eran frecuentes en otras iglesias de la zona.

²⁴ González Baldoví, M., *Museos de Xàtiva*, op. cit., p. 49.

²⁵ La inscripción con la fecha de 1600 que figura en el neto de la pilastra de la esquina de la fachada norte o de los escalones del crucero, que forma pareja con otra de similar caligrafía numérica con la fecha de 1700 que figura en otro extremo de la fachada, parece responder no obstante a un vago término antequem, posiblemente colocado en el momento de emprender la obra de la fachada.

²⁶ APPV, notario: Jerónimo Oltra, sig: 16632, 3 de agosto de 1600, testamento de Pere Llois Albero, ciutada de Xàtiva: “item per quant la mia voluntat es que Pere Albero ciutada de Xàtiva nebot meu y fill de mossen Luis Albero doctor en cascun dret y prevere (roto...) capella en lo cap del altar que ara novament se fabrica en la esglesia collegial de la seu de la present ciutat de Xàtiva, lo qual altar sia sots invocacio de Nostra Señora dels Angels (...) que tant tost apres de la mia mort si donen e senyalen al dit Pere Albero nebot meu en dit cap de altar nou de dita esglesia una de les capelles noves que en dit cap de altar ja estaran obrades y fetes ab tota perfectio...”

²⁷ Proceso de Benigànim, ARV; Real Audiencia, 6089, fol. 1015 rº y 1220 rº.

²⁸ De la existencia de esta casa da cuenta también Escolano en 1610: “tambien tuvo Xativa en los siglos antiguos silla obispal de por si da como da testimonio la casa Episcopal que aun hoy en dia persevera a espaldas de la iglesia vieja”.

van cobrando entidad arquitectónica, a la vez que se esclarecen sus personalidades, cada vez más relacionadas entre sí, algunos de ellos activos en las obras más relevantes que se construían en Valencia. De la ciudad de Xàtiva era Juan Pavía, a quien Llaguno a finales del siglo XVIII y Tormo en 1923 vincularon a la obra de la colegiata por su prestigio arquitectónico en obras de su tiempo. Tracista de la nueva sacristía de la iglesia de Ontinyent²⁹, maestro de obras de propiedad real que existían en la ciudad entre ellas las del castillo o del castillo-convento de Montesa³⁰, fue arquitecto de renombre al que, en calidad de experto, se le consulta en 1591 en las deliberaciones para la construcción del puente del Mar de la ciudad de Valencia³¹, entrando en contacto con Juan Inglés, maestro mayor de la diócesis de Cartagena, en esos momentos presente en Valencia para colaborar en las determinaciones sobre la construcción del mencionado puente³², y con Francesc Figuerola, autor de las trazas que serían enviadas a la corte para su supervisión por Juan de Herrera. A su vez, debió conocer a los maestros del Patriarca Ribera, y acude en ese mismo año a visurar la iglesia del Salvador de Cocentaina que habían ejecutado los hermanos Terol, por orden del Patriarca, modificando el proyecto inicial de Gaspar Gregori³³, que en toda caso suponía la aceptación de procederes clasicistas y tipológicos vinculado al emprendido en el entorno de la iglesia del Colegio del Patriarca.

Maestro que sí aparece vinculado a las obras iniciales de la colegiata de Xàtiva es Pedro Ladrón de Arce, natural de Almansa y formado en diversas obras de la diócesis de Cartagena y en la propia Almansa donde se hizo cargo tanto de la iglesia de la Asunción en 1587, como del pantano en 1590³⁴. En la colegiata de Xàtiva se documenta trabajando a los tres años de comenzarse las obras, desde 1599, cuando realiza la portada trasera de la girola, que al parecer se estaba comenzando en ese año. Permaneció en Xàtiva hasta 1603 en que se desplazó a Lorca, llamado para examinar uno de los arcos de la Colegiata de San Patricio³⁵, y seguiría en la diócesis de Cartagena puesto que al año siguiente se encuentra realizando obras en la iglesia de Santiago de Orihuela hasta 1607³⁶. Experto en obras de cantería, dictamina sobre la puerta de la Anunciación de la catedral de Orihuela ejecutada por Juan Inglés, y es posible que fuera autor de la portada de la iglesia de Almansa, muy dependiente de la oriolana, comenzando su construcción antes de que Figuerola se hiciese cargo de ella. Igualmente es llamado para resolver arduos problemas constructivos. Interviene en complejos problemas de cerramientos abovedados, trabajando en la importante iglesia de Santiago de Orihuela, donde se estaba ultimando la bóveda principal, poniendo de relieve una vez más su contacto con Juan Inglés. Podemos considerar que quizá fue uno de los maestros que estuvo vinculado desde los comienzos a las obras de la colegiata de Xàtiva, porque se le cita como maestro mayor de la misma, y será una de las personalidades sobre las que convendrá seguir indagando con especial atención a su formación y alcance definitivo de su intervención en Xàtiva.

Francesc Figuerola, es el tercero de los maestros relacionados con las obras de la colegiata en esta fase. Arquitecto tracista de cantería de reconocido prestigio, estuvo activo en las más importantes obras que se realizan en la última década del siglo XVI y primeras del XVII. Aunque en recientes documentos se le cita como natural de Mora d'Ebre en Tarragona³⁷, en la importante obra del puente del Mar de Valencia, de tan compleja estereotomía, para la cual da trazas en 1591 y que desde la corte aprueba Juan de Herrera, se le menciona como "pedrapiquer natural de la ciutat de Xàtiva"³⁸. Sin descartar su procedencia de las terras del Ebre —tal como ocurriría con otros arquitectos canteros de esta área como es el caso de Juan Inglés, con quien estuvo relacionado en las deliberaciones en torno a

²⁹ Bernabeu Galbis, A., *Arte e Historia en la iglesia de Santa Maria de Ontinyent*, Ontinyent, 1988. Citado por dos veces con errores de transcripción, aparece en un primer lugar en el texto, p. 34 como Joan Xamà, y posteriormente en el documento del apéndice, p. 129 como Joan Pama. Por las fechas, la referencia a su procedencia de Xàtiva, y la presencia del maestro Ferriol junto a él, con quien también trabajó en Montesa, se trata sin duda de Joan Pavía.

³⁰ ARV, Mestre Racional, signatura: 7621, A Joan Pavía y Bernat Ferriol obrers de vila y Pere Andreu fuster per la valor de cinquanta reals castellans deguts a aquells per la raho de quatre dietes que han vacat en lo castell y monestir de Montesa per regonexer les obres necesaries de dit castell y senyalar la fusta".

³¹ AMV, Manuals de Consells, A-118, 22 y 28 de agosto de 1591.

³² Noticia que procede de AMV, libros de la Fábrica Nova del Riu, II-11, 2 de octubre de 1591.

³³ El nuevo tipo de iglesia eliminaba definitivamente el presbiterio poligonal, sustituido por una cabecera plana, y empleaba soluciones de bóvedas tabicadas que imitaban los tradicionales abovedamientos góticos.

³⁴ Pereda, M.J., "La iglesia de Santa Maria de la Asunción de Almansa", *Cuadernos de Estudios Locales*, Almansa abril 1989.

³⁵ Espin Rael, "Los maestros de la obra de la Colegiata de Lorca" *Boletín de la Junta del Patronato del Museo de Bellas Artes*, año V, nº 5, 1926, p. 69.

³⁶ Nieto Fernández, A., *Orihuela en sus documentos I*, Murcia, 1984, p. 23.

³⁷ Piqueras García, R., "Francisco Figuerola "maestro de cantería" entre los siglos XVI y XVII. De Mora d'Ebre (Tarragona) a Almansa (Albacete)" *Instituto de Estudios Albacetenses*, (en prensa), contiene un análisis del testamento del arquitecto fechado en 1632.

³⁸ AMV, II-11, 11 de mayo de 1592 "An Francesc Figuerola, pedrapiquer natural de la ciutat de Xàtiva, 4 lliures, 15 s. y 10 d. moneda reals de Valencia per les trases que aquell ha fet per a la edificacio del pont ques te de fer en lo riu de la ciutat de Valencia, dit de la mar per a enviar a sa magestat".

las trazas del mencionado puente del Mar—, lo importante a resaltar es que por estas fechas estaba asentado en tierras valencianas y en particular en poblaciones inmediatas a Xàtiva como es Montesa, donde sustituyó a su padre en las obras de la parroquial, razón probable por la que se le naturalizara en Xàtiva. En esa fecha había renunciado a las obras de la iglesia de Ayora, posiblemente con la intención de trasladarse a la capital valenciana en busca de mejores contratos, aunque al final de su vida las retomaría encargándose al menos de la torre. Figuerola³⁹ estuvo estrechamente vinculado al Patriarca Ribera, fue su hombre de confianza en lo arquitectónico dictaminado sobre la compra de las columnas del claustro del Colegio o, sobre todo, realizando la monumental escalera *de voltes*, una de las obras más complejas de la moderna estereotomía valenciana. Su vinculación con la construcción de la colegiata de Xàtiva aparece con seguridad documental en el año 1619, cuando al ser llamado para realizar la portada de la iglesia de la Asunción de Almansa, se le cita como “Francisco de Figuerola, maestro de cantería que a echo la obra de la yglesia mayor de la ciudad de Xàtiva”.

La trayectoria de Figuerola y su relación con el Patriarca Ribera se puede trazar con bastante precisión, documentándose con precisión sus trabajos en Valencia desde 1591. En ese año se encuentra vinculado a las obras de los puentes de la ciudad, aunque la intensidad de los mismos disminuye a partir de 1595. A partir de esa fecha hay noticias sobre la emisión de dictámenes para el ayuntamiento de Liria⁴⁰ en enero de 1597, o la realización de unas cocinas en San Miguel de los Reyes⁴¹. En 1598 Figuerola compite con Joan Pavía para la construcción de la sacristía de la iglesia de Santa María de Ontinyent en 1598, obras que se adjudicaron a éste último⁴², regresando a Valencia para implicarse de forma directa en las obras del colegio del Patriarca. Inicialmente al frente de la importante obra de jaspe para la cancela de la iglesia de este colegio, la obra no llegó a concluirse y fue finalmente sustituida por una balaustrada de bronce. En julio de 1599 Figuerola se encarga del reconocimiento de las columnas que el Patriarca compra y manda traer desde Cartagena y Alicante para el claustro del colegio. En agosto de ese mismo año 1599, contrata la que sería una de las obras de mayor prestigio arquitectónico de su tiempo, la escalera “de voltes” del Colegio del Patriarca, sin duda la más monumental de la arquitectura valenciana. Figuerola a través de esta escalera, alta expresión de los logros alcanzados por la moderna estereotomía valenciana, se nos presenta ya como un experto arquitecto en cantería que resuelve la compleja resolución estereotómica de sus bóvedas escarzanas suspendidas en el aire, de atrevidos y elevados desvíajes, en hiladas perpendiculares a la pared de la caja, con sus complejos encuentros en arista saliente con despiece de dovelas en “v”. Su perfil de arquitecto experto en cantería se acrecienta con noticias como la de su presencia en diversos dictámenes sobre otras obras en la ciudad de Valencia, como es la del reconocimiento —en diciembre de 1599- del lugar donde se debía construir el nuevo Portal del Real. Cuando en 1602 se propone la ampliación de un tramo más para la escalera del colegio del Patriarca, ya no se le encarga a él, por lo que se puede deducir que ya no se encontraba en la ciudad.

Podemos establecer las fechas de su presencia en Xàtiva con casi total seguridad entre 1600 y 1609, en que hay un vacío documental en su actividad en la ciudad de Valencia, solamente roto por su nombramiento como experto en abril de 1603 para la elección de las trazas de la cabecera de la iglesia parroquial de los Santos Juanes. A la vista de estos datos, pero también de su segura capacidad de tracista y experto en complejas monteas, tan patentes por otra parte en la idea de la cabecera de colegiata, no es descabellado pensar en el perfil arquitectónico de Figuerola como uno de los más próximos a la concepción de la traza de la originaria colegiata de Xàtiva. En 1609, año de la expulsión de los moriscos y quizá coincidiendo con una primera paralización de la actividad constructiva en la colegiata, se le vuelve a encontrar documentado visurando la iglesia de El Palomar, población muy cercana a Albaida, y por tanto aún en la comarca próxima a Xàtiva. Entre marzo y mayo de 1610 se encuentra en Valencia al frente de una reparación en las atarazanas⁴³. Pero a partir de junio de 1610 se hace cargo del destajo de las obras de la iglesia de la Murta⁴⁴, donde hay constancia de su presencia hasta 1619. En ese año, es cuando al frente de las obras de la portada de la iglesia de Almansa se le reconoce como maestro mayor de la colegiata de Xàtiva, por lo que quizá estuvo dirigiendo las dos obras, la de la Murta y Xàtiva, o porque la de Xàtiva, fuera realmente la que le hizo acreedor de un prestigio por el que era reconocido. Permanecería en Almansa hasta al menos 1622, en que propone unas modificaciones en el proyecto original de la portada o quizá hasta 1624 en que se concluye definitivamente la obra. Las últimas noticias que tenemos sobre él, lo

³⁹ Un breve esbozo de sus obras más significativas en Bérchez, J., y Gómez-Ferrer, M., “Real Colegio del Corpus Christi o del Patriarca” en *Valencia. Arquitectura religiosa*, Valencia, 1995, pp. 168 y 169.

⁴⁰ Martí Ferrando, L., *Historia de la muy ilustre ciudad de Liria*, Liria, 1986.

⁴¹ Arciniega, L., *El Monasterio de San Miguel de los Reyes*, Valencia, 2001, T. 1 p. 157.

⁴² Bernabeu Galbis, A., *Arte e Historia en la iglesia de Santa María de Ontinyent*, 1989.

⁴³ Almela y Vives, F., *Las atarazadas del Grao de la Mar*, 1953.

⁴⁴ Arciniega, L., “Santa María de la Murta (Alzira): Artífices, comitentes y la *Damnatio Memoriae* de D. Diego Vich”, *La orden de San Jerónimo y sus monasterios*, Actas, 1999, pp. 269-292.

relacionan con la obra de jaspe y mármoles del sagrario del altar mayor de la catedral de Valencia contratada en 1630, en calidad de “magister canteriae et architectura”⁴⁵ y donde también aparece un Joan Figuerola, quizá su hijo, como colaborador. Muere en 1632, testando ante un notario de Almansa, población a la que aún seguiría vinculado. Entre sus propiedades se citan “un libro de mano de trazas”, algunos otros “libros y papeles de mi arte” y “dos libros del arte” que había prestado, que quizá se puedan vincular con las soluciones de cantería y cortes de piedra que se despliegan en las obras de la cabecera de la colegiata de Xàtiva.

Junto a Figuerola trabajó también un cantero de nombre Francesc Sanchis que probablemente se vincule a él por ser natural de Almansa. La documentación nos alerta de pormenores biográficos de gran interés para la comprensión del ejercicio cotidiano de la arquitectura circunscrita al lugar, descubriéndonos cómo este Francesc Sanchis, desde pequeño, acompañado de su padre -el también pedrapiquer Andrés Sanchis- visitaban frecuentemente Xàtiva y se relacionaban con los canteros que trabajaban en el Almudín⁴⁶. Desde 1605, Francesc Sanchis era vecino de Xàtiva y trabajó en la obra nova de la Seo⁴⁷, presumimos que en calidad de *pedrapiquer* a las órdenes de Figuerola. Otros canteros implicados en la obra seguían perteneciendo a una de las familias de pedrapiquers más arraigadas en Xàtiva durante todo el siglo XVI, los Ribera. Al frente de los destajos de cantería figura Vicent Ribera, cobrando mayores cantidades que otros empleados en la fábrica de la Seo. También conocemos el nombre del maestro *fuster* en estos años, el *mestre* Feliu Candel, ambos Candel y Ribera trabajaron juntos en otras obras de las mismas fechas en Xàtiva como la carnicería.

Estereotomía renacentista: la cabecera de la Seo

A quien se acerca a indagar la huella de lo construido en la colegiata entre 1597 y 1626 aproximadamente, llama la atención la solemnidad pétrea y clasicista de su cabecera especialmente visible en sus capillas radiales, o el énfasis monumental y litúrgico asignado a su deambulatorio poligonal, con sus tramos organizados en secciones trapezoidales y muros ordenados en una más que correcta declinación de arcos, pilastras y arquitecra en clave dórica. Si bien no es tarea fácil delimitar lo construido en esta primera fase de lo realizado posteriormente entre 1683 y 1705, habida cuenta de la peculiar imbricación de estos dos momentos, es posible aventurar —aún a sabiendas de que nos movemos en el terreno de la hipótesis— que el proyecto inicial de colegiata que se deduce de análisis de la cabecera —muro poligonal de nueve lados, contrafuertes en cuñas triangulares, capillas radiales de ángulos rectos y cubiertas con bóvedas de cañón y vaídas, deambulatorio y presbiterio alargado y abierto por pilares— pudo responder al modelo de templo de tres naves con capillas colaterales, crucero (es posible que sin destacar del perímetro) y acaso también con cúpula aunque no se pueda aventurar sus características. Todo ello además proyectado en una moderna y estricta cantería renacentista.

Ya el informe de Juan Bautista Corachán del año 1732 para proseguir las obras de las naves, justificando la necesidad de girar la construcción de la colegiata a técnicas “modernas” de albañilería, aludiría a la especial pericia en la cantería de los que denominaba “los antiguos” para referirse a los maestros que habían comenzado las obras de la colegiata y en particular la construcción de las capillas y sus frentes. “Los antiguos —escribía Corachán— fiavan mucho de los buenos materiales, y de lo bien travaxado en que no omitían la mas leve circunstancia, lo que ahora generalmente no sucede. A mas de esto tenían reglas para hazer bobedas y oprimir los arcos, que al presente se ha perdido de todo punto, y los mas peritos, según he visto, no lo saben, de manera que entonces era acierto lo que pareciera temeridad”. Habrá que recordar que a pesar de que en el momento de principiar la construcción de la colegiata la renovada estereotomía renacentista aplicada a sistemas de abovedamientos había sido excepcional en el área geográfica próxima a la ciudad de Valencia⁴⁸ —como demostraría la episódica bóveda por cruceros de la cabecera de la iglesia de San Martín—, no obstante existió un ambiente propicio a la misma en el medio arquitectónico que rodeó la construcción del Colegio del Patriarca. Este fue el caso del proyecto, luego alterado, de la iglesia del Colegio, capitulada con Guillém del Rey en 1590 y prevista inicialmente enteramente de cantería, incluida la “bóveda fornecida de punto redondo con un oyo”, es decir

⁴⁵ Pingarrón, F., *Arquitectura religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia*, Valencia, 1998, p. 106.

⁴⁶ Datos que proceden de ARV, Real Audiencia, exp. 6089, fol. 625vº.

⁴⁷ Se conserva un quern de las obras de la colegiata en el siglo XVII en AMX, Legajo 629/17, “quem onse de la fabrica de la Seu de la ciutat de Xativa de la mesada de noembre del any MDCVIII, obrer Gaspar Juan Roig”. En la documentación de los destajos figuran cobrando mayores cantidades Vicent Ribera y Francesc Sanchis, posteriormente otros como Agosti Sanchis, Martin Saval, Juan de Maça, Jy uan Andrés y Pere Tordera.

⁴⁸ Bérchez, J., *Arquitectura renacentista valenciana*, op. cit, p. 84.

una bóveda vaída con óculo abierto que debía cargar sobre los rincones del arranque de los arcos del crucero, opción que cinco años más tarde sería sustituida por la de la actual cúpula sobre tambor⁴⁹. La presunción de que la colegiata proyectada se pretendía construir enteramente en cantería vendría avalada también por la formación de los arquitectos que figuraron al frente de las obras, expertos en cantería, y algunos reconocidos tracistas, como es el caso de Francesc Figuerola, además estrechamente vinculado a las obras de Colegio del Patriarca. Todo ello sin descartar otras influencias como pudo ser la del potente foco oriolano-murciano que, a través de la personalidad y las obras de Jerónimo Quijano, de su discípulo Juan Inglés (por esos años presente en la ciudad de Valencia) o del mismo Pedro Ladrón relacionado con la diócesis de Cartagena, extendieron por el sur del arzobispado de Valencia este particular modo de operar basado en la estereotomía renacentista, del cual esta colegiata iba a ser el ejemplo más limítrofe. Desde luego en la ciudad de Xàtiva, de tan arraigada tradición en la albañilería y carpintería, la colegiata emprendida hubo de ser el primer exponente de este proceder arquitectónico. Tampoco podemos descartar que en esta elección de la piedra como principal material constructivo, estuviera el deseo de diferenciar la nueva colegiata cristiana de la antigua mezquita musulmana, aquilatando un sentimiento que debía estar presente en el medio culto y arquitectónico, y que en algunos casos se llega a formular con expresiones como las emitidas por Beuter, quien señalaba que los edificios “de argila era segons edificaven los moros”.⁵⁰

La fábrica de la cabecera responde a estas características. De traza poligonal de nueve lados, aloja entre contrafuertes de sección triangular las nueve primeras capillas con planta rectangular y muros ortogonales. Entre la corona de capillas y los pilares del presbiterio discurre el amplio deambulatorio también de nueve tramos, los siete primeros conformando crujías trapezoidales y los dos tramos restantes —inmediatos al crucero— ligeramente rectangulares, corregidos en cuadrados durante el proceso de construcción. Sabemos en la actualidad que el presbiterio, configurado por apretados pilares, facilitaba la comunicación con el deambulatorio y las capillas, a través de una pantalla transparente de ventanas y pasos que horadaban profusamente (cuatro huecos escalonados) la superficie de las entrepilastras, permitiendo un uso polivalente del mismo: reservado para el presbiterio, abierto y transitable con las capillas y el deambulatorio, puesto que el hueco más bajo se situaba a nivel del suelo, alcanzando la altura nada desdeñable de los pedestales. Remodelado posiblemente a principios del siglo XIX, al colocarse el tabernáculo de jaspes y facilitar en consecuencia una mayor visión del mismo desde el deambulatorio, mantuvieron los huecos superiores con sus ángeles músicos y aprovecharon los elaborados arcos abocinados del segundo nivel de huecos para simular en sus lados interiores una suerte de jambas que permitían una articulación menor. La huella de esta pantalla transparente del presbiterio se descubre en el plano de la colegiata de fray Alberto Pina del año 1760, huella que se corrobora también en los restos de los recercados destacados en reciente restauración. También cobran significado diversas alusiones documentales, como la de Corachán en 1732 -“aquel ventanaje del presbiterio queda muerto”- o la de Ortiz y Sanz de 1804 -“criba de ventanas, agujeros, tragaluces, y claraboyas, en donde nada iluminan ni aprovechan”-. Algunos pormenores de la decoración, como el marco del tercer nivel de huecos, con su remate apiramidado entre aletas recurvadas y bolas sobre pedestal, tienen un perfil compositivo próximo al clasicismo de la primera fase de la construcción de la colegiata, evocando composiciones empleadas en la capilla del Colegio del Patriarca, en concreto las puertas de mármol de acceso a las dependencias interiores desde el crucero. Su carácter de filtro lumínico entre el presbiterio y el deambulatorio y las oscurecidas capillas del mismo, permite a su vez presentir la existencia ya desde la primera traza de la colegiata de una cúpula o bóveda que irradiaría un foco luminoso.

En el tramo del presbiterio inmediato al crucero y en concreto en las crujías de planta cuadrada del deambulatorio -las llamadas por Corachán en 1732 “capillas transparentes” que encaraban con la capilla de San Vicente y con la antesacristía- los pilares se dilataban permitiendo un tránsito más fluido y en consecuencia arcos más anchos y altos que los del resto del presbiterio. Los actuales, ligeramente aovados o semielípticos, “subidos de punto” en la jerga matemática, como los llamaría Corachán en su informe, es posible que respondan a esta primera época o al menos estuvieran proyectados en una disposición simplificada, sin el espesor y la ordenación de dobles pilastras con que los vemos en la actualidad.

En el haber de lo construido en esta primera fase deben consignarse también las bóvedas de las capillas, existiendo constancia documental, como ya se comentó líneas más arriba, de que hacia 1600 fueron adquiridos derechos sobre una de las “capelles noves que en dit cap de altar ja estaran obrades y

⁴⁹ Bérchez, J., “La iglesia de Canals y la difusión del Renacimiento técnico en la arquitectura valenciana (A propósito de la bóveda ‘formisa’)”, *Tiempo y Espacio en el Arte. En Homenaje al prof. A. Bonet Correa*, Vol. I., Madrid, 1994, pp. 525-536; Bérchez, J. y Gómez-Ferrer, M., “Real Colegio del Corpus Christi...”, opus cit. pp. 156-171.

⁵⁰ Beuter, P.A., *Primera part de la Història de València*, 1538, ed. 1998, p. 187.

fetes ab tota perfectio”. Las siete capillas “noves” de la cabecera cubren sus plantas rectangulares con bóvedas de cañón transversal al eje de entrada y decoración de retículas de diversos dibujos ligeramente sobresalientes –romboidales, rectangulares, paralelas, círculos-, en una tradición que recuerda las trazas del manuscrito de Vandelvira con sus capillas perlongadas cerradas por hiladas cuadradas. Las dos crujiás inmediatas al crucero, la capilla de San Vicente y la reservada a zaguán de la sacristía, ambas de planta rectangular, cobran un mayor empaque arquitectónico al voltear pétreas bóvedas vaídas. En buena lógica y sin perder de vista que nos movemos en el terreno de la hipótesis es posible presagiar tanto para la girola como para el presbiterio un abovedamiento resuelto en similares técnicas de cantería. Que todas estas capillas presentaban soluciones abovedadas en piedra tan patentes desde el intradós, viene también avalado por las recientes obras de restauración de los tejados exteriores del deambulatorio. Al parecer, estos tejados en origen estuvieron pensados para dejarse con un enlosado de piedra, con una ligera pendiente, pero sin cubierta de tejas, que fue fruto de una reforma posterior. En ella se empleó material de relleno, cascotes y piedras que elevaron la altura de las cubiertas sobre las que se situaron las tejas⁵¹. La precisión en los cortes de piedra que pertenece a esta primera fase de obras, además de ser bien patente en los abovedamientos de las capillas, se encuentra también presente en otras partes menos transitadas. La escalera de caracol que permite el acceso desde una de las capillas a los tejados mencionados, se concibe en una resolutiva esteretomía, que recogen la bóveda esférica del remate o el arco rampante de acceso a la cubierta. Esta misma voluntad se advierte también en la otra escalera de caracol por la que se accede a las cubiertas superiores, con idéntico despiece de sillares.

A esta época corresponde también la articulación de los frentes de las capillas y del presbiterio, al menos hasta la línea de imposta corrida a modo de arquivado simplificado en un severo clasicismo renaciente, con pilastras dóricas de fuste cajado y arcos que en el alzado de las capillas declinan una correcta y seca arcuación clásica de medio punto con las roscas rozando la imposta superior, mientras que en el alzado del presbiterio al deambulatorio adoptan un medio punto estrecho y elevado por la disposición comprimida de sus pilares, evocando una articulación frecuente en numerosos templos valencianos de la época con nave de tramos oblongos.

Salpica en multitud de detalles un particular serlianismo que aflora en la puerta exterior de la girola, ejecutada por Pedro Ladrón a partir de 1599, con columnas jónicas sobre pedestal y entablamento de correcto arquivado de tres bandas y específico friso convexo o abombado, con cuidada molduración retundida en las enjutas y en el intradós de jambas y arco, con casetones y recercados alternos cuadrangulares y redondos, o decoración de bolas flanqueando el pequeño edículo apaisado superior, trasuntos decorativos extraídos del Serlio y con una amplia boga en la arquitectura de la época. También a Serlio y al ornamento rústico difundido en su libro IV responde la decoración de los muros laterales de las capillas inmediatas al crucero, con su característico almohadillado. Este vocabulario decorativo desplegado en la cabecera, en concreto en las capillas, con su distintivo sello serliano, es posible observarlo en diversas obras de su entorno, algunas de ellas con participación activa de los arquitectos de la Seo. Así, la fachada de la iglesia de la Anunciación de Almansa, en cuya ejecución intervinieron tanto Pedro Ladrón como Figuerola, muestra, bien que de un modo no tan elaborado, juegos de columnas similares de orden dórico, flanqueado por un almohadillado rústico idéntico, círculos con ejes radiales retundidos, o se repite el motivo simplificado de la concha avenerada. En la cercana Canals, la fachada de su iglesia parroquial (1623-34) organiza el primer cuerpo con columnas dóricas según el motivo triunfal al modo de las capillas que preceden el crucero, con ménsulas centradas en el friso. Incluso en la parroquial de Hellín surge el motivo de las grecas entrelazadas también presente en la capilla de San Vicente, ambas con una raíz común en Serlio.

Sin duda la capilla de San Vicente y la antesacristía, constituyen dos de los espacios de mayor entidad arquitectónica de la colegiata. En ellas, y con independencia de una posible demora en su conclusión, se alcanza un particular clímax arquitectónico muy seiscentista, exponente de una brillante esteretomía que incorpora la complejidad del ornamento desde sus propios principios. Su bóveda vaída, con su geométrico despiece de aparejo, está realizada por un casco artesonado de tensadas molduras en curvo y remate de conchas abiertas con una roseta con perla a modo de clave. Los muros laterales despliegan un almohadillado de punta de diamante, de tabla llana o pulida, prolongados en los diafragmas superiores, en particular en las ventanas ciegas donde las almohadillas simulan contraventanas cerradas —las “ventanas fingidas donde no servirían las verdaderas” que criticara Ortiz y Sanz en 1804—, un peculiar trampantojo canteril por otra parte nada extraño al medio profesional. Ambas capillas, levantan composiciones con dobles columnas dóricas a los lados sobre altos pedestales, con funciones de altar en

⁵¹ En este relleno, junto a una gran cantidad de piezas informes, han aparecido algunos restos interesantes que presentan diversas molduraciones y los dos capiteles jónicos ya citados anteriormente.

la de San Vicente y de portada en la antesacristía. Hay un cierto atildamiento clasicista en la declinación del orden dórico, atento al pormenor decorativo, que usa con gran libertad distintas versiones vigolescas del mismo, con su pequeña decoración floral en el vaso, metopas con estilizaciones florales, o la misma prodigalidad con que ovas y dardos se reparten por el cimacio del capitel o discurren encima del friso formando hilera por debajo de la de los dentículos.

El altar de San Vicente sugiere una concepción arquitectónica y decorativa más cercana a las primeras décadas del siglo XVII, con la hornacina central proyectada entre pequeñas columnas dóricas embebidas en sus intersticios, recurso que el ámbito del retablo o el de las famosas fachadas de las iglesias del monasterio de San Miguel de los Reyes y del convento del Carmen desarrollan con marcado vanguardismo en las primeras décadas del siglo XVII. Una cronología similar sugiere el despliegue ornamental que remata el altar, pleno de tarjas con roleos al modo de cueros recortados, guirnalda, mascarones y esfinges con floreros. La portada de la sacristía, aun manteniendo una composición muy similar, adopta una mayor prestancia y un tratamiento escultórico muy superior en inventiva. El poderoso recurvamiento de los roleos y lo abultado de las tarjas, el cuidado perfil geométrico de los recercados, la calidad plástica de las esfinges o la abundancia frutal de las guirnalda, sugiere la presencia de un escultor tallista de entidad, cercano a la obra de Nicolás de Bussy, activo en torno a 1680 en la cercana fachada principal de la iglesia de Santa María de Elche. Este tratamiento ornamental tampoco está alejado del que despliega las portadas del crucero, emprendidas en la segunda fase constructiva de la colegiata a partir de 1683.

Otra cuestión, de mayor calado arquitectónico, es el desajuste que se observa en el tramo rectangular de la cabecera que conecta con el crucero. Allí en efecto se interrumpe con sospechosa brusquedad el ritmo de los pilares del presbiterio, al recrecer hacia el deambulatorio el pilar de las crujías del tramo rectangular, posiblemente por la necesidad posterior de dar cabida a una nueva ordenación de los pilares, con dobles pilastras, originando en consecuencia una invasión del tramo anterior que anula parte de la rosca lateral del arco o la propia pilastra de apeo del mismo; o, también, sin salir de estas crujías, observamos la presencia de unos masivos pseudo arcos, en realidad poderosos arbotantes pétreos, que buscarían sujetar a una altura intermedia los nuevos machones posiblemente previstos en la remodelación de las últimas décadas del siglo XVII.

Deambulatorio y renovación litúrgica

El modelo de cabecera con deambulatorio que se manifiesta en la colegiata setabense pudo tener un precedente significativo en la de San Patricio de Lorca (Murcia), no sólo por el hecho de tratarse de una iglesia colegial sino por la también coincidente presencia de maestros comunes en uno y otro proyecto. La colegiata de San Patricio de Lorca⁵² fue una obra de dimensiones sorprendentes para una población que también tuvo en su tiempo aspiraciones de convertirse en diócesis independiente. El proyecto temprano, de hacia 1535-36, probablemente de Jerónimo Quijano, planteaba una iglesia de tres naves, capillas entre los contrafuertes, girola con capillas, transepto no marcado en planta, con una solución que inicialmente no parecía preveer una cúpula sobre el crucero. La traza original estaba diseñada con ocho pilares en el presbiterio (luego fueron reducidos a seis), al igual que los que tiene la cabecera de Xàtiva, si bien hay que advertir algunos matices que la diferencia, como es el hecho de configurar capillas radiales más estrechas y agruparlas por parejas en su correspondencia con los pilares del presbiterio, hecho éste que la vincula con la tradición de la catedral murciana e indirectamente con la de Valencia, o también el modo de ordenar el conjunto con columnas adosadas y no pilastras como en la setabense. Más cercana a la distribución de espacios, pilares y planeamiento general de la cabecera de la colegiata de Xàtiva sería la tradición de cabeceras góticas de catedrales y templos de tres naves catalanes como la catedral de Barcelona o la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona, la catedral de Gerona o la más cercana de Tortosa, de la que la de Xàtiva parece una refundación moderna desde las categorías del lenguaje clásico y también de la cantería renaciente. Con su presbiterio de ocho pilares apiñados y proyectados radialmente a los tramos trapezoidales del deambulatorio, sólo se aparta en la planta de las capillas, rectangulares y separadas por macizos contrafuertes de sección triangular en la setabense, en vez de las plantas poligonales medievales. Significativo sería también la persistente solución en unas y otras cabeceras del tramo rectangular de ingreso a la misma con un contrafuerte de diferentes lados para facilitar la transición de la traza poligonal

⁵² Sobre esta obra ver Gutiérrez-Cortines, C., *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena*, Murcia, 1983, pp. 215-236

de la cabecera, uno inclinado o rectilíneo y otro recto, o la configuración despejada de las crujías intermedias con arcos más elevados y abiertos.

Volviendo a las directrices que guiaron el proyecto original de la colegiata setabense, la presencia de un potente deambulatorio con capillas hay que relacionarlo con las pretensiones de catedralidad que gravitaron desde un primer momento de su erección. Podemos a su vez establecer que la referencia tipológica más inmediata, incluso para su emulación, pudo ser de un modo genérico la catedral de Valencia y también la de excepcionales iglesias parroquiales como la de Santa Catalina. La secuencia de iglesias con girola en un ámbito valenciano fue bastante amplia en la época moderna, especialmente al sur del arzobispado. Así en la iglesia de Santiago de Villena, a fines del siglo XV y parte del XVI, se inició la ampliación del templo medieval con la incorporación de un discreto deambulatorio en el que se alojarían capillas funerarias con una impronta renacentista. Un similar proceder se observa en iglesia de El Salvador de Orihuela, colegiata transformada en catedral a principios del siglo XVI. En fechas inmediatamente posteriores a la colegiata de Xàtiva, se construyó la concatedral de San Nicolás de Alicante, trazada por Agustín Bernardino a partir de 1610, con un deambulatorio inserto en las propias capillas de la girola, que se horadan buscando la comunicación entre todas ellas a modo de pasillo; o la basílica de la Asunción de Elche, con un modelo bastante similar al de Alicante, y cuya cabecera también posee un deambulatorio, realizado tras el proyecto del arquitecto genovés Francisco Verde a partir de 1672⁵³. Al norte, la iglesia de Vistabella (Castellón) (1604-1640), con tres naves y sin capillas colaterales, también introdujo un peculiar deambulatorio de cabecera recta que rodea un presbiterio poligonal de tres lados, con tres anchos tramos trapezoidales y capillas periféricas pentagonales, recurriendo para ello a recursos propios de la cantería renacentista⁵⁴.

Lejos de constituir un elemento retardatario de tradición medieval, desde finales del siglo XVI y primeras décadas del XVII, el deambulatorio cobró una nueva vitalidad litúrgica y arquitectónica en el panorama hispano que se prolongó hasta bien entrado el siglo XVIII, figurando entre los casos más significativos los de las catedrales de Calahorra en la Rioja (1595), Orense (1615) y Oviedo (1621) en su variante poligonal; los de la catedral proyectada por Juan de Herrera para Valladolid (1580) y el de la catedral de Salamanca (1589) en su modalidad ortogonal, heredero de la catedral de Sevilla. Muy importante fue también la fusión de la tipología *Hallenkirche* -que elevaba sus bóvedas a la misma altura que la capilla mayor- con el deambulatorio poligonal, gestado por Diego de Siloé en la catedral de Granada a partir de la de Sevilla y cuya influencia se extendió en las de Málaga (1528), Guadix (1563) o Baza (1528-1533)⁵⁵. El fenómeno no fue exclusivo de un ámbito hispano, en medios religiosos como el milanés fue determinante, especialmente durante la prelatura de Carlo Borromeo⁵⁶, tan preocupado por poner en valor espacios litúrgicos de la antigüedad cristiana. El protagonismo del deambulatorio fue decisivo en ejemplos tan significativos como el de la iglesia de Sant' Ambrogio e Carlo al Corso de Roma (1612), diseñada por Onorio y Martino Longhi, en homenaje a Carlo Borromeo y en tanto iglesia de los lombardos al modo milanés, o en el proyecto de Francesco Borromini para la basílica de San Paolo fuori le Mura (1650).

Expresión de esta boga moderna de los deambulatorios y de una recuperación que parece mirar operativamente los modelos originarios de la tradición arquitectónica cristiana del lugar, en este caso valenciana, desde la altura y complejidad de la arquitectura del momento, serían las *Advertencias para los edificios y fábricas de los Templos...*, emitidas en el sínodo valenciano del año 1631 presidido por el arzobispo Isidoro Aliaga⁵⁷. En ellas al referirse a la forma de los templos “insignes o de las Iglesias Colegiales que hayan de ser de más que una navada”, pedía proporciones suficientes “para la parte que representa la cabeza de la Cruz [de hasta prolongada]”, de modo “que detrás de la Capilla mayor quede espacio (para lo que llaman tras Altar) suficiente para rodear con procesión la dicha Capilla mayor, como se ve executado en la santa Iglesia Metropolitana de Valencia y en muchas otras, lo qual, además de la autoridad que da a la fábrica, es de grande comodidad para muchas de las cosas que se ofrecen en las Iglesias”. Volvería a nombrarlo de nuevo al tratar de la ubicación en los templos de la capilla sagrario para la reserva de la custodia de la Eucaristía y vasos con formas consagradas: “En las Iglesias que tuvieran tras Altar, y se rodeare por él la Capilla mayor, se ha de disponer ésta del Sagrario detrás del Altar mayor sin ocupar el dicho tras Altar”.

⁵³ Navarro Mallebrera, R., *Los arquitectos del Templo de Santa María de Elche*, Alicante, 1980.

⁵⁴ Bérchez, J., *Arquitectura renacentista valenciana*, opus cit., pp. 90-92

⁵⁵ Bérchez, J. y Marías, F., “La recuperación del deambulatorio en la España del siglo XVII”, en *L'architecture religieuse en Europe au Temps des Réformes*. Université de Paris-Sorbonne, Paris, 2005 (en prensa).

⁵⁶ Patetta, L., “Permanenze medievali a Milano nei secoli XVI e XVII”, en *Presenze medievali nell'architettura di età moderna e contemporanea*, ed. Giorgio Simoncini, Guerini, Milán, 1997, pp. 144-145.

⁵⁷ *Advertencias para los edificios y Fábricas de los Templos, del sínodo del arzobispo de Valencia Isidoro Aliaga en 1631. Estudio y Transcripción*, ed. F. Pingarrón, Valencia, 1995.

Surgen en estas advertencias, de un modo explícito —acaso el más detenido que nos proporcionan las referencias documentales que aluden al deambulatorio hispánico en la época moderna—, algunas de las ideas que iban a gravitar en torno a este particular espacio religioso, como eran las más genéricas a la “autoridad” y “grande comodidad” de los templos, junto a otras concretas, inmersas en una cultura religiosa post-tridentina, y referidas a la utilización del mismo como solemne espacio destinado a procesiones y ceremonias religiosas donde era primordial la comunicación del altar mayor con la cabecera del templo y, a su vez, también la reverberación fluida de la voz y el canto musicado entonado en las procesiones. Igualmente afectaba a una mejora distributiva y litúrgica de la cabecera como expresión doctrinal de los ideales contrarreformistas, en especial el dedicado al sacramento eucarístico, y ello, además, aludiendo a la originaria y medieval catedral cristiana de la ciudad de Valencia. Fueron sin duda la suma de estos factores, a los que habría que añadir el de ampliar el número de capillas privadas y desahogar el interior del templo sin perturbar la celebración de los oficios divinos, o los más teológicos como era la posibilidad de recrear el clímax compositivo del deambulatorio circular del mítico Anástasis y del templo hierosolimitano en tanto “Templum Domini”, los que siguieron proporcionando actualidad litúrgica y también arquitectónica a los deambulatorios en la época moderna, pudiendo afirmarse que muchos de ellos debieron estar presentes en la elaboración del proyecto de la colegiata de Xàtiva, no en balde una figura que se proyecta decisiva en su gestación fue la del Patriarca Ribera.

II. VANGUARDISMO BARROCO Y CLASICISMO MODERNO

El arquitecto matemático Joan Blas Aparisi

Autor de la fábrica de la seo de Xàtiva durante los años 1683 y 1705, mosén Juan Blay Aparisi y Polop, natural de Enguera (Valencia), llamado en la documentación una vez “gran mathematico”, otras “profesor de matematiques i regent de l’obra de l’eglesia major de Xàtiva”, presenta una personalidad arquitectónica de primera entidad en el episodio barroco valenciano, cuya importancia va cobrando una dimensión cada vez más significativa, no tanto en un ámbito valenciano como en el panorama español de la arquitectura barroca y su cultura. Valorado ya en 1757, por Manuel Gómez Marco (1698-1766) —matemático y discípulo de Tosca, a la vez que secretario de la Academia de Santa Bárbara—, como uno de los arquitectos que “conservaron casi hasta nuestros días el gusto de la Arquitectura”, ha sido confundido en la historiografía con el fraile mercedario, de nombre Joan Aparisi, catedrático de Matemáticas en la Universidad de Valencia entre los años 1674 y 1696, año de su fallecimiento, mientras que el Joan Aparisi que nos ocupa se encuentra por el contrario documentado en fechas posteriores, al menos hasta 1702, en que está trabajando en Murcia. Precisamente, esa documentación relativa a unas visuras y entrega de trazas en el conocido como puente viejo de Murcia, es la que nos informa de su edad, puesto que en 1702 se dice que tenía 49 años, por lo cual debió nacer hacia 1653, y se cita a sí mismo como profesor de matemáticas, beneficiado de la colegiata de Játiva y superintendente de su fábrica⁵⁸. Existe constancia de su actividad arquitectónica en la colegiata de Xàtiva desde el momento en que retoman las obras a partir de 1682-83, si bien ya desde 1677 fue beneficiario de la misma con un beneficio bajo la advocación de San Julián y Santa Basilia.

Su protagonismo en la arquitectura -civil e hidráulica- del momento fue relevante a juzgar por la entidad de las obras que acomete, siempre rodeado de prestigio entre sus contemporáneos. Una de las más significativas fue la del puerto de Valencia, puesto que el 8 de marzo de 1700 se documenta un pago atrasado de 300 libras a Joan Blay Aparisi, por las trazas del puente de piedra de la mar⁵⁹, indicándose además que no sólo realizó la traza sino que en 1685 estuvo presente trabajando y asistiendo para que se pudiera ejecutar dicha traza, actividad que debió suspender al concentrarse en los trabajos de la colegiata, como pondría de relieve su negativa —con el silencio— a volver a ocuparse de dicha obra en 1689. Al siguiente año, en 1686, se traslada a Elche en calidad de experto de arquitectura, junto a Melchor Luzón, ingeniero real, para revisar la planta que Joan Fauquet había entregado del “cap de l’esglesia i altar major”⁶⁰. Con tal motivo se le cita en la documentación como “Joan Blas Aparicio profesor de matematiques i regent de l’obra de l’esglesia major de Xàtiva”. Cobra importancia esta noticia puesto que el nuevo deambulatorio de la arciprestal de Santa María, es una singular obra, resuelta en una estereotomía compleja y moderna, con arcos y bóvedas que maniobran curvilíneamente en una calculada torsión geométrica. Con motivo de las obras en una acequia de Ontinyent, en 1688, nuevamente se requieren sus servicios y el conde de Altamira, lugarteniente, solicita su presencia en calidad de “ingeniero de arquitectura y sobrestante de la fabrica de la Seo de Xativa”⁶¹. Tormo le atribuyó también la traza de la torre de la iglesia de Biar que se levantó a partir de 1698 y la ermita de la Virgen de Gracia de esta población, de hacia 1704⁶².

Su actividad en el entorno de la ciudad de Xàtiva debió ser importante. En el año 1692 daría capítulos, planta y perfiles para la iglesia de Montesa, pudiendo apreciarse en sus capítulos un dominio de la técnica de cantería y albañilería nada común⁶³. Nuevamente, en calidad de experto en arquitectura hidráulica, daría su parecer en 1697 sobre rotura del pantano de Tibi en Alicante, construido un siglo antes⁶⁴. Mencionado como “gran mathematico y de mucha inteligencia en estas materias” entregaría trazas del mismo, las cuales fueron muy apreciadas en Valencia⁶⁵. Elocuente ejemplo de su personalidad arquitectónica, fue su peritaje en el Puente Viejo de Murcia⁶⁶, donde en compañía de Vicente Soler Verdú, maestro de obras de la ciudad de Alicante, de su colegial y ayuntamiento, examinaron las trazas realizadas para el puente nuevo en 1702. Ellos mismos presentaron una solución alternativa y entregaron trazas y capítulos para la construcción del puente, basadas en una de las propuestas anteriores. A través de los capítulos, en los que se advierte su versátil formación y dominio de cuestiones hidráulicas, materiales y su correcta puesta en obra, se insiste en elementos que están muy presentes en el quehacer de Aparisi, y

⁵⁸ De la Peña, C., *El puente Viejo de Murcia*, Murcia, 2001

⁵⁹ Documentación inédita que complementa las noticias aportadas por Teodoro Hernández (“Los novatotes ante la problemática portuaria de Valencia en el siglo XVII”, *Estudios dedicados a Juan Peset Aleixandre*, Valencia, 1982, pp. 353-374), quien pensaba que uno de los expertos consultados para la compleja obra del muelle del puerto de Valencia, había sido el matemático mercedario Juan Aparisi, a quien se llamó a Onteniente en 1689, cuando en realidad el consultado fue el Joan Blay Aparisi que nos ocupa, y cuyo protagonismo en esta obra es mucho mayor de lo que hasta ahora se conocía, pues elaboró las trazas y asistió en la obra en 1685.

⁶⁰ Navarro Mallebrera, R., *Los arquitectos del Templo de Santa María de Elche*, Alicante, 1980, p. 58

⁶¹ Archivo Corona de Aragón, Legajo 875-191, 3 de abril de 1688

⁶² Tormo, E., *Levante*, Madrid, 1923, p. 261

⁶³ Cerdà, J., “L’església parroquial de Montesa. Gènesi i evolució constructiva (1686-1702)” *Papers de la Costera*, 12, 2001, pp. 65-80

⁶⁴ Camarero, E., Bevià, M y Bevià, J.F., *Tibi, un pantano singular*, Valencia, 1989, pp. 34-36

⁶⁵ Las trazas entregadas fueron enviadas a Valencia y tras muchas conferencias se eligieron las del licenciado mosén Juan Aparicio por considerarlas “la más fuerte, de mejor arte y mas conveniente”. Actualmente se conservan 4 trazas firmadas de su mano en el Archivo de la Corona de Aragón. A pesar de todo, la obra quedó suspendida y no se retomaría hasta 1726.

⁶⁶ De la Peña, C., *El puente Viejo...*, opus cit.

que constituyen un sello de su arquitectura, como la plasmación de criterios oblicuos en superficies inclinadas, singular elemento de su intervención en Xàtiva. Los capítulos 49 y 50 recogen que tanto las barandillas con sus correspondientes molduras, como las bolas de remate del puente, con sus plintos y cuellos, guarden la oblicuidad, aspecto éste que no contemplaban ninguna de las otras propuestas⁶⁷. Aparisi, debió residir en Xàtiva al menos hasta 1701, año en el que figura viviendo en una casa de la calle del Portal del Lleó. Igualmente y relacionado con la obra nueva de la Seo de Xàtiva, consta que en 1693 se encargó de la construcción de dos molinos en los Barrios del Mercado y Barreres que se edificaron para permitir sufragarla.

Fue sin duda, la obra nueva de la colegiata de Xàtiva, reanudada en el año 1683 y que sólo se interrumpió por la guerra de Sucesión en el año 1705, la empresa que nos da la medida de su valía como arquitecto proyectista y de la profunda cesura, moderna, que introdujo en el transcurrir de la arquitectura del momento, poniéndola a la altura de las reformas que por esos años se operaban en el medio *novator* de la cultura valenciana. El arranque de las obras se fija en 1683, al acceder en ese año el arzobispado de Valencia a permutar su Palau por la Casa del Ardiacá y proceder a su derribo, requisito necesario para proseguir las obras. Fue entonces cuando la junta de electos nombró director de las obras a mosén Joan Aparisi, quien estuvo asistido por Sebastià Daniel y una cuadrilla de veinte hombres⁶⁸. Por noticias inéditas sabemos que Aparisi contó con la colaboración de maestros que con el tiempo se convertirían en expertos canteros, exponentes de la nueva cultura matemática y estereotómica en su vertiente oblicua, tras este aprendizaje en la fábrica de la seo, como Domingo Laviesca⁶⁹ y Juan Garafulla⁷⁰.

Durante esos años se trabajaría intensamente en la cabecera y en el crucero, al tiempo que se construía la sacristía y aula capitular. Pero donde la dirección de Aparisi dejaría una decisiva huella sería en la que presumimos remodelación del primer proyecto emprendido y en las fachadas del crucero, sin lugar a dudas, cifra y paradigma de la moderna cultura arquitectónica hispana y que hoy llamamos barroca.

De siempre ha sorprendido el acentuado verticalismo de la ordenación clásica del interior de la colegiata, especialmente sensible en la organización de los pilares del crucero, con pilastras dobles de un orden dórico pocas veces visto, que rompe cualquier regla modular, con sus elevados pedestales, atirantados fustes acanalados y detallista interpretación del capitel y entablamento. Un repaso a las expresiones más elocuentes que han reparado en este particular alargamiento dórico de la colegiata no hace sino confirmar históricamente esta sensación de sorpresa ante el mismo. Ortiz y Sanz en 1804,⁷¹ tan vitruvianista como buen conocedor de la colegiata puesto que dirigía su construcción en esos momentos, en su discurso académico, señalaría alarmado el “extravío” de las “pilastras dóricas de diez y ocho diámetros de altura, es decir, de treinta y seis módulos dóricos” (cuando la norma común establecía un máximo de diez diámetros). Igualmente Elías Tormo, en 1923, tras ponderar el edificio de la colegiata como uno de “los más importantes del clasicismo severo del s. XVI”, comentaría la “cierta particular inventiva” que ofrecía su interior, en especial “la entonces inverosímil libertad de alargamiento de las pilastras, sin respeto alguno a los cánones del orden toscano”, sugiriendo su responsabilidad en un “quizá del arquitecto continuador”. No existe fuente documental que permita dirimir si esta elástica versión del orden dórico, estuvo presente en la mente de los primeros proyectos de principios del siglo XVII o si por el contrario se debió a la intervención, más bien remodelación, emprendida entre 1683 y 1705.

Sin embargo, una aproximación a lo construido en esta segunda fase, permite formular la hipótesis de que la intervención de Joan Blas Aparisi en el interior de la colegiata debió tener un amplio calado arquitectónico, desde luego nada pasiva ante lo construido en la primera fase, como normalmente se viene dando por hecho sin más argumento que la conjetura en la validez de un proyecto inicial para explicar el conjunto de lo realizado en el siglo XVII, salvo elementos significativos como las fachadas o los machones del crucero. Se tiene la impresión que pudo ser en esta época cuando se produjo una profunda remodelación del proyecto inicial. Una primera hipótesis es que fuera en estos años cuando se pudo proceder a dar mayor altura al templo proyectado, que en el caso particular del presbiterio se debió traducir en el recrecio de sus apiñados pilares (para ese tiempo posiblemente comenzados), lo cual facilitaría una elevación de su ordenamiento interno, un orden dórico, sin duda, fuera de todo criterio modular ortodoxamente clásico, como recordaría Ortiz y Sanz, acaso uno de los órdenes dóricos con más módulos de la geografía hispana, pero que por contrapartida permitiría solucionar la ordenación al modo clásico de los nuevos cambios estructurales y compositivos en la colegiata. Fuera la concepción alargada de estas pilastras dóricas producto del proceder arquitectónico de los primeros años del siglo XVII o del periodo en

⁶⁷ El proyecto no sería ejecutado y una serie de avatares como el cambio del corregidor de la ciudad y la falta de fondos, motivaron que se pospusiera y que se tomaran otras iniciativas, comenzándose finalmente en 1717.

⁶⁸ González Baldoví, M., *Museos...* opus cit., p. 49.

⁶⁹ Por testamento inédito, conservado en APPV, notario: Pere Meseguer, signatura: 12122 redactado el 17 de febrero de 1687, sabemos que se encontraba gravemente enfermo en el Hospital de Xàtiva, lo que avala la hipótesis de su trabajo en las obras de cantería de la Seo. El testamento no tiene ratificación y Laviesca estuvo activo al menos hasta 1739, trabajando en obras de primera magnitud en la ciudad de Valencia como la torre de San Bartolomé, las portadas de los Santos Juanes o la capilla de San Pedro y portada principal de la catedral.

⁷⁰ Agradecemos a D. Ricardo Sicluna éstas y otras referencias biográficas procedentes de ASX, QLnº6, LB, que cita a mosén Joan Blay Aparisi el 19 de enero de 1692 como padrino de una hija de Juan Garafulla, *pedrapiquer*. Igualmente su presencia en Xàtiva y su relación con Aparisi se debió sin duda a su participación en la obra de la Colegiata. Garafulla pertenecía a una familia de canteros activos especialmente en tierras castellanenses, donde intervinieron en fachadas como la parroquial de La Jana y años más tarde en la de Alcalà de Xivert, donde de nuevo se perciben declinaciones oblicuas.

⁷¹ Ortiz y Sanz, J.F., “Oración a las Nobles Artes”, en *Distribución de premios de la Real Academia de San Carlos de Valencia, celebrada en 4 de Noviembre de 1804*, Valencia, 1805, pp. 84-85. Véase apéndice de Textos y documentos en torno a la colegiata.

el que Aparisi retoma la construcción de la colegiata, lo que si se presenta como más indiscutible es que el proyecto original debió llevarse, de la mano de Aparisi, a un nuevo esquema planimétrico, en el que se daría cabida de modo protagonista a la presencia de una gran cúpula sobre tambor o cuerpo de luces sobre un crucero de alargados brazos (que emula el de la catedral valenciana).

Esta nueva alternativa es la que justificaría la necesidad de reforzar, engrosar, los pilares en la intersección de la cabecera con el crucero. Apuntala esta hipótesis las rectificaciones que se pueden observar en las dos crujías —las capillas transparentes a las que se refiere insistentemente Corachán en su informe de 1732— del tramo inmediato al crucero. En ellas se aprecia cómo se interrumpe la proporción y el ritmo de los pilares y arcos restantes del presbiterio, con un corte que deja sesgada la rosca lateral del arco inmediato o la propia pilastra de apeo del mismo. Dicho corte pudo originarse por la necesidad de recrecer en espesor (y a lo mejor en altura) dichos pilares o machones destinados a soportar el peso de la cúpula, y a la vez, como veremos a continuación, por la necesidad de ordenar al modo clásico la nueva solución. Avala esta conjetura la presencia de los “arcos que ni mueven de salmer, ni de cuadrado, sino que como arbotantes empujan a las pilastras como que van a derribarlas y se penetran en ellas”, que señalaría Ortiz y Sanz en 1804, y que no son otros que los masivos pseudo arcos -arbotantes pétreos- que abrazan los nuevos machones a una altura intermedia, recreciendo los arcos de las crujías que enfrentan el crucero y el presbiterio, solución constructiva que debió plantear no sólo la necesidad de apuntalar esfuerzos derivados del levantamiento de una cúpula sobre tambor, también el inestable cimio en roca de la colegiata. Esta presentada cúpula sobre elevado y luminoso tambor es la que luego afloraría, posiblemente diseñada de nuevo, en el proyecto de fray Alberto Pina de 1760 y en el de Jaime Pérez para la fachada del año 1778, realizado a partir de otro de Ortiz y Sanz, cuando aún no estaba construida la cúpula.

Si en el crucero, de una longitud infrecuente, se pudo cruzar el deseo de emular el de la inmediata catedral de Valencia, en la ordenación clásica de este nuevo interior, el cruce vino auspiciado por la idea compositiva de la iglesia de El Escorial, en particular la del encuentro del crucero con el presbiterio, con sus pétreos machones articulados con dobles pilastras dóricas. Los diez módulos de los órdenes dóricos de Juan de Herrera⁷², no eran desde luego los dieciocho de la colegiata, tal como los midiera y denunciara Ortiz y Sanz en 1804, debido a la extremada delgadez de las pilastras, es posible que motivada por el pie forzado de lo realizado en la primera fase. No deja de ser significativo que Corachán, al enfrentarse en 1732 a la tarea de dilucidar la idea arquitectónica del templo proyectado (ante la pérdida de planos por las consecuencias de la guerra) en base a los restos construidos, encontrara la clave para la continuación y ordenación de las naves en el tramo de la cabecera inmediato al crucero, concretamente en las capillas que llamaría “transparentes”, las cuales con el recrecido del espesor de sus pilares hacia el deambulatorio permitían declinar con cierta armonía y en clave dórica las dobles pilastras de mayor y menor orden, articuladas en el sintagma arco y pilar, pilastra y entablamento, por más que estas pilastras se fueran de módulos o los arcos al presbiterio (es posible que ya planteados en la primera obra) fuesen “subidos de punto”, semielípticos.

Sería en estas capillas y en los machones inmediatos a la cabecera donde fraguó la imagen clasicista posterior de la colegiata. Generó en dicho núcleo una suerte de idiolecto clasicista que fusionaba la versión renacentista de finales de XVI con el clasicismo “moderno” —barroco— del XVII, gravitando sobre el mismo la lección de la ordenación clásica del interior de la iglesia de El Escorial. Aunque habrá que convenir que este aire de familia escurialense se amortigua por el atirantamiento de sus pilastras y, a su vez, por la particular concepción decorativa y compositiva del orden dórico —un orden dórico “denticular” según la versión difundida a partir del teatro Marcello de Roma, tan ampliamente comentada por Serlio, Vignola o Philibert de l’Orme en el siglo XVI, pero que mantendría su boga en los siglos XVII y XVIII a partir de las láminas de Antoine Desgodetz—. Cobra además una especial expresión seiscentista, moderna, la declinación en serie y binada de este orden dórico denticular por los pilares entre resaltes de sillares o por los lacónicos muros del alargado crucero (con “entrepilastras de once triglifos y doce metopas”, nuevamente Ortiz y Sanz), en su singular apiñamiento horizontal de triglifos, metopas, denticulos y sofito de la cornisa, todo ello realizado por la peculiar urdimbre del orden dórico, duplicado y tensado en sus proporciones, y que, en definitiva, contribuyen a disgregar el lacónico y original clasicismo escurialense, provocando otra imagen transitiva y estilizada del mismo, producto sin duda de un proceder arquitectónico más legible en la cultura seiscentista. No debiera extrañar, por otra parte, esta reelaboración de lo escurialense en los años finales del siglo XVII, desde luego nada inercial, baste recordar la admiración y reivindicación salomonista de la fábrica de El Escorial formulada por Juan de Caramuel en su *Architectura Civil Recta y Obliqua*, (Vigevano, 1678), libro de tan amplias repercusiones en la personalidad arquitectónica de Aparisi, como demuestra la exégesis arquitectónica del mismo que realiza en las fachadas del crucero.

⁷² Bustamante, A., y Marías, F., “El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo”, *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1985, pp. 135 y ss.

Manifiesto de la arquitectura oblicua

Las fachadas del crucero de la colegiata⁷³ suponen una de las primeras sistematizaciones de la arquitectura hispánica empeñada en declinar los principios oblicuos desarrollados por Caramuel en su *Architectura civil...*, en una abierta y nada ortodoxa normativa clasicista. El episodio protagonizado por el español Juan Caramuel Lobkowitz (Madrid, 1606 – Vigevano, 1682), teólogo, matemático y estudioso de la arquitectura, destacado partidario de la Nueva Ciencia, a través de su *Architectura civil...*, fue sin duda uno de los hechos más significativos de la cultura arquitectónica barroca hispánica, y también de otros ámbitos de la geografía italiana, no romana. Defendió el origen divino de los principios oblicuos (Dios mandó que “obliquamente corriessen los rios y arroyos, por sus valles”); el ideal emulador de la arquitectura mosaica - “lo más antiguo, que hoy se lee de Architectura Obliqua, son las Ventanas del Templo de Salomón”, concluyendo que “estas Obras Obliquas, ... fueron raras y poco conocidas de la Antigüedad, en nuestro siglo han sido felizmente executadas por algunos; pero explicadas dignamente de nadie”-; o también puso un particular énfasis en insertar en este corpus teórico de la arquitectura oblicua el ingenio de las superficies curvadas generadas a partir de cortes de piedra (arcos en esviaje, arcos en torsión de templos elípticos), de tanta importancia en la tradición medieval y renacentista europea, en esos momentos objeto de atento estudio en los círculos científicos europeos y campo de aplicación de la geometría proyectiva. Como matemático partidario de la Nueva Ciencia no aceptó la autoridad de Vitruvio, la cual fue juzgada a la luz de las nuevas maneras de razonar. Abandonó la común declinación de los órdenes elaborada canónicamente en el Renacimiento en base a una selectiva visión de la antigüedad romana, dando cabida a una fecunda y evolutiva interpretación de los mismos desde la altura y el entusiasmo cultural de su tiempo. “Porque como los antiguos se tomaron licencia para labrar las piedras a su modo –afirmaría en su tratado, siguiendo a Dechales-, nos la dieron también a los modernos, para que las labremos al nuestro sin sujetarnos a leyes ni preceptos de otros” y en consecuencia a los cinco órdenes sancionados por el canon clásico renacentista incorporaría nuevos órdenes como el salomónico, el gótico, el atlántico, el paraníptico o el ático. No sólo ampliaría el ceñido canon renacentista de los órdenes sino que además, y acaso sea esta una de sus aportaciones más relevantes, las declinó en su arquitectura oblicua, permutando su morfología recta y frontal, por un sinfín de modos inclinados, contradclinantes, en los que los caulículos, los acantos, ábacos y collarinos, metopas, triglifos, hélices del jónicos, se declinaban en la más perversas oblicuidades, curvas o rectilíneas. A su manera, Caramuel generó una suerte de arquitectura clásica insuflada por el furor geométrico de su tiempo, declinando o deformando oblicuamente no sólo el particular lenguaje de los órdenes, también y por extensión la misma morfología de la arquitectura clásica, con sus balaustres, cornisas, acróteras y estatuas, desplegada por plantas y superficies no rectas, esto es curvas o rectilíneas, tanto inclinadas como dinamizadas poligonalmente (“contradclinantes”). Caramuel con su tratado, exponente de sus “arquitectónicas contemplaciones”, logró cifrar, de modo arquetípico, la actitud del intelectual y teólogo moderno preocupado por trasvasar al ámbito arquitectónico ideas y pautas propias de su actitud empírica y erudita, muchas veces confrontadas con prestigiosas obras arquitectónicas del medio romano que conoció de primera mano, dada su amistad con el papa Alejandro VII, con las cuales ejerció un abierto criticismo, en especial con las obras de Bernini y de modo concreto con la construcción de la plaza de San Pedro del Vaticano.

La formalización de las ideas de Caramuel en la arquitectura construida fue inmediata, especialmente en centros urbanos y también en alejadas poblaciones rurales, donde se estaba dando una recepción de las modernas matemáticas a través de tertulias, academias o personalidades destacadas. No es extraño que en el ambiente valenciano, tan impregnado por el particular “raptus geometricus” de la cultura de la segunda mitad del siglo XVII, se produjera una temprana y vanguardista recepción de su obra. Expresión máxima de este fenómeno serían estas portadas del crucero de la colegiata, junto a la difusión escrita y sistemática de sus ideas en la obra del matemático Tomás Vicente Tosca (Tratado XIV de la *Architectura Civil*, y Tratado XV de la monte y cortes de cantería, del *Compendio Matemático*, V, Valencia, 1712)⁷⁴.

La importancia de las portadas setabense proyectadas y construidas por el arquitecto matemático Joan Aparisi es grande pues, por su escala monumental, viene a ser primer eslabón de una particular manera de acometer las novedades de la cultura moderna del siglo XVII, la que entendemos por “barroca”,

⁷³ Bérchez, J., *Arquitectura barroca valenciana*, Bancaixa, Valencia, 1993, pp. 26-34. También Vilaplana, D., “Influencias del tratado de Caramuel en la arquitectura de la colegiata de Xàtiva”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1985, pp. 61-63. Sobre la vida de Juan Caramuel y su obra *Arquitectura civil recta y oblicua* (Vigevano, 1678), véase A. Bonet Correa, “Juan Caramuel de Lobkowitz, polígrafo paradigmático de barroco”, estudio preliminar a la edición de la *Architectura civil recta y obliqua, considerada y dibujada en el Templo de Ierusalén...*, Ediciones Turner, Madrid, 1984, pp. VII-XLI; publicado también en A. Bonet Correa, *Figuras. Modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, 1993, pp. 191-234; J. Velarde Lombráña, *Juan Caramuel: vida y obra*, Oviedo, 1989; Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas, “Classicism Hispanico More: Juan De Caramuel's Presence in Alexandrine Rome and Its Impact on His Architectural Theory”, *Annali di Architettura*, Vicenza, 17, 2005, pp. 137-165.

⁷⁴ En ella Tosca recoge ampliamente la obra de Caramuel, hasta el extremo de comenzar el tratado dividiendo la arquitectura en “recta” y “oblicua”. Supone por una parte una sistematización de las, por lo general, dispersas opiniones arquitectónicas de Caramuel. A pesar de la admiración profesada hacia Caramuel, Tosca siguió también muy de cerca –al igual que Caramuel- el tratado de Claude-François Milliet Dechales (*Cursus seu Mundus Mathematicus*, Lyon, 1674), y se separa en algunos aspectos de las opiniones de Caramuel. Tosca además dio *status* matemático y constructivo a la teoría oblicua de Caramuel al sistematizar desde la óptica oblicua el arte de la Monte, la estereotomía, “la inteligencia de la oblicuidad que suele aver en los techos”, que comprendía la “formación artificiosa de todo género de arcos y bóvedas que enseña a fabricar el arte”, aspectos a los que Caramuel se había referido repetidamente en su tratado pero sin incidir en su complejidad técnica y geométrica.

desde sólidos presupuestos arquitectónicos. Arquitectura construida sin duda con pretensión libresca, entendida a la manera físico-matemático que se apresta a trasvasar empíricamente al ámbito arquitectónico teoremas y corolarios, proposiciones y demostraciones, de las teorías de Caramuel, desfila por ella una artificiosidad barroca que se argumenta desde el moderno ideal científicista, acercándose a la vez a indagar unas pretensiones teórico-prácticas que se nos antoja propias de una teología a lo divino, única explicación para esa arquitectura imposible desde el ojo humano que pretende acercarse a puntos de vista insólitos, miradas microscópicas sólo atisbadas desde nuestra actualidad óptica, a no ser que esta arquitectura estuviera encomendada a la demostración de un ojo divino, no humano.

Paráfrasis oblicua del tradicional tipo de fachada-retablo, sus hastiales coronan en potentes perfiles mixtilíneos, abriendo portadas y ventanas en un gran silencio de muro que sirve de marco y contrapunto a la vez al innovador dinamismo dado a las mismas. Por vez primera en la arquitectura española se utilizaba, con sentido de lo monumental, los principios de lo oblicuo rectilíneo y curvo, aplicándolos en las diversas alturas de las portadas. Muy similares las dos fachadas, la del Norte, a la que se accede a través de una escarpada y estrecha calle, eleva la portada sobre una escalinata con balaustrada construida años más tarde. Su primer cuerpo, almohadillado y ordenado con apilastrado dórico, incurva los flancos de la portada, sometiendo el entablamento y con él triglifos, metopas y cornisa, a la oblicuidad curva de la inclinación. La planta de la portada establece también por vez primera, un esquema trapezoidal que, antes que el curvilíneo al modo italiano, dinamiza poligonalmente los cuerpos de elevación de la portada, siguiendo en este aspecto los consejos dados por Caramuel para las plantas oblicuas rectilíneas (“basta carecer de ángulos rectos”), aptas, como en el caso de las portadas setabense, para la contemplación sesgada, lateral, desde las estrechas calles que delimitan su perímetro.

Aparisi, al eludir la planitud del muro, proyectando al exterior estribos de ángulos obtusos y adaptar el lenguaje de los órdenes -pilastras de pedestales, fustes, capiteles, entablamento y aún remates a modo de piñas, dobladas todos en lados semirectos y semioblicuos- según la lógica geométrica de su ubicación, alcanzó a expresar esa particular belleza oblicua, tan encarecida por Caramuel cuando escribe sobre los muros contradeclinantes. No menos significativo es el arco abocinado, el cual Tosca, años más tarde (1712), en su tratado, llamaría divaricado, articulado entre dos grande columnas con remates de esbeltos pináculos. Con su frente abatido, alojando casetones con rosetas, este arco -de gran resonancia en la arquitectura barroca valenciana posterior- contagia su ritmo curvilíneo tanto al diafragma que aloja en su interior como al edículo superior. La hornacina con su arco y parástades o las pilastras, adoptan una perspectiva natural, no plana o artificial, de acuerdo al trazado curvilíneo del arco, creando una especie de orden entero oblicuo, con capiteles aceleradamente inclinados y arco capialzado de cuidada labra estereotómica. Un comentario similar merece el edículo, con sus pedestales, columnas, entablamentos, volutas, jarrones o globos, incluso las nerviosas decoraciones foliadas a modo de alerones laterales, o el mismo recercado de la ventana superior, posiblemente de fecha más tardía. Incluso las pilastras dóricas de las esquinas de las fachadas se unifican en ángulo y declinan con la lógica del nuevo orden ático de composición cuadrangular formulado autónomamente por Caramuel, aunque con un cierto desarrollo en la cultura arquitectónica de los años centrales del siglo XVII. Nada escapa en esta fachada a la perseguida disposición oblicua, rectilínea y curva de sus composiciones, como tampoco elude refundir, en un nuevo y moderno clasicismo, la recta.

Uno de los espacios de mayor intencionalidad barroca, donde los recursos oblicuos trascienden la estructura del espacio construido, generando un atmósfera ilusionista que incita al desplazamiento del espectador, es el paramento de la sacristía y sala capitular, inmediatos a la fachada del Sur -concluida en 1700- recayente a las faldas del monte. En él Aparisi, nuevamente siguiendo a Caramuel, propuso un particular trampantojo arquitectónico, sin duda motivado por la escasa y agobiante visibilidad del espacio, aunque también se presenta una cita, histórica y salomonista, a la cuatrocentista oblicuidad presente ya en la arcada nova de la catedral de Valencia. Allí el muro externo articula un entablamento y pretil con pirámides y bolas de una cuidada y hábil traza oblicua que obliga a una esquinada y artificial visión ortogonal desde los pies de la fachada, la cual, una vez alterada, adquiere efectos distorsionadores sobre la composición. Elogio de la mirada culta y ávida de artificios geométricos, este barroco desplegado por Aparisi en la colegiata de Xàtiva, de silente intención cinética, participaba de una dual realidad, erudita y popular, presionando aun hoy día al sorprendido espectador a movilizarse para indagar -“con los ojos de la cara y del entendimiento”, escribe en algún momento Caramuel- insólitos y fugaces puntos de vista, discurriendo por su cautiva mirada círculos que degeneran en elipses, globos en cuerpos ovales, cuadrados en rombos, o pirámides de base perfecta en otras alargadas y deformadas.

La curiosidad y admiración con que debió contemplarse en su momento la obra de la Seo de Xàtiva en el medio profesional y aficionado a la arquitectura, hubo de ser paralelo al fuerte predicamento que la obra general de Caramuel despertaba en medios matemáticos, universitarios y académicos. Su vanguardismo geométrico debió actuar de auténtico revulsivo en el transcurrir de la arquitectura del momento, abocada en esos años hacia la exclusiva cualificación plástica y, en algunos casos, luminosa, de estructuras ortogonales dependientes del inmediato pasado clasicista. En la misma colegiata la estela de estos principios oblicuos fue profunda como delatan las ventanas de las fachadas del crucero por encima de las portadas, obras posiblemente de la primera mitad del siglo XVIII, el aguamanil en mármol de la sacristía o la portada de la capilla del tramo de las naves, inmediata al crucero, obra esta última que evoca el quehacer de fray Alberto Pina y su formación arquitectónica tan inmersa, incluso en sus informes, en la

cultura de lo oblicuo⁷⁵, sin olvidar el eslabón postrero del proyecto de tabernáculo, ya en 1778, de Pedro Juan Guisart, con sus queridos capiteles y basas oblicuos de sus columnas desplegadas en una estructura ovooidal, tardío homenaje a las críticas de Caramuel a la disposición recta de la columnata de Bernini, como también a este santuario ya de la arquitectura oblicua que había sido la colegiata desde finales del siglo XVII.

La temprana y densa recepción de las teorías de Caramuel en el medio que preside la fábrica de la Seo no tiene parangón con otros ámbitos de la geografía hispánica, peninsular y de ultramar, aunque su impacto fue importante, calando hondo en el discurrir de la arquitectura del momento⁷⁶. En la misma Xàtiva se encuentran numerosos ecos menores en diversas fachadas proclives a un consumismo local de las declinaciones oblicuas (templo del exconvento de San Onofre -1715 en adelante-, iglesia de la Merced -1734-), si bien destaca por su elocuencia oblicua las columnas toscanas del segundo piso del patio de la *Casa de Alarcón* de Xàtiva, de las primeras décadas del siglo, de sección elipsoide y apariencia circular adaptadas a la planta trapezoidal del patio. O en el mismo ámbito valenciano, prendería en las fachadas de diversas iglesias de poblaciones rurales, en cantería de acusados perfiles mixtilíneos con cornisas de cuidada esteretomía en inclinaciones rectas y oblicuas, y monumentalizados pináculos declinados en dicha geometría, como en la ermita de la Virgen de la Ermitana de la cercana Peñíscola (Castellón) (1708 y 1714), o en la de la Jana (Castellón) (primera mitad del siglo XVIII).

Con independencia de la más silente concepción estructural de la arquitectura oblicua en arcos y bóvedas, asociada a una revitalización de la esteretomía, en una suerte de neocantería, arraigada y conocida en un medio profesional, durante los años finales del siglo XVII y primera mitad del XVIII, los arquitectos más representativos del barroco hispánico (Pedro Ribera, Vicente Acero, Fray Alberto Pina, Francisco Guerrero y Torres entre otros) no dudaron en insertar en sus obras citas, guiños, que de un modo diverso se hacían eco de las teorías de Caramuel. Así, por ejemplo, la portada de la iglesia jesuita de Santos Justos y Pastor de Granada (1719), declinaría las columnas corintias laterales en una impecable oblicuidad. Otra iglesia jesuita, la Santa Eufemia del Centro (antigua iglesia del convento de jesuitas) en Orense, de la primera mitad del siglo XVIII, obra de Fray Plácido Iglesias, daría una mayor complejidad compositiva a su fachada, desplegada en un estrecho espacio curvilíneo y traduciendo radicalmente al oblicuo toda la morfología de los órdenes jónicos y corintios. En Huesca el Santuario de San Juan de la Peña (1675 en adelante) destacaría en las volutas de los alerones de la portada principal la particular declinación rectilínea ("nunca delineada por nadie", según Caramuel) de la voluta jónica. Nuevamente incorporada con una voluntad mosaica en la portada de la iglesia del monasterio de Santa María de Poblet (Tarragona), probablemente realizada en las reformas que en la primera mitad del siglo XVIII se hicieron a la fachada, con un orden salomónico con cadenas y capiteles jónicos poligonales jaspeados. En Barcelona, el palacio Dalmases en el carrer de Moncada, mandado construir hacia 1699 por Pau-Ignasi de Dalmases i Ros, ilustre bibliófilo, cronista de Cataluña, patrocinador de Academia de los Desconfiados, de carácter histórico y literario, declina en la escalera abierta al patio, de una cuidada esteretomía con sus arcos de pies desiguales, columnas salomónicas con basas y capiteles en oblicuo. Más rotundo es el vuelco de principios oblicuos en la escalera de la casa Mercader, también en Barcelona, de mediados del siglo XVIII, con sus particulares desarrollos oblicuos inmersos en un exhibicionismo canteril insólito, que parece ironizar matemáticamente, en abierta competencia con los principios del decoro vitruviano en torno al papel sustentante y formalizador de la columna clásica. En Nueva España, Francisco Guerrero y Torres jugaría compositivamente con una ironía similar en la escalera de dobles rampas en espiral del palacio de los condes de San Mateo de Valparaíso (1769-1772), con un fantástico brote de arcos y columnas dóricas hincadas en el suelo y desplegadas en la escalera de caracol en una ascensional oblicuidad.

Diversas obras italianas, centradas en el sur y norte de Italia, acogieron de un modo temprano la arquitectura oblicua de Caramuel. La propia obra de Guarino Guarini, *Dell'architettura obliqua, Disegni d'architettura...*, Turín, 1686, y *Architettura civile*, Turín, 1737, acusaría el alto predicamento cultural de la obra de Caramuel, aludiéndolo repetidas veces e incluso dedicando varios dibujos en su tratado a estos temas, extendiéndose, a veces críticamente a su aplicación dogmática, en la *architettura obliqua* y explicando detalladamente el método para dibujar un capitel o voluta oblicuos. En el ambiente siciliano destaca la Scala Nuova del pórtico del Collegio Massimo (ca. 1679-1687) de Palermo, posiblemente del arquitecto jesuita Angelo Italia, demostrando un temprano conocimiento de primera mano de la obra de Caramuel, al declinar los capiteles dóricos oblicuamente siguiendo la directriz inclinada de la escalera. Giovanni Biagio Amico (1684-1754), se haría eco de las teorías de Caramuel en su tratado *L'Architetto pratico* (Palermo, 1726). Un eco algo ingenuo de las directrices de Caramuel se detecta en diversas obras de la arquitectura siciliana de la primera mitad del siglo XVIII, como la fachada de la iglesia de Sant'Erasmus (1741-1743) en Capaci, con un entablamento curvo de triglifos en oblicuo. En Nápoles la personalidad arquitectónica de Ferdinando Sanfelice (1675-1748), desplegó en diversos palacios napolitanos como el suyo propio, en la via Arena della Sanità (ca. 1725), o en los de Lo Spagnolo (1738) y Fernandes (ca. 1740), escenográficas escaleras abiertas al patio con las cajas perforadas por multitud de arcuaciones y pilastras declinadas oblicuamente siguiendo la inclinación de las escaleras, afectando ésta –como en el caso del palacio de Lo Spagnolo- incluso a la disposición de capiteles y entablamentos. En el norte de

⁷⁵ Bérchez, J. y Gómez-Ferrer, M., "Visiones y mentalidad arquitectónica de un maestro del siglo XVIII. La descripción Breve de las Medidas y Magnificencia... del convento de Santa Clara de Játiva por Fray José Alberto Pina" *Ars Longa*, 14-15, 2005-2006.

⁷⁶ Bérchez, J., "El texto de Caramuel y su incidencia en la práctica arquitectónica de su tiempo", *L'enciclopedia e le sue architetture Juan Caramuel y Lobkowitz 1606-1687*, Vigevano, 2007 (en prensa)

Italia, al margen de la fachada de la catedral de Vigevano del propio Caramuel, emergen en el ambiente véneto proyectos y obras que acusan con una rotundidad insospechada el impacto de las teorías oblicuas. El arquitecto Antonio Gaspari (ca. 1670-1738), discípulo de Baldassare Longhena, es la figura más representativa, con una obra que recoge la experiencia de las teorías de Caramuel. Su proyecto para San Vidal (ca. 1700, Venecia, Museo Correr) o “Pianta prima” del Duomo de Este (ca. 1688, Venecia, Museo Correr) con su imperioso geometrismo oblicuo que irradia por los distintos espacios del templo, más parece una respuesta, un alegato oblicuo en la línea más vanguardista de las teorías de Arquitectura civil recta y oblicua de Caramuel, a la iglesia de Sant’Andrea de Bernini. En la catedral de Este realizada entre 1688 y 1720, con una planta oval sobre eje longitudinal, profundo ábside y cuatro capillas de traza romboidal enlazadas oblicuamente a los segmentos curvos del óvalo, no se omite ningún detalle a las teorizaciones oblicuas de Caramuel y por su densidad oblicua sólo comparable las fachadas proyectadas por Aparisi en la colegiata setabense.

La reanudación de las obras tras la guerra de Sucesión

Tras la paralización de las obras de la colegiata con motivo de la Guerra de Sucesión en 1705 surge un primer periodo de dudas e incertidumbres hasta la decisión definitiva de su reanudación. Al parecer, la Colegiata apenas sufrió en el incendio de 1707 que ocasionó destrucciones importantes en otras partes de la ciudad, pero aún así se tardaría unos años en retomar la fábrica de la colegial. En 1708 se reanudaba el culto en la iglesia antigua que se acondicionó mínimamente⁷⁷ y se ponía en marcha el proceso de recuperación administrativo y económico⁷⁸. No obstante, otras circunstancias precipitarían la decisión de proseguir la obra. El 30 de marzo de 1728, se cayó parte del tejado y quedó muy afectado un pilar de la iglesia vieja, de la que aún se mantenían en pie tres arcadas de las siete que tuvo en origen⁷⁹. Esto forzaría las decisiones a favor de la continuación de una obra, no exenta de dificultades y problemas, y que —explicitados en informes y actuaciones— convierten el devenir de la colegiata durante el siglo XVIII en un compendio de cuestiones estructurales, compositivas y constructivas, de procederes arquitectónicos en definitiva que no son otros que los que discurren por otras obras valencianas de la época.

La inspección del estado de la iglesia vieja, al día siguiente del derrumbe, por parte de mosén Casimiro Medina, Jacinto Torres, Blas Soler, Pedro Cuenca, Francisco Adam y Miguel Martínez⁸⁰, nos proporciona el nombre de uno de los arquitectos que fueron responsables de las obras de la colegiata en estas fechas, el presbítero Mosén Casimiro Medina Uríos (Xàtiva, 1671), cuya biografía se confunde con la de su hijo homónimo, el también arquitecto y geómetra mosén Casimiro Medina (Xàtiva, 1700-1763)⁸¹, siendo complejo delimitar las actuaciones de uno y otro en la colegiata, Orellana⁸² en todo caso aludiría al padre elogiosamente: “sugeto que mucho estudió de estampas y libros con que cimentó su ilustración”. Aunque su grado de participación en las obras no ha sido suficientemente considerado, su papel debió de ser importante, y ya desde esta fecha hasta mediados de siglo aparece relacionado con la fábrica de la colegiata, realizando plantas y perfiles para la misma. No obstante, podemos imaginar la precariedad de la situación si tenemos en cuenta que para estas sencillas reparaciones de la iglesia colegial antigua, se tuvo que recurrir a religiosos albañiles del convento de San Onofre quienes a cambio de una limosna acudieron a reparar la techumbre, y apuntalar el pilar ruinoso⁸³.

⁷⁷ Los primeros datos sobre la actividad constructiva se refieren a meras obras sencillas, composición de tejados, pila de la sacristía, reparaciones en los tejados. Y el traslado a la iglesia nueva en 1714 de una imagen de san Vicente Ferrer en la primera capilla de la derecha de la girola, fundada por Pedro Benlloch Borja.

⁷⁸ El 8 de marzo de 1708 reanudan el culto 5 canónigos. En noviembre el rey exigía que fueran devueltos propiedades y bienes confiscados, para recuperar las rentas y censos que la iglesia tenía sobre el común de la ciudad. En 1715 se nombraba elet capitular y cobrador beneficiado y en 1717 el cargo de “luminero” de la seo, los cantores de la capilla de música, Ver Sarthou, C., *Datos...*, opus cit., p.101.

⁷⁹ Esta situación recogida en Viñes, E., *La Patrona de Játiva*, 1923, pp. 162-163 y también por Sarthou, C., ha sido cotejado en el libro original del AMX, Libros capitulares, nº15, 1728, 28 de marzo de 1728 y 1 de abril de 1728. Véase apéndice de Textos y Documentos en torno a la colegiata. Se hundió el tejado encima del altar de Santa Rosa inmediato a la casa del relojero, mientras que la parte cercana al minarete corría también peligro de hundimiento. El pilar situado en el altar de San Francisco Javier estaba también afectado y fue preciso apuntalarlo para evitar el desplome de dos arcos que estribaban sobre él.

⁸⁰ A estos nombres se suman los de otros maestros presentes en nuevos informes: Bernardo Beneyto, Jose Guerola, Nolasco Martínez, Juan Jordán y Tomás Mesquita.

⁸¹ Faus Prieto, A., *Mapistes. Cartografia i agrimensura a la València del segle XVIII*, Valencia, 1995, pp. 84-85; Orellana, M. A., *Biografía Pictórica Valentina*, Valencia, ed. 1967, pp. 363-364.

⁸² Natural de la ciudad de Xàtiva, abrazó la carrera eclesiástica tras enviudar. Tuvo un hijo del mismo nombre, también arquitecto, que continuó la obra de su padre, con lo que sus biografías a veces se confunden. Posiblemente sería este último el que acompañó a Pina en la inspección de la iglesia de Oliva en 1755

⁸³ AMX, Libro capitular de 1728, nº15: “Hizieron apuntalar con los maderos suficientes asegurando enteramente todo peligro que pudiere acontecer si faltare el pilar con el arco, hecho lo cual y desvanecido todo riesgo debía darse providencia en componer los texados que se desprendieron el día treinta del pasado en la expresion de que la una dichas roturas sobre el altar de santa Rosa inmediata a la casa del relojero sola se deprendio dicho día treinta y por parecer al cabildo podría desprenderse otro pedazo al lado junto a la torre de las campanas le mando derribar y assi mesmo hazer otros reparos que aunque los mas si solo algunos no amenazavan ruina pero devian todos componerse y que respecto de no encontrarse la ciudad con los medios efectivos para los gastos convendría valerse de los maestros religiosos albañiles y peones del convento de religiosos llamado de san Onofre de esta ciudad”.

Una serie de acuerdos que se suceden entre 1730⁸⁴ y el 1 de enero de 1732, fecha en que se repetía por tercera vez la ceremonia de colocación de la primera piedra, retomaron los mecanismos burocráticos, administrativos y de financiación⁸⁵, para que la obra se continuase “cerrando por los pilares de junto el altar mayor”⁸⁶. Aunque en esta ocasión las intenciones se antojaban firmes, al poco tiempo se presentaron dudas significativas ante la supuesta pérdida de planos y trazas “en los contratiempos pasados”.

La principal dificultad con la que se encontraron los electos de la fábrica en estos años estribaba en si solamente se cerraba lo ya realizado, presbiterio y crucero, o si se proseguía además el resto de la nave principal y secundarias. La resolución se decide poner en manos de Juan Bautista Corachán (1661-1741), destacado *novator* valenciano⁸⁷, experto en cuestiones arquitectónicas y catedrático de matemáticas en la universidad de Valencia entre los años 1696 y 1720, a quien se acudió con el deseo expreso de que ayudara a dictaminar sobre la prosecución de la fábrica en 1732. La presencia de Corachán en un momento decisivo para la construcción de la colegiata no era excepcional. Junto al matemático oratoriano Tomás Vicente Tosca, intervino en las decisiones sobre la reconstrucción de la ciudad de Xàtiva, después del incendio de 1707, en calidad de expertos para dirimir sobre la propuesta de Macanaz, y durante los años finales del siglo XVII y primeras décadas del XVIII fue rara la obra de importancia, urbana, civil o hidráulica, realizada en un ámbito valenciano que no fueran supervisadas por directrices suyas, entre las que cabe citar la fachada de la catedral de Valencia, el puerto de Valencia o el teatro de la Olivera, por no citar un amplio repertorio de visuras e informes que dan la medida de su honda preocupación por la arquitectura como ámbito cultural y práctico de su vocación matemática⁸⁸. Acaso sean las propias palabras de Corachán, expresadas en el informe de la colegiata, las que mejor resuman su larga trayectoria e indudable pericia en este menester de los informes arquitectónicos: “la experiencia de cincuenta años me ha enseñado lo que es elección de traças que no es lo mismo que escoger una estampa”.

Documentación inédita⁸⁹ y que se ha revelado absolutamente excepcional para seguir el proceso constructivo de la colegiata, son las cartas remitidas por los electos de la fábrica⁹⁰ solicitando la colaboración de Corachán y los informes técnicos emitidos por éste. Inicialmente le pidieron una primera opinión sobre la continuación de la iglesia, es decir, “cómo conformar la obra vieja de esa colegial en la que se debe hazer a su continuasión para que no se advierta diformidad entre los dos cuerpos de la iglesia”. La respuesta de Corachán les pareció adecuada aunque escasa: “el sobre dicho papel rezibido, crehemos que puntualmente dize quanto basta a la comprehension de los inteligentes directores para poder proseguir la Iglesia conforme a lo hecho, y albitrar alguna cosa a lo moderno, pero a nuestra poca inteligencia parece estar diminuto, y supuesto el favor de Vm le suplicamos otro de nuevo, y es el que Vm se sirva explicar por mas extenso la idea”. Tras la recepción de este segundo informe, más detallado, advirtieron la complejidad de la obra y rectificaron su opinión inicial de proseguirla, conformándose simplemente con cubrir lo ya realizado: “Por lo presente —señalaban— solamente se trata de cubrir lo ya fabricado, añadiéndole interinamente un coro, entre los machones del crucero y la iglesia vieja y colocando un organo en uno de los arcos de la capilla mayor”, concluyendo que archivarían el papel para el caso de proseguir el resto de la iglesia en un futuro.

El papel archivado era una erudita reflexión basada en la inspección in situ de la obra y en diversos diseños realizados en fecha reciente, en especial una planta y perfil atribuidos a Casimiro Medina⁹¹, que permitirían “rastrear la idea que los antiguos llevaban”, junto a “tres traças o plantas primorosamente ideadas en quienes se manifiesta la gran pericia de sus artifices”, aunque Corachán insistió en que no las utilizó en un principio para evitar influirse por ellas y hacerse “cabal concepto de lo fabricado”. Con toda seguridad, ya se debía haber perdido la “nueva planta y modelo de madera” que Martí Menor en 1772, indicaba que la ciudad había guardado en su archivo en 1596. En ningún momento de todo este proceso de indecisiones se alude a una maqueta y las plantas no parecen ser las originales. El informe se aprovecharía en años posteriores cuando llegó la tan temida hora de conectar la obra ya realizada con los tramos inmediatos al crucero, pero de momento servía para plantear la problemática a la que se enfrentaban los arquitectos de la colegiata y para delimitar la verdadera situación de la fábrica.

⁸⁴ En junio de 1730 se vende madera sobrante de los andamios; a partir de mayo de 1731 se realizan pequeñas obras en la capilla de San Martín y se colocan bancos en el presbiterio para los miembros del ayuntamiento, se vuelve a poner en marcha los dos molinos, cuyas rentas se destinaban a la fábrica, se vuelven a imponer tributos, se reorganiza la Junta de Electos etc.

⁸⁵ Se recurrió desde 1728 a las corridas de toros que se celebraban en varias plazas de la ciudad, en la de San Pedro que era espaciosa e incluso en 1747 en la de la Seo, para lo que se habilitaron las casas de la plaza, ver informe en AMX, legajo 2197.

⁸⁶ AMX, Libros capitulares, n.º18, 17 de octubre de 1731.

⁸⁷ Ximeno, V., *Escritores del reino de Valencia*, Valencia, 1747-49, vol. 2, pp. 267-268; y sobre todo Navarro Brotóns, V., *Tradicó i canvi científic al País Valencià modern*, Ed. Tres i Quatre, Valencia, 1985, pp. 65-115.

⁸⁸ Expresión de sus amplios conocimientos arquitectónicos y de su actitud moderna frente a la autoridad de los autores antiguos, incluido Vitruvio, fue el informe que emitió en 1729 a propósito de una cuestión hidráulica, véase Bérchez, J., *La difusión de Vitruvio en el marco del neoclasicismo español*, estudio introductorio a la ed. del *Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitruvio*, de Claude Perrault, Murcia, 1981, pp. xv-xvi.

⁸⁹ “Apuntamientos del Dr. Coratjá”, en el volumen manuscrito *Miscellanea Mathematica* de la Biblioteca de Mayans, vol. núm. 460, fols. 455-464, Colegio del Corpus Christi de Valencia. Véase el apartado de Textos y Documentos en torno a la Colegiata.

⁹⁰ Conservamos las cartas enviadas por los electos a Corachán con las fechas de 14 de junio y 30 de agosto de 1732, considerando que debió haber una anterior, la primera en la que se le solicitara su servicio.

⁹¹ En los primeros momentos de su visita a San Felipe, Corachán la desconocía, y no supo de su existencia hasta la víspera de su regreso a Valencia, aunque luego la utilizó para apoyar sus propuestas.

En efecto, los muros del crucero estaban ya contruidos hasta la altura de las cornisas, realizados los dos pilares o machones principales cercanos al presbiterio⁹², a falta de los dos contiguos a la nave principal, careciendo de cubrición todo este espacio⁹³. Según Corachán, la continuación de las nuevas capillas de la nave vendría determinada por un conjunto de indicios extraídos de la fábrica vieja: sus medidas deberían ser las mismas que las de las capillas inmediatas al crucero, la de San Vicente y acceso a la sacristía, tanto en anchura como en altura, no importando que el crucero sobresaliera más en planta, apoyándose para ello “en la planta de San Pedro de Roma, que lleva Sebastiano Serlio, en su libro Tercero a fojas 21; pues —continuaba Corachán— las navadas que ay en el cuerpo de la Iglesia las haze iguales a las que ay en el presbyterio, sin que lo perturbe los brazos del crucero”. Mientras que el tramo inmediato al crucero quedaba algo más estrecho porque estaba ya determinado por la construcción de los dos pilares o machones principales que debían ser iguales a los ya contruidos, indicando que para disimular esta diferencia se debía colocar ahí el coro como también ocurría en la catedral de Valencia. Esta propuesta otorgaba también corrección a la frecuencia de pilastras, aunque Corachán realmente proponía la realización de pilastras dobles en la parte del crucero y sencillas en el resto de la nave, con la duda de si esta variación sería aceptada por los electos, ya que suponía cambiar lo que Corachán llamaba de un modo genérico “lo antiguo ya echo antes”.

Según su análisis, la idea original era la de hacer seis tramos o capillas en la nave principal: “seis capillas a cada parte de la nave principal (creo que en reverencia a los doce apóstoles) de lo que e visto muchos templos y lo que tambien se ajusta puntualmente al terreno” y “correr el claustrado”, aspecto especialmente significativo porque implicaba la posibilidad de comunicación en las colaterales a modo de pasillo claustral, permitiendo el discurrir de procesiones y ceremonias, habida cuenta además de la inexistencia de claustro en la colegiata. Este claustrado —al parecer de Corachán— no debía quedar interrumpido por la capilla del Papa, que debía ser rodeada y respetada, aunque no se precisaba su integración específica con el resto de la iglesia, ya que solo se mencionaba la construcción a los pies de una capilla de la misma anchura del claustrado.

Por otro lado, informaba también sobre el sistema de cubrición que debía seguirse, indicando que los arcos fueran de ladrillo de rosca y las bóvedas vaídas o por igual, con tabicado doble, exponiendo los cálculos de empujes que ejercerían estas bóvedas, siguiendo las medidas señaladas en su tratado por Fray Lorenzo de San Nicolás y las espesuras de paredes que indicaba Tosca en su *Curso Mathematico*⁹⁴. De todas formas señalaba que en ese aspecto los antiguos dominaban mucho más los cálculos de bóvedas, “pues el dicho modo de contruir las fiavan los antiguos, quedan sobradamente fortificadas, y discurro no hivan mal fundados según las leies de la Maquinaria i Statica”. Concluía el informe afirmando “que el prosector de la obra temió cubrirla”, ya que los puntos relativos a la firmeza de paredes y estribos, eran una de las preocupaciones principales que atenazaba a los continuadores de la fábrica.

A partir de este informe se procedió en primer lugar al cerramiento de la capilla mayor a la espera de poder proseguir más adelante con el resto de los tramos. Las obras las comenzó a dirigir José Sierra, llamado en la documentación “Maestro Mayor de las Reales obras de Su Majestad” y “profesor de arquitectura”⁹⁵, quien debió ordenar el cerramiento del presbiterio en primer lugar. En un informe presentado ante el ayuntamiento en diciembre de 1734⁹⁶, señalaba cómo la fábrica se encontraba “en el estado de luzir y adornar la capilla mayor y su claustral”, momento en el que se le encargaba la realización de un coro y dos atrios que debía ejecutar bajo el espacio que ocuparía la media naranja, en el centro del crucero, y que él finalmente desaconsejó ya que causaba muchos inconvenientes. “Primeramente si esta fabrica se executa —señalaba en su informe— no podran celebrar los oficios divinos ni entrar los señores prevendados en el coro por el grave riesgo que ha de tener al tiempo de la execucion de los dos machones que se han de fabricar correspondientes a los dos que se hallan executados y el boltear los arcos y continuar las paredes de la fabrica, que se debe hazer para la execucion del cruzero, bovedas y texados y demas fabrica que se deja comprehender para dejarla enteramente perfezonada y al tiempo de su execucion no se le puede librar que cayga una piedra de canteria, un canto de las mamposterias, algunos

⁹² “Solo que las capillas que estaran a los lados de los pilares principales que se han de fabricar, han de ser iguales a las dos del presbyterio por los resaltes de dichos pilares”. Dato que de nuevo coincide con el informe realizado por Pina tras los terremotos de 1748 quien indicaba que uno de los mayores daños se había producido precisamente en la zona central del crucero, por la construcción muy rápida de dos de sus pilares o machones principales, así como de las bóvedas: “hizo asiento la obra por la atropellada construcción de sus dos machones aticos modernos...”

⁹³ Los informes contradicen el argumento que señalaba que en 1721 y según el plano de Montaiu, el presbiterio y crucero ya estaban cerrados de bóvedas.

⁹⁴ Analizaba muy detalladamente el cálculo de empujes de estas bóvedas teniendo en cuenta que al ser bóvedas vaídas, los empujes de las mismas se ejercían contra los segmentos comprendidos en los ángulos hasta coronar los arcos, y contra las paredes que mediaban entre la nave principal y la colateral, que a su vez quedaban absorbidos por los empujes de las capillas, por lo que no precisaba ni estribos ni paredes demasiado gruesas.

⁹⁵ Sobre este maestro reiteradamente mencionado en la documentación municipal, efectuando obras y visuras por cuenta de la administración, sabemos de su título en 1733 como “Maestro Mayor de las Reales obras de Su Majestad, por las del Real Palacio, Ciudad y Reino de Valencia, profesor de la arquitectura, y uno de los seys maestros nombrados por el Real Consejo y Supremo de Castilla para las Tasaciones Judiciales y extrajudiciales, en los Dominios de España” con motivo de unas visuras en el paredón desde la casita del azud de Rovella hasta el puente del mar, de la Fábrica del río de Valencia, AMV, Libros de la Obra Nueva del Río (1590-1814) II.II (81 vol.), A.M.V. III.II. 45, p. 45. En 1735, ya en calidad de “mestre de la obra de la Seu de San Felip, ans Xàtiva, visura la obra de la iglesia de Montaverner, trazada por Casimiro Medina y construida por José Tormo, en Esplugues Cárcel, M., *Relación sobre el estado de las diócesis valencianas*, Valencia, 1989, J., *Memòries d'un capella del XVIII*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2002, p. 116. Agradecemos a la prof. Yolanda Gil estas referencias.

⁹⁶ Informe que se conserva en el AMX, Libros Capitulares, nº 21, año 1734, acta del 15 de diciembre, que recoge un informe de 7 de septiembre de 1734. Véase apéndice de Textos y Documentos en torno a la colegiata.

carrucos de ladrillo, cuvos de agua y otros diferentes materiales que son impracticables de poder librarles de este riesgo como cada día hemos visto en la ejecución de la capilla mayor y que estos son capaces el menor de ellos de undir los techos y armaduras de los tejados y suceder muchas desgracias en los señores prebendados y demas asistentes al coro y la gritería y voces de los fabricantes que esto es inexcusable”.

Por otro lado señalaba la dificultad de colocación de los enormes andamios necesarios para la continuación de las obras si se hubiera colocado ya un coro: “Otro si se deja considerar que los gravísimos andamios que se deven hazer para la execucion de los referidos machos, bueltas de arcos y demas fabrica no se pueden hazer sino quebrantando la obra del coro y atrios, penetrando por dentro dellas hasta encontrar la tierra firme y al tiempo de su execucion desprenderse algunos maderos que son capaces de hundir los techos y suceder lo referido (...)”

Tuvo que ser en este tiempo cuando se emprendería la decoración barroca del casco de la bóveda del presbiterio incluida la del elevado rebanco de donde arranca, operación a la que parece referirse José Sierra cuando comenta que la fábrica se encontraba “en el estado de luzir y adornar la capilla mayor y su claustral”, comentario del que, a su vez, podemos deducir en buena lógica que la idea era llevar también la decoración a las bóvedas del deambulatorio, actualmente con una insólita penitencia decorativa. Censuradas en 1804 por Ortiz y Sanz desde su mentalidad académica, criticaría el “elevadísimo rebanco, enfrascado por perversísima talla, sembrada acá y acullá y confusamente amontonada” o los “postes o sostenes curvos que sobre las pilastras y rebanco suben hasta el florón en el cascarón del presbiterio, trepados y calados de mil maneras y figuras extravagantes, a uso de cintillos bordados y tachonados de pedrería”. Desde una perspectiva actual, ajena al desasosiego con lo decorativo que embargaba a Ortiz y Sanz “el vitruviano”, estas decoraciones de trepa y follajes que repuntan lunetos y cubren los recuadros de las retículas retundidas de la bóveda de cañón o también del cascarón, poco o nada tienen que ver con la versión estandarizada del ornamento barroco, antes bien demuestran una gran calidad de diseño que alcanzan su punto álgido en las embocaduras de las ventanas, con estípites de recurvadas cornisas y figuras de niños entre una profusión ornamental de un particular nervio barroco, casi rococó, que evoca las maneras de un Juan Bautista Borja en tierras alicantinas. A esta misma época, 1744 ó 1745, pertenece el encargo pictórico que se formalizó con un jovencísimo José Vergara de las pechinas de la cúpula, conocidas a partir de bocetos, lo que nos advierte nuevamente de las intencionalidades decorativas en el templo a pesar de que la cúpula aún no se había cerrado.

Mientras las obras de la colegial se sucedían, en 1746 se solicitó la presencia en Xàtiva de arquitectos con motivo de la precaria situación en que se encontraba la iglesia vieja⁹⁷. La inspección técnica llevada a cabo por Felipe Gavilá, teniente coronel de infantería, Jaime Bort, arquitecto director de la catedral de Murcia, Casimiro Medina, arquitecto de Játiva y los arquitectos de Valencia, José Vilar de Claramunt y José Herrero, analizó la situación de la colegial vieja que estaba íntimamente relacionada con la nueva, ya que se debía derribar una para continuar la otra. Los peritos coincidieron en el diagnóstico inicial sobre la fábrica, en que se había expuesto que la iglesia nueva “amenazava ruina por falta de estribos que la afianzasen en la parte de poniente y que para la providencia necesaria a su seguridad se necesitaria toda diligencia y brevedad, perfeccionar lo que ay hecho, mudar la residencia de la colegial de dicha ciudad, derribando de la iglesia vieja lo que fuere menester para tomar terreno sobre el qual se fabricasen dos capillas a cada parte que se deben añadir para que estriven dos paredes y bovedas que cierran y cubren la nave del crucero assia la parte de poniente”.⁹⁸

Se llegaba a la conclusión de que era necesario para la propia estabilidad de la fábrica comenzar cuanto antes los tramos de la nave en la parte colindante al crucero norte porque estribarían y asegurarían lo recién construido. En efecto, de este dictamen se colige que la presencia en Xàtiva de arquitectos de la talla de Jaime Bort o José Herrero y José Vilar Claramunt no se limitó a la mera inspección de la iglesia vieja, sino que contribuyeron con su parecer sobre lo que se estaba construyendo en la nueva. Todos ellos contaban con una dilatada experiencia en complejas fábricas arquitectónicas. Jaime Bort en la catedral de Murcia; José Vilar Claramunt entre otras había participado en las reformas que debían hacerse en la ermita del Lledó de Castellón, tras el derrumbe del presbiterio en 1739 y como perito en las declaraciones posteriores sobre la caída de la cúpula, habiendo informado también sobre la parroquial de Alcalà de Xivert, así como realizado iglesias en Alcoi, Riola o Sollana; José Herrero ya en esta fecha había dado trazas para la iglesia de Alcalá de Xivert, la remodelación de la parroquial de San Martín de Valencia, o la capilla de la comunión de Elche, presentada en 1745, un año antes de la visura de la colegiata.

⁹⁷ Informe citado en Viñes, E., *La patrona...*, opus cit ., pp. 161-162, recogido en AMX, legajo 629/4, “se debía precaver la inminente ruina que amenazava a la iglesia vieja que en verdad puede deducirse que se mantiene de milagro y salir de la suma estrechez a que ha quedado reducida dicha iglesia que apenas pueden celebrarse en ella los divinos oficios”. Véase el apartado de Textos y Documentos en torno a la colegiata.

⁹⁸ Revisada la documentación original, estos informes sobre el estado de la colegiata nueva y vieja en 1746 se recogen en el AMX, Legajo 629/4, los entrecorridos proceden de estos documentos.

Fray Jose Alberto Pina, “arquitecto y director de la Fabrica de la Seo”

Fray José Alberto Pina (1693-1772)⁹⁹ es figura destacada de su tiempo, con una incuestionable formación teórica y constructiva, demostrada en sus numerosas obras arquitectónicas, estudiados informes en los que vuelca una depurada literatura técnica y también artística, visuras, diseños y trazas, detallada redacción de capítulos y presupuestos de fábricas, que trascendió con creces las obras realizadas para su propia orden. Su magisterio al pie de obra de la colegiata debió ser importante, en cierto modo parejo al que los cabildos de catedrales facilitaban a sus maestros mayores para la formación en la arquitectura de sus operarios, y ello en una época en la que ya empezaba a declinar este modo de enseñanza de la arquitectura de tan fructíferos resultados en otros tiempos. No en balde, cuando al final de sus días se presentó en la Academia de San Carlos para su recepción como académico de mérito, el trato dispensado por los directores de la sección de arquitectura (Vicente Gascó, Antonio Gilabert) estuvo presidido por la admiración y el respeto. En su memorial, él mismo afirmaría haber “instruido a diferentes arquitectos de este Reino” y, aunque presentaba diversos planos de obras proyectadas, fue el de la colegiata de Xàtiva y su magisterio al frente de sus obras el más reconocido.

Originario de Moyuela (Aragón) su formación debió transcurrir en el círculo de arquitectos zaragozanos, activos en las más importantes obras de principios del siglo XVIII. Antes de llegar a Valencia había construido en Aragón, veinticuatro iglesias, una de ellas la de Luna (Zaragoza), de planta salón. Instalado en Xàtiva, para la ejecución de la iglesia del convento de su orden carmelita —que había sido destruida en la Guerra de Sucesión— pronto conseguiría el título real de maestro arquitecto, siendo hacia el final de su vida en 1769, nombrado académico de mérito. De su dilatada obra en tierras valencianas, podríamos destacar la iglesia de la Virgen de Gorga (Alicante, 1742-45), el remate de la torre campanario de la iglesia de Santa María de Onteniente (Valencia, ca.1745), la iglesia de las monjas carmelitas de la misma población (1760-1771), junto a informes o reconocimientos como la visura de la iglesia de Santa María de Oliva (1755), la aprobación de las trazas del claustro norte de San Miguel de los Reyes (Valencia, 1763), y la entrega de trazas tanto para la iglesia arciprestal de Villarreal (Castellón, 1752) como para el proyecto temprano de las Escuelas Pías de Valencia, al final de su vida. Rebasaba en todas ellas las fórmulas constructivas de ámbito local, con una arquitectura “moderna” de culto clasicismo barroco y clara filiación “matemática”. Pero sin duda, fue en Xàtiva donde su obra se antoja más expresiva, al hacerse cargo en calidad de arquitecto y director de la Fábrica de la Seo, no solo de la colegiata, sino de cuantas obras de importancia -civiles, militares, religiosas o públicas- se realizaron en los años centrales del siglo XVIII en la ciudad¹⁰⁰.

Sería la de la Seo la obra que le otorgó un mayor prestigio, como el mismo se encargó de señalar al solicitar el grado de académico de mérito por San Carlos en 1769¹⁰¹, razonando cómo en esa fecha llevaba ya más de treinta años dirigiéndola, a la vez que destacaría el magisterio ejercido sobre numerosos arquitectos, entre los cuales figuraría de modo directo su sobrino fray Francisco de Santa Bárbara (1731-1802) y Jaime Pérez, continuador de las obras setabenses. Fray Francisco de Santa Bárbara, carmelita en el convento de Xàtiva, aprendería arquitectura y matemáticas bajo la tutela de su tío, y fue autor, como nos informa Orellana, de una traducción inédita del importante tratado de estereotomía de Mathurin de Jousse (*Le secret d'architecture...* La Flèche, 1642), ampliado con textos de Tomás Vicent Tosca, fray Lorenzo de San Nicolás y Bernard Forest de Belidor, noticia que se corresponde con el ejemplar manuscrito actualmente conservado en el Archivo Municipal de Xàtiva que debió pasar a propiedad de la familia de los Cuenca¹⁰².

Correspondió pues a Pina la difícil decisión de continuar la iglesia que desde los informes de Corachán en 1732 se temía por su complejidad, haciéndose cargo de ella desde 1738-39 hasta el final de su vida en 1772. Vivió las dificultades ocasionadas por los terremotos de 1748, y el comienzo de los nuevos tramos de la nave principal. Planteó un amplio proyecto catedralicio del que se conserva planta y perfil en 1760, coincidiendo con la reiterada petición de catedralidad para Xàtiva. Reinterpretó la arquitectura de la cabecera del templo y presbiterio, en un esquema de tres naves con capillas laterales comunicadas entre sí, conjunto ligeramente más estrecho que el transepto, por lo que éste seguía sobresaliendo en planta. En la ordenación del interior, Pina cuajó el particular idiolecto clasicista gestado en el siglo anterior en la cabecera del templo, a partir de la ordenación de los pilares del crucero, extendiéndolo por naves y capillas, y en donde el estilizado gigantismo de las pilastras dóricas binadas señorea por el templo. Dispuso a tal efecto la solución de los pilares de sección rectangular con las

⁹⁹ Bérchez, J., *Arquitectura barroca valenciana*, Valencia, 1993, pp. 156-160.

¹⁰⁰ Sobre la obra de Pina en Xàtiva y en particular un análisis sobre su concepción arquitectónica a partir del informe dedicado al convento de Santa Clara en Bérchez, J. y Gómez-Ferrer, M., “Visiones y mentalidad arquitectónica de un maestro del siglo XVIII...”, op. cit. 195-216

¹⁰¹ Archivo Academia de San Carlos, legajo 63, nº 37, memorial de fray Joseph Pina solicitando ser admitido en la clase de Académico de Mérito por la arquitectura “i siendo el mas antiguo arquitecto que se conoce en este reyno, el qual ha ideado i dirigido muchas fabricas, i efectivamente esta dirigiendo treinta años ha la de la Iglesia colegial de san Felipe...”

¹⁰² AMX, Llibre 995, Manuscrito sin foliar con 39 figuras, distribuidas en 4 capítulos. Forrado en piel se lee en la portada de la misma: “[] desde mi bisabuelo paterno Francisco Cuenca y Ferrer que murió en Alcoy el día 13 de marzo de [], su bisnieto Francisco Cuenca y Barrera, medico cirujano”; en la primera página se anota “Dia 28 de julio del 77 murió mi sobrino [] dio López y Cuenca. Cartapacio que herede de mi padre Francisco Cuenca y Barrera licenciado en Medicina y Cirugia que nacio el 5 de julio del año 1818 en San Felipe de Játiva, provincia de Valencia y murio el día 8 de abril de 1878 en el pueblo de Métrida, provincia de Toledo desempeñando cargo de medico cirujano titular”; y la siguiente página abre ya el tratado con el siguiente título: Secretos de Arquitectura. Tratado geométrico que comprehende lo mas usual y corriente de la Montea y cortes de cantería. Se escribió en el Real Monasterio de San Miguel de los Reyes, año 1766”.

atirantadas pilastras dóricas en cada lado y a igual altura, salvo las que recaen a la nave principal, estriadas como las del transepto y pilares que reciben los arcos torales de cúpula y los fajones de la bóveda de cañón con lunetos de la nave central. A él se debe también el contrarresto del empuje de la bóveda de la nave con arbotantes al exterior. Continuó el abovedamiento de las naves con técnicas de ladrillo, pero en las cuatro capillas de los dos tramos inmediatos al crucero reelaboró en cantería el modelo "antiguo" de la capilla de San Vicente y de la antesacristía, con bóvedas vaídas artesonadas de sección rectangular. Estos escarceos en las maniobras de la estereotomía de la piedra que se evidencia en estas capillas constituyen un hecho bastante excepcional, habida cuenta que se sitúan en pleno siglo XVIII y en un ámbito próximo a la ciudad de Valencia. Porque en efecto, en unos momentos en los que prácticamente todas las construcciones se realizaban en la albañilería, en las modernas técnicas tabicadas con revestimientos decorativos en yeso, estas muestras aisladas en la estereotomía de la piedra coinciden además con una voluntad arquitectónica proclive de revisión admirada y objeto de indagación técnica hacia ejemplos del pasado y del lugar, una especie de neocantería setecentista atenta al estudio operativo de las técnicas del pasado e inmediatas geográficamente. Voluntad auspiciada en primer lugar por la renovación arquitectónica que inspiran Tosca y Corachán, el primero en su mismo *Compendio Matemático*, y el segundo en sus comisiones, de la que es indicio claro su elogio, ya mencionado, de los perdidos conocimientos de la cantería. Pero, a su vez, también evidente en esa suerte de discípulos librescos de la siguiente generación, como ponen en evidencia la revisión moderna que José Herrero haría en la Capilla de Comunión de Santa María de Elche de la bóveda de la iglesia de Santiago de Orihuela, de la recuperación de las escaleras de voltes de San Miguel de los Reyes por parte de Felipe Rubio en su proyecto y obra de la Aduana de Valencia, o también de una similar operación en las escaleras del palacio episcopal de Orihuela respecto a las del Colegio de Santo Domingo¹⁰³. Del mismo modo, en la colegiata de Xàtiva y en las capillas emprendidas bajo la dirección de Pina, el referente, admirado y estudiado, no podía ser otro que el de las ya mencionadas vaídas de la cabecera. Cobra a su vez fuerza la idea de que en torno a estas obras de la seo se gestase un particular taller de cantería en el que se formarían los maestros canteros de la colegiata, como los Cuenca, y también un fray Francisco de Santa Bárbara, explicando de este modo su traducción del tratado de estereotomía de Mathurin de Jousse que apunta Orellana, o lo que es lo mismo, el libro manuscrito de apuntes de cantería propiedad de la familia de los Cuenca que ha llegado a nuestros días.

Son varios los informes emitidos por Pina tras los terremotos de 1748 que afectaron a numerosos edificios principales de la ciudad de Xàtiva. En ellos da minuciosa cuenta del estado en que quedaron fábricas de conventos, iglesias o edificios civiles, describiendo pormenorizadamente los principales daños, y las propuestas específicas para su reparación. Destaca sobremanera el dedicado a la colegiata¹⁰⁴ ya que nos proporciona una idea bastante precisa de algunos de los principales problemas técnicos y de las dificultades concretas de la obra. Pina advertía que ya antes de los terremotos la fábrica había experimentado algunos problemas debidos a su rápida construcción, ya que entre 1732 y 1748 se cerró el presbiterio, y el crucero, con la construcción de los dos pilares que faltaban, arcos torales, pechinas y los dos tramos de bóvedas del transepto. Pina atribuía la existencia de grietas tanto en los pilares, arcos torales y bóvedas de los brazos del crucero, que ya se veían antes del terremoto "a la atropellada construcción de los dos machones áticos modernos y al embebimiento de muros laterales que sostenían las montañas de las bóvedas". También porque "la construcción de los muros y la especie de materiales de dichas montañas no son homogéneos pues el material de que están contruidos los muros es de piedra labrada, mampostería y mortero y los materiales que componen la montaña de las bóvedas y arcos de dicho crucero es de yeso y ladrillo". Aludía a la dificultad de la colocación del yeso, que causaba "hinchazones grandes en las fábricas de que muchas veces se hacen desplomes y grietas como la mejor experiencia lo ha enseñado a muchos arquitectos prácticos"; apuntaba que en la colegiata también se siguió algún desplomo "ya por lo dicho de los efectos del yeso como también el descuido en los asentadores que asentaron la piedra en los machones". Como consecuencia de todos estos fallos, debidos casi más a asentamientos antiguos que a los daños del terremoto, habían surgido dos grandes grietas en el testero y fachada del crucero norte, una en medio de la fachada y otra en el ángulo interno entre poniente y norte.

No obstante, los temblores del 23 de marzo causaron daños muy concretos con la caída de dos de las cruces en la fachada norte y la del sur, ocasionando la de la norte roturas en el tejado, y la caída de una de sus bolas y otra que quedó rota. Parece que la repetición de las sacudidas el 2 de abril sí que acrecentó las grietas de los arcos, bóvedas y fachadas y que hubo que rehacer los tejados del crucero, cuyos tabiques internos habían quedado muy afectados.

Uno de los aspectos más interesantes del informe de Pina es que proporciona las medidas de la media naranja y linterna, que se debía levantar con la cruz de remate hasta la altura de 224 palmos, unos 50 metros, altura mayor que la actual al disponer un alto tambor que la reconstrucción posterior del siglo XIX no repitió. La caída de la cúpula original, con motivo de un nuevo temblor de tierras en 1885, y su sustitución por la actual cúpula metálica nos impide conocer cual sería su forma exacta. Podemos intuirlo a partir de testimonios gráficos indirectos, cuyos perfiles difieren en la importancia otorgada al tambor, que finalmente fue mucho menor que la proyectada en origen. La litografía reproducida en el libro de Boix

¹⁰³ Véase Bérchez, J., *Arquitectura barroca valenciana...*, opus cit., pp. 88 y 90.

¹⁰⁴ AMX, Leg. 2557. Informe en el apartado de Textos y Documentos en torno a la colegiata.

a partir de una fotografía tomada en 1858, donde apenas se divisa la cúpula de la Seo pero en la que es posible atisbar a grandes rasgos una gigantesca linterna y con un mínimo cuerpo de tambor.

Pina siguió vinculado a las obras de la colegiata en los años siguientes al terremoto. En 1750 diseñó el retablo mayor de madera para albergar la imagen de la Virgen de la Seo, que con ciertas modificaciones, al ser parcialmente destruido en la guerra civil, se encuentra reconstruido en el transepto¹⁰⁵. En 1753, dictó las disposiciones para la realización de la escalera de cantería en la fachada norte del crucero que sería concertada con el cantero José Cuenca¹⁰⁶. Concluida la obra, el 1 de agosto de ese mismo año se procedió a la inauguración oficial del templo. Con solemne procesión presidida por el arzobispo Mayoral se trasladó desde la colegial vieja el Santísimo y la Virgen María hasta el presbiterio del nuevo templo: “Salieron por la puerta de la plaza de la Seo, y entrando por la de las nuevas gradas, siguiendo el claustro del templo, y entrando por la puerta de enfrente de la sacristía al presbiterio, llegando a las gradas de él...”¹⁰⁷ En 1755, según la inscripción de una piedra situada al exterior de la pared próxima a la fachada norte, lienzo comenzado en 1737, se puso la primera piedra del zócalo de la columna que debía cerrar el coro. Por tanto, en este momento se encontraba en uso la parte de girola, presbiterio y crucero, sin estar aún realizada la conexión con los dos tramos de capillas inmediatas que se seguían construyendo.

Imágenes catedralicias

A fray Alberto Pina le correspondió también entregar un proyecto completo con su planta y perfil que pretendía contribuir a hacer de Xàtiva, la cabeza visible de una nueva diócesis. En 1760, se retoman los deseos de conseguir la catedralidad para la colegial de Xàtiva, presentando un conjunto de informes en los que se insistía en la excepcionalidad de la obra. “La fábrica de la iglesia nueva —se afirmaba en dichos informes— es magnífica, toda de piedra labrada al estilo dórico, y sus dimensiones exceden a las de la catedral de Valencia”¹⁰⁸. En todos ellos se aludía con prolijas memorias a las razones de la aspiración de Xàtiva a la ansiada catedralidad, y merecía conseguirla. Informes que, junto a las consabidas justificaciones de naturaleza eclesiástica e histórica, precisaban el número de vecinos, la cantidad de conventuales, o las rentas. De entre todos los informes emitidos, tanto por el cabildo setabense como por todos los preladados regulares y seculares entre los que se encontraban los representantes de los más destacados conventos de la ciudad, destacaba un memorial completo dirigido al rey el 23 de diciembre de 1760.

Firmado por el cabildo y canónigos de la colegial de San Felipe, incluía, además de las precisiones recogidas en la mayor parte de los expedientes, un material excepcional. Por un lado aportaban la Carta Geográfica del Padre Francisco Casaus de la Compañía de Jesús, coloreada “para hacer ver con la comodidad y proporcion aun por razón del terreno para la erección y dismembración” el territorio de la nueva diócesis. Por otro, y con un carácter mucho más significativo para la historia arquitectónica de la colegiata, una planta y perfil del templo, firmados por el arquitecto director de la Seo, fray Jose Alberto Pina. Con ellos se manifestaba la evidente intención de construir un templo catedral - “viendo la planta y perfiles de la obra nueva se ve que es para un templo catedral”. Esta planta y perfil conservados en el Archivo Histórico Nacional de Madrid¹⁰⁹, constituyen un testimonio excepcional de las intenciones que presidieron la obra de la Seo de Xàtiva, y del interés por construir una iglesia “la más hermosa y magnífica del Reyno”. Ambos planos están firmados por “Fray Jose Alberto Pina, carmelita observante, arquitecto, Maestro de obras de su Magestad y Director de dicha fábrica” y fechados el 16 de noviembre de 1760.

Sin duda debieron ser estos planos los que Pina presentó nueve años más tarde a la Real Academia de San Carlos y los que fueron admirados por los directores de arquitectura Vicente Gascó y Antonio Gilabert. Pina en estos dibujos arquitectónicos dejaba constancia de lo que habría de ser piedra de toque en la futura enseñanza académica de la profesión de arquitecto, como era la facultad de “idear” arquitectura a través del dibujo académico. Lejos de tratarse exclusivamente de un dibujo asépticamente bien delineado, con perspectivas, adornado con colores a diversas tintas, a la aguada, los planos de Pina, a través de su sistema de representación geométrica y del uso funcional del color, facilitaban un instrumento de control reglado y pormenorizado del complejo proceso constructivo de la fábrica de la

¹⁰⁵ González Baldoví, M., ya advirtió en *Museos de Xàtiva*, 1992, pp. 54-56 que este era el retablo conservado en el transepto de la colegiata, y no como indicara Viñes en *La patrona...* opus cit., que lo confundió con el tallado por Anthoni Tomás en 1652-54. Su terminación y dorado fue pospuesto cuando se decidió su sustitución por el actual tabernáculo, actualmente alberga una imagen moderna del Nazareno.

¹⁰⁶ Capítulos conservados en el AMX, legajo 2198, “capítulos y remate de la escalera que se debe hazer en la obra nueva de la Seo por lo que mira a cantería” firmados el 10 de mayo de 1753 por Jose Alberto Pina, arquitecto y Director de la fábrica Colegial. A este legajo se añade otro con el nº 2199, titulado “Capítulos y remates de las obras de la escalera y paredes de la división de las calles que existen frente y a lo largo de la puerta del crucero de la parte de tremontana del nuevo templo” firmados el 9 de mayo de 1753 también por Pina para preparación del terreno donde se debía construir esta escalera. Capítulos completos en el apartado de Textos y Documentos en torno a la colegiata de Xàtiva.

¹⁰⁷ Esta referencia la cita Viñes en su obra *La Patrona...*, opus cit., pp. 164-166, narrando con detalle la procesión de inauguración según un informe que se conservaba en el archivo de la colegiata

¹⁰⁸ Informes parcialmente citados por Sarthou en el apartado de la catedralidad de la colegiata de Xàtiva, pp. 508 y 518. Se conservan algunos de los más importantes en el Archivo Histórico Nacional, sección Consejos: 18867.

¹⁰⁹ Archivo Histórico Nacional, Mapas y Planos, 1117 y 1118. Habían sido publicados sin indicación alguna de referencia ni de legajo correspondiente en Cadiñanos, I., “Documentos para la Historia del Arte en la Corona de Aragón. III y IV. Reinos de Valencia y Mallorca” *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar de Ibercaja*, vol. XCVIII, 2006, pp. 7-167.

colegiata, que permitía leer el antes y el después de la obra, los diversos tiempos de la misma, con indicaciones a color de lo ya realizado, la fábrica en ejecución y la proyectada.

La planta presenta una abultada leyenda que no sólo incluye aclaraciones con números de las diferentes partes que componen el proyecto sino los tres colores utilizados que sirven para indicar las sucesivas fases constructivas. En amarillo lo construido hasta la fecha: es decir, girola y presbiterio, y crucero salvo la zona central que no estaba aún cubierta por la cúpula. En “carmín encendido” lo que se estaba construyendo en ese momento, es decir, los dos primeros tramos contiguos al crucero, y en “baxo carmin” los dos tramos finales y fachada flanqueada por dos torres campanario. El sistema de representación abunda en pormenores gráficos de la cultura arquitectónica de su tiempo, como es la indicación de los resaltos del muro y de los órdenes de arquitectura tomados a una cota elevada y dibujados en perspectiva, tal como pusiera en boga el tratado de perspectiva de Andrea Pozzo y siguieran arquitectos señalados del momento¹¹⁰, o también la atención prestada a detalles como la puerta en esviaje y fuente de la sacristía, las escaleras de caracol de la cabecera, el altar tabernáculo o las mismas plantas trapezoidales y quebradas de las portadas del crucero, todo ello realzado en color azul en contraste con el amarillo. El propio Pina recalcaría en la leyenda como el conjunto de la colegiata estaba “construido de bellísima piedra labrada y al riguroso orden dorico”, calificando encomiásticamente “este magnífico Templo que es singular en nuestra España y fuera de ella”. Y en efecto, del proyecto se coligen las verdaderas intenciones que ampararon la demanda de catedralidad, y la conciencia de estar realizando un edificio, que correspondía al servicio de una catedral. El proyecto se completaba con una serie de dependencias, como aula capitular, oficinas, un impresionante coro ocupando los dos primeros tramos de la nave central, archivos, etc., en los que se intuía el deseo de superar la propia catedral de Valencia.

La concepción arquitectónica ideada por Fray Alberto Pina para la colegial se completaba con el perfil o sección longitudinal descubriéndose la presencia de la pantalla transparente de ventanas y pasos que horadaban la superficie del presbiterio comprendida entre los apretados pilares, y cuya huella se ha corroborado en la actualidad con motivo de su reciente restauración al comprobarse la existencia de restos del recercados en el último nivel de los huecos. En otros aspectos la sección nos pone de relieve cómo Pina proponía modificar la severidad compositiva de la articulación en clave dórica del templo o, lo que es lo mismo, insuflar dinamismo a la declinación dórica del templo desde los presupuestos de la cultura barroca. Consecuentemente, compartimentaba, quebraba, el masivo y continuo entablamiento dórico, con resaltes parciales del mismo en la ubicación de las pilastras binadas, y retranqueaba el friso y arquitrabe en los intercolumnios suprimiendo además el despliegue de triglifos y metopas. Otra zona de interés en la sección de Pina es la que nos muestra la cubrición del crucero, que se había ido posponiendo y que en 1760 aún no se había resuelto. Pina planteaba una potente cúpula sobre elevado tambor y linterna, sobre pechinas decoradas con golpes de rocalla, en sintonía con la decoración del presbiterio, que se repetía también en los nervios resaltados del interior de la cúpula que confluían en una airosa linterna. Esta proyectada cúpula sobre luminoso tambor -sólo presentida hasta ahora por la potencia de los machones del crucero, o incluso por la escasa iluminación de la cabecera, que emerge años más tarde en el proyecto de fachada de Ortiz y Sanz y Jaime Pérez-, nos descubre su robusta ordenación arquitectónica del tambor con pares de pilastras resaltadas de extraordinario grosor, lo que presumiblemente constituyó el principal obstáculo a su definitiva construcción. También permite vislumbrar el perfil de las dos torres campanarios octogonales, con sus sucesivos cuerpos ordenados por resaltadas y esquinadas pilastras toscanas, y la repetición de este orden en las pilastras que marcarían la propia fachada.

En el mismo expediente donde se encontraban los planos de Fray Alberto Pina, se recogían algunas de las contestaciones que dieron al pretendido deseo de colegialidad desde Valencia. Especialmente duro fue el emitido por el arzobispo Mayoral el 20 de octubre de 1760 y otros emitidos por el cabildo de la metropolitana. A pesar de que se contó con una exhaustiva respuesta del fiscal y abogado de los reales Consejos, Pedro Laforcada al año siguiente, Xàtiva tuvo que olvidar esta ansiada reivindicación. Nuevos intentos se sucederían en 1795, aunque esta vez con respuestas aún más drásticas y contundentes, que hicieron que Xàtiva acabara por abandonar definitivamente este anhelo.

Ya sólo quedaba intentar centrarse en conseguir finalizar algunas de las propuestas arquitectónicas vertidas en el plano y perfil de Pina, que quedarían también en meras intenciones. Tras el fallecimiento de Pina, la única prioridad era poder enlazar las dos partes del templo, toda la zona de cabecera, presbiterio y crucero con los dos nuevos tramos de la nave y sus correspondientes capillas laterales, aunque la cúpula, fachada y muchas de las dependencias auxiliares seguían sin construirse.

Finalmente en 1777 se estaba en disposición de enlazar las dos partes de la iglesia. En un comunicado dirigido por don Francisco Agulló administrador de la fábrica de la colegial a los jurados se indicaba “que dicha fábrica se halla en estado de averse de derribar la obra del paredón que cerrava la obra hecha y donde estava colocado el organo para hacer agregación de las dos capillas últimamente concluidas y colocar el coro en su lugar, a cuyo efecto por parte de la administración se ha pasado el oficio correspondiente por parte del cabildo eclesiástico, quien en su virtud se ha trasladado para hazer

¹¹⁰ Valgan los ejemplos de Vicente Acero en su proyecto de la catedral de Cádiz (1725) o Felipe Rubio en el de la Casa Aduana de Valencia (1762).

los oficios divinos a la capilla del Papa o de la comunión y tránsito interinamente hecho para la comunicación de la iglesia con dicha capilla”.¹¹¹

La visita pastoral de 1778 incidía en las dificultades de financiación que tanto ralentizaban las obras, y la falta aún de capillas en las naves colaterales: “nada tiene de renta la fábrica de la colegial sino los cortos derechos de sepulturas, pero la devoción y piedad de los fieles ha logrado con sus limosnas el hacer de nuevo la iglesia de tres naves, cuya suntuosa obra se comenzó en enero de 1733 y se halla ya colocado el coro donde corresponde y el templo honestado de que se celebren con comodidad y decencia todas las funciones eclesiásticas, faltando solamente para su perfección el que se hagan dos capillas en las naves colaterales.”¹¹²

Soñar con la terminación completa de la iglesia, se aventuraba ya casi imposible. Comentarios de eruditos como Orellana en su *Biografía Pictórica* al trazar el perfil de Casimiro Medina dudaban de la posibilidad real de conclusión de la obra: “fábrica tan sumptuosa, que por haber principiado en la centuria de 1400 con tal alentado espíritu y rumbosa planta, va a paso tan lento en su carrera, que no llega a divisarse el término, habiendo llegado ya a ser refrán y no moderno en este Reyno, para significar una obra interminable, decirse en lengua limosina o provenzal: “Aixó será com la Seu de Xàtiva (...) falta la puerta principal que mira hacia la plaza o que está frente del altar mayor, la qual Dios sabe si llegará a verse colocada a principios de la centuria que viene, pues aún va largo el necesitarse la puerta, faltando como faltan llegar la obra al pie de la iglesia, dos o tres capillas por banda. En fin, obra que la concibió copulento espíritu, pues que si otras (aun grandes) cuentan su crecimiento por años, esta la va contando por centurias...”¹¹³

¹¹¹ AMX, Libros capitulares, nº63, 14 de junio de 1777 Por tanto los dos tramos inmediatos al crucero se iban a unir al transepto y mientras se utilizaría la capilla calixtina que parece que aún se pensaba mantener en pie.

¹¹² Cárcel, M., *Relación sobre el estado de las diócesis valencianas*, Valencia, 1989, p. 1109.

¹¹³ Orellana, M. A., opus cit., p. 364.

III. LA COLEGIATA EN TIEMPOS DEL ACADEMICISMO ILUSTRADO

El tabernáculo de jaspes. La obra y su elogio

Durante último cuarto del siglo XVIII y primeras décadas del XIX las obras de la colegiata acusaron de un modo intenso la coyuntura artística de su tiempo. Su ya de por sí lento proceso constructivo se vio salpicado, a veces con una intermitencia fatigosa, por las nuevas circunstancias planteadas por el recién creado academicismo ilustrado: intervencionismo y control en las obras proyectadas, especialmente las religiosas; rediseño clasicista proclive a una revisión del lenguaje arquitectónico de acuerdo a las categorías de lo Antiguo; pleitos derivados de las nuevas competencias y titulaciones profesionales en torno al quehacer arquitectónico, que afectaría por igual a escultores adornistas y arquitectos, a maestros de obras, arquitectos y también a personalidades de la cultura proclives a la arquitectura; o protagonismo de la mentalidad regalista e ilustrada de los prelados valencianos, en particular la de Francisco Fabián y Fuero, que se proyectan en las obras de su arzobispado. La cercanía de Xàtiva a la ciudad de Valencia facilitó que todas estas circunstancias surgieran con una relativa inmediatez y se proyectasen sobre la seo en construcción.

A la colegiata de Xàtiva llegó en primer lugar la influencia de los arquitectos de la Academia de San Fernando, sobre todo a partir de la real orden del 23 de noviembre de 1777 en virtud de la cual esta institución gozó de la facultad de supervisar en exclusividad todo tipo de proyecto arquitectónico, incluidos los realizados en Valencia, competencia que si bien en 1784 se traspasó a la Academia de San Carlos, siguió gravitando sobre la colegiata. A ello se sumó el hecho, individual y fortuito, de la presencia, primero en calidad de vicario, más tarde como deán, de una personalidad tan peculiar como destacada en el panorama cultural y arquitectónico del momento como fue la de José Francisco Ortiz y Sanz, “el vitruviano” como le llamarían no sin cierta ironía en la corte, lo cual de algún modo incidió en el devenir de las obras de la colegiata. En el haber de este período, al margen de las obras realizadas, debe consignarse y desde una perspectiva historiográfica, la elocuencia de algunos documentos, mejor comentarios deslizados en ellos, como el del prestigioso arquitecto Ventura Rodríguez sentenciando las veleidades oblicuas de la arquitectura barroca española, precisamente en uno de los lugares donde había alcanzado una de sus cotas más significativas. Todos estos factores no obstante vuelven a poner de relieve la extraña y a la vez generosa capacidad de esta colegiata para hacer hablar, dejar constancia histórica, de las certezas arquitectónicas de su tiempo y lugar. Las líneas maestras de la colegiata, fraguadas durante más de siglo y medio, no ofrecían posibilidad alguna de intervención. Quedaban no obstante por construir lugares significativos de su interior como el tabernáculo del altar mayor, la fachada y la torre campanario, registros sobre los que se volcaron el cúmulo de circunstancias comentadas.

En la inauguración de 1753, probablemente presidía el presbiterio el altar mayor diseñado por fray José Alberto Pina, sin embargo, sería sustituido por el tabernáculo actual, costado por la patrocinadora de la obra, doña Victoria Albero quien, si en un principio había mostrado su intención de dorar el retablo de madera, desde 1776¹¹⁴ fue inducida a mudar su decisión por la de construir un tabernáculo de mármoles, “de los mas esquisitos materiales a la moda y estilo del presente siglo”. Su idea original la expresó en la correspondencia mantenida con el arzobispo de Valencia, Francisco Fabián y Fuero, quien recomendaba que “lo suntuoso de la fábrica pedía un retablo correspondiente a lo primoroso de ella”¹¹⁵. Con tal motivo se hizo venir de Valencia al escultor académico y adornista Pedro Juan Guisart, quien el 17 de marzo de 1777 tomaba medidas en la propia colegiata para su diseño. Natural de Bohemia y alumno temprano de la Academia de San Carlos de Valencia, la figura de Pedro Juan Guisart se perfila como la del escultor característico de la primera generación que alumbró la academia, heredera por un lado de un barroco versátil y ya cosmopolita, deudor de la importante tradición valenciana de mediados del siglo, pero por otro abierto y sin ánimos de ruptura con el nuevo clasicismo académico volcado ahora a una despojada mirada sobre la antigüedad. Guisart, como otros compañeros académicos de su generación, sobresalió en el adorno arquitectónico, labor que le valió no pocos conflictos en su carrera académica y del que este proyecto de tabernáculo sería una significativa muestra.

El proyecto de Guisart podemos vislumbrarlo a través de la composición general del tabernáculo realizado, y también comprender algunos detalles compositivos del mismo por medio de las puntualizaciones y correcciones formuladas en un primer momento por el arquitecto Ventura Rodríguez. Sabemos, en efecto, que el 29 de julio de 1777, doña Victoria Albero presentaba al cabildo el diseño de Guisart, acompañado del dictamen favorable aunque con matizaciones del arquitecto académico Ventura

¹¹⁴ Sobre el tema del tabernáculo existe bibliografía publicada así como documentación inédita. Los datos ya publicados en Pascual y Beltrán, V., “El altar mayor de la colegiata de Játiva” *Archivo de Arte Valenciano*, 1919, pp. 65-72 en su mayor parte resumen de José Povo, *Alegación por los administradores de la Fábrica de la obra Nueva de la iglesia colegial de la ciudad de San Felipe en el pleyto con el cabildo eclesiástico de dicha ciudad y el Real convento de Santa Clara... sobre que se confirme la sentencia de vista de 5 de febrero de 1783 en la parte que declaró deber el heredero de Victoria Albero concluir y perfeccionar el retablo.. con arreglo al diseño o dibujo formado por D. Ventura Rodríguez y aprobado por la Real Academia de San Fernando*, Valencia, por Onofre García, 1786.

¹¹⁵ Documentación inédita procedente del Archivo de la Academia de San Fernando, 34-3/2, Carta del arzobispo de Valencia, Francisco Fabián y Fuero a D^a Victoria Albero, Gestalcampo, 8 de septiembre de 1777. Véase el apartado de Textos y Documentos en torno a la Seo de Xàtiva.

Rodríguez, emitido el 20 de junio de ese año al parecer a título particular¹¹⁶. En él reconocía que el diseño de Pedro Juan Guisart “manifestaba el ingenio, travesura y capricho de invención y resultará en buen efecto su ejecución en arquitectura y escultura en buenas reglas de arte”, sin embargo a continuación sentenciaba: “Pero éstas no admiten que basas y capiteles de las columnas sean de planta oblicua e irregular del diseño, según abuso de algunos arquitectos modernos y deben ser equiláteros en su recta colocación siguiendo el ejemplo de los antiguos”, al tiempo que criticaba algunos pormenores más del diseño del retablo como el pedestal que recibe el nicho de la Virgen que “está desamparado de ornato” o la “falta de asiento para las dos estatuas de las Virtudes que ladean la hornacina”. Tampoco le parecía suficiente el diseño del tabernáculo para el santísimo sacramento o la falta de gradas para los candeleros.

Que las basas y los capiteles de las columnas del tabernáculo diseñado por Guisart siguieran los principios de la arquitectura oblicua nos pone en alerta de las intenciones de su proyecto de altar tabernáculo, concebido a modo de baldaquino, con su transparente estructura elíptica, abierta en el frente con columnas y antas de orden corintio que deberían haber ido declinadas según directrices oblicuas, rematada por una bóveda de cascarón levemente esferoide encajada en la quebrada estructura rectilínea del presbiterio. En las intenciones de este proyecto resuena con fuerza el consciente homenaje al pasado inmediato de la colegiata, a Aparisi y al brillante capítulo oblicuo desplegado en las fachadas del crucero. Pero, a su vez, también es posible atisbar en sus intenciones compositivas una sensibilidad, aun vigente, proclive a una cultura clasicista y moderna de los órdenes declinada en los rigores de la geometría irregular, de tan hondas raíces hispánicas, y de la que daba cumplida cuenta la senda marcada en el siglo anterior por Juan Caramuel de Lobkowitz en su *Architectura civil recta y oblicua*. La concepción de un templete monóptero elíptico con capiteles y basas de sus columnas corintias declinadas oblicuamente nos trae a la memoria —desde las categorías del adorno arquitectónico, de quien maniobra con estructuras de retablos, casi con microarquitecturas—, el eco de los comentarios críticos a la elíptica columnata de San Pedro del Vaticano de Bernini, en su día formulada por el español Caramuel en su tratado, precisamente por haber hurtado una morfología del orden arquitectónico declinado en una radical geometría de secciones curvas degeneradas oblicuamente.

Ventura Rodríguez, tan sedentario como radical en su admiración por lo romano, al invocar “su recta colocación siguiendo el ejemplo de los antiguos”, devolvía ahora este proyecto a esa particular neutralidad hibernada del lenguaje clásico. El interés de esta crítica en boca de uno de los más altos representantes del clasicismo español del siglo XVIII, como era Ventura Rodríguez, cobra un especial interés histórico. A diferencia del cargante y superficial criticismo ilustrado a la cultura barroca hispánica centrada casi con exclusividad en el desbocado adorno, tal como la formularon Antonio Ponz, Ceán Bermúdez o el mismo Ortiz y Sanz, el comentario crítico de Ventura Rodríguez incidía en otros registros de mayor peso, de mayor calado cultural, desarrollados en consecuencia no tanto por “*minores gentium*” en palabras de Llaguno¹¹⁷, como por escultores académicos, hábiles en el adorno arquitectónico y las artes del diseño, inmersos en un cultura clasicista y arquitectónica de más amplios vuelos¹¹⁸.

El diseño de Guisart, a pesar de estas puntualizaciones, fue aprobado, aunque ello no sería suficiente proponiendo el cabildo que también se oyera el parecer del arzobispo de Valencia, Francisco Fabián y Fuero. Entusiasta cumplidor de las medidas de control artístico emprendidas en el gobierno de Floridablanca y poco amigo de obras debidas a escultores adornistas por muy académicos que fuesen, Fabián y Fuero contestaría el 8 de septiembre de 1777, afirmando cómo había visto el diseño que había sido devuelto a su autor, con el papel original de D. Ventura Rodríguez que lo acompañaba, pero puntualizó que no constaba aprobación por Academia alguna, ni de San Carlos ni de San Fernando, y en consecuencia debía ser enviado a una de las dos¹¹⁹.

El encargado por el Cabildo setabense de agilizar el asunto fue D. José López, canónigo comisionado por Doña Victoria Albero quien el 4 de octubre de 1777¹²⁰ escribió a Antonio Ponz, secretario de la Academia de San Fernando, explicando el proceso seguido por este altar de mármoles. Le expresaba que las medidas y diseño las había efectuado Pedro Juan Guisart, enviado y revisado por Ventura Rodríguez y aceptado con algunos reparos. Le manifestaba igualmente el deseo del arzobispo de que fuera aprobado por la Academia lo antes posible dada la avanzada edad de Doña Victoria Albero. Ponz¹²¹ volvió a remitir todos los papeles a Ventura Rodríguez precisando que volviera a indicar en papel aparte todo lo que debía mejorarse para que Guisart no tuviera duda alguna, y así añadieran también su conformidad los académicos D. Miguel Fernández y D. Pedro Arnal, aprobación otorgada el 21 de

¹¹⁶ Informe extractado por Sarthou en *Datos...*, opus cit., apéndice III, p. 34. Véase el apartado de Textos y Documentos en torno a la Seo de Xàtiva.

¹¹⁷ Bérchez, J., *Arquitectura y academicismo en el siglo XVIII valenciano*, Edición Alfons el Magnànim, Valencia, 1987, pp. 212-13.

¹¹⁸ El caso del escultor y adornista valenciano Manuel Tolsá, con una biografía paralela a la de Guisart, pero con una actividad desplegada en tierras mexicanas, es significativo y demuestra también una cultura arquitectónica muy similar, sensible a los desarrollos de registros oblicuos en sus obras. Véase Bérchez, J., “Manuel Tolsá en la arquitectura española de su tiempo”, Catálogo de la exposición *Tolsá, Gimeno, Fabregat. Trayectoria artística en España. Siglo XVIII*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1989, pp. 62-63.

¹¹⁹ Documento citado en nota 138.

¹²⁰ Documento inédito procedente de AASF, 34-3/2, Carta de José López, canónigo de la colegiata de Xàtiva a la Academia de San Fernando, 4 de octubre de 1777. Véase el apartado de Textos y Documentos en torno a la Seo de Xàtiva.

¹²¹ Documento inédito procedente de AASF, 34-3/2 Carta de Antonio Ponz a Ventura Rodríguez, Madrid, 6 de octubre de 1777. Véase el apartado de Textos y Documentos en torno a la Seo de Xàtiva.

noviembre de aquel año¹²². Prácticamente este sería el diseño aprobado con la única sustitución de dos de las esculturas previstas inicialmente de David y Esther por las sugeridas por José López, de San Joaquín y Santa Ana, que fueron las aceptadas finalmente. Por último, el arzobispo agradecía a Antonio Ponz el interés mostrado para la pronta aprobación del proyecto y se comprometía a enviarle las muestras de los mármoles y piedras que se iban a utilizar¹²³. La obra se comenzó al poco tiempo, aunque sufrió paralizaciones por la negativa de los herederos a continuarla cuando en 1780 murió su promotora. El largo pleito se resolvió a favor de la terminación de la obra que se concluyó entre 1806 y 1808.

En realidad, gravita sobre este lento discurrir de la obra del tabernáculo las controversias y tensiones habidas en el seno de la Academia de San Carlos de Valencia, por la enconada oposición entre los escultores y arquitectos académicos en torno a la competencia profesional sobre el adorno arquitectónico, y también por las suspicacias que despertaba desde Madrid la azarosa vida interna de la academia valenciana, lo que originaría la aplicación inmediata de la real orden promulgada en el 23 de noviembre de 1777 estableciendo la obligatoriedad de presentar a la Academia de San Fernando cualquier proyecto de obra religiosa, recomendado a la vez que “se escuse cuando fuese dable emplear maderas, especialmente en los Retablos y adornos de los Altares”. No es, pues de extrañar, que el arzobispo Fabián y Fuero, quien ya en prelatura mexicana de Puebla había demostrado una obsesiva predilección por el empleo de mármoles en las obras patrocinadas por su arzobispado, en su carta al secretario de la Academia de San Fernando, del 10 de diciembre de 1777, alabase “la providencia tan sabia y provechosa para el acierto así de las fabricas y ornatos de los templos como de las profanas (...) que evitaban incendios” en relación con el proyectado tabernáculo setabense.

En la gestación y opiniones vertidas sobre los diseños iniciales del tabernáculo intervino también José Ortiz y Sanz, desde 1774 vicario mayor de la colegiata, quien escribió un informe sobre el primer dibujo de Guisart donde hacía notar algunas incorrecciones respecto a los cánones de la arquitectura clásica¹²⁴. Ortiz y Sanz seguiría con interés todo lo que aconteció en las obras de la colegiata, al menos hasta 1778 en que marcha a Italia para emprender la traducción de Vitruvio, siendo nombrado director efectivo de las mismas tras su regreso en 1788.

De este tabernáculo conocemos el grabado efectuado en 1819 con la siguiente leyenda: “don Ventura Rodríguez de la Real Academia de san Fernando y d. P. Juan Guisart de la de San Carlos lo inv[entaron]- Fr. Vicente Cuenca de la real Ac[ademia] de S. Fernando lo colocó.- D. Fran[cisco] de Paula Marti de la real Ac[ademia] de S. Fernando lo grabó”, enunciado que expresa por sí solo el demorado proceso seguido hasta su definitiva instalación. También se conserva una maqueta en el actual Museo Municipal realizada en madera, cartón y estuco pintado, de factura algo rústica e incompleta, que debió realizarse para ser presentado a la patrocinadora del altar tabernáculo sin otra pretensión que la de hacer más asequible la comprensión visual de la obra que sufragaba. De todos modos, en el pleito que surgió más tarde ante la negativa de los herederos a continuar con la financiación del altar, se alude a un modelo del mismo. Como fue frecuente en este tipo de obras, pronto surgió la duda de su idónea ubicación, dudando si situarlo bajo el arco del presbiterio de modo que pudiera contemplarse desde las tres naves y se aprovechara el espacio para un retrocero absidal o bien retrasarlo al fondo, tal como se encuentra en la actualidad, para lo cual se aconsejó formar una maqueta de escala natural “de perspectiva y piezas manejables de caña, papel o lienzo”, para movilizarla y “ensayar los oficios”. En su ejecución intervinieron los artífices que se encontraban trabajando en la colegiata. La colocación se inició por Jaime Pérez, al que sustituyó Vicente Cuenca. En el programa escultórico intervinieron José Esteve Bonet y José Gil. A Esteve Bonet se atribuyen las esculturas de San Joaquín y Santa Ana, y el San Gabriel y San Rafael de la parte superior, así como el anagrama de la Virgen; y a Gil, las de las virtudes y los niños. En el centro se situó la talla gótica de la Virgen de la Seo que ya había sido restaurada en 1655 por el escultor de Xàtiva, Anthoni Tomás, aunque la actual es una réplica.

Pieza excepcional, dentro del género encomiástico de obras de arquitectura, es el texto manuscrito sobre el altar tabernáculo de la colegiata, conservado en el archivo de la colegiata¹²⁵ y escrito probablemente en torno a 1819. Aunque anónimo, de su lectura se infiere la personalidad de José Francisco Ortiz y Sanz en su redacción. El altar tabernáculo es contemplado en este escrito desde la literatura laudatorio pero a su vez desde una elevada y vivida cultura arquitectónica clásica. Por ella desfilan los pormenores de su construcción, tanto el asombro de la población ante la llegada de los carros con las columnas como la talla de los mármoles y jaspes procedentes de diversas canteras. Los de la cercana de Buxarró, de donde se sacaron las ocho columnas principales y las pilastras, están descritos con una sensibilidad extraordinaria y una particular admiración con las coloraciones de las mismas: “compuesto de un entreclaro melado y entre oscuro con manchones amarillos al que los facultativos llaman clara de huevo. A este matiz le agracia y le da mayor realze el sutil pinzado que le ramifica, ya oscuro ya vermejo, ya tostado y amarillo fuerte”. El elogio de los mármoles de Buixarró se extiende al aprecio y consumo de los mismos por los antiguos romanos (“en Roma se ven obritas de

¹²² Recogido en Tramoyeres, L., “Epistolario artístico valenciano”, *Archivo de Arte Valenciano*, p. 113.

¹²³ Documento inédito procedente de AASF, 34-3/2, Carta del arzobispo de Valencia, Francisco Fabián y Fuero a Antonio Ponz, secretario de la Academia de San Fernando, Valencia, 10 de diciembre de 1777. Véase el apartado de Textos y Documentos en torno a la Seo de Xàtiva.

¹²⁴ Esta referencia procede de Goberna, F., “El degà de Xàtiva Josep Ortiz i Sanz (1739-1822)”, *Papers de la Costera*, 11, abril, 1998, pp. 70-90, donde se cita documentación procedente de un archivo particular en poder de la familia Montesinos.

¹²⁵ “Historiario de la obra del grande tabernáculo o Altar Mayor que yace en la insigne Iglesia colegial de la ciudad de Jativa Reyno de Valencia”, Archivo d la Colegiata de Xàtiva. Algunas frases de este texto se recogen en Tramoyeres, L., “Epistolario...”, opus cit.

gusto en la que no faltan piedras de Buixcarró”), o por franceses y españoles contemporáneos. De los mármoles negros de Callosa de Ensarriá empleados en las basas de las columnas y algunos chapados en el interior, afirma: “tan fino y subido su negro que haciendo contra posición con su manchado de cintitas blancas y entretejido de filetes vermejos y amarillos que se semejan al oro más acrisolado, causa una vista de las más gratas que se puedan ver”. Sus comparaciones con otras obras, aun participando del fervor descriptivo por lo propio que acompaña este género literario, recorren una amplia geografía, desde Roma (“Dicen que en la capital Roma foco y cuna del buen gusto, no se halla un grupo de ocho columnas y dos pilastras tan valiente como éste”), a las Salesas o pórtico del Observatorio Astronómico de Madrid, o a la más cercana del reino de Valencia (“...ni las que hay en Valencia, Cartujas, Alcoy y en otras partes, no rayan tan alto como ésta”). De su narración se desprende que el texto debía acompañar en su impresión el grabado de Francisco de Paula Martí del año 1819: “Como el Plan que se presenta en este apreciable quadro es óptico o enlontananza y no le acompaña el horizontal geométrico, es preziso poner al alcance de los que tengan a bien pasar el tiempo leyendo esta obrita...”

El texto alcanza un particular clímax narrativo -en tanto literatura arquitectónica de cuño académico- en la descripción geométrica del trazado elíptico del tabernáculo: “como el Plano generador sobre el que mueven las columnas es una curva elíptica que engendra un punto que sigue el rastro que traza la delineación del arco apaynelado o carpanel sobre esta curva ajustada a la curva semicircular del amplio y magnífico presbiterio, se levantan en línea vertical las columnas...”, o también, al referirse a la bóveda del cascarón: “la línea que engendra esta curva es elíptica, y su bóveda es la cuarta parte de un esferoide, que tuviese sus diámetros mayor i menor iguales a esta elipse generadora.”

Sus comentarios, breves disquisiciones, apuntes sobre el orden arquitectónico del tabernáculo, descubren una personalidad con una cultura de lo clásico de primer orden. “Sin duda, el orden corintio es el último esfuerzo del arte”, “basa atica, aquella tan graciosa que al contemplarla el cavallero Bernini la llama sus Delicias”, o la misma aseveración con la que a modo colofón concluye el texto (“Hallase en esta obra cumplida la máxima de Vitruvio que sienta su autoridad previniéndoles a los arquitectos que en sus obras no economizen ni la simetría, ni la euritmia porque aquella es la llave de la hermosura, al paso que esta lo es de la gracia”), constituyen citas reflexivas a modo de adorno retórico, a través de las cuales trasciende tenazmente la personalidad de un Ortiz y Sanz, traductor de Vitruvio y Palladio, nombrado en la Corte no en balde “el vitruviano”.

A mediados del siglo XIX, el Madoz¹²⁶ dejaría otra descripción del mismo, en la que es posible que mediara la mano y la pluma de Vicente Boix: “En el presbiterio se halla erigido su retablo colosal de figura elíptica, que dándose la mano con la forma polígona, llega a confundirse con esta última, y los dos cascarones de su conclusión embelesan al que mira su disposición artística. Este magnífico tabernáculo, que todo es de jaspes excepto sus adornos dorados, cascarón y las estatuas que lo decoran, se levanta en planta elíptica sobre un zócalo de piedra negra de Callosa, siendo su altura, 2 ½ palmos, en el cual se hallan los pedestales de 5 ¼ palmos de alto, vestidos de diferentes jaspes de una moldura talón recto de mármol blanco de Carrara; sobrevienen las basas de un palmo y 8 dedos de elevación de piedra negra, en los pedestales mas avanzados están colocadas las estatuas de San Joaquín y Santa Ana, de figura un poco colosal, y encima de los otros las dos pilastras y 8 columnas de piedra del Buixcarro, que se halla a 2 hora de la ciudad en el término de Barcheta, magestuosas aquellas por su altura de 26 palmos valencianos, y por ser de una sola pieza con sus capiteles de orden corintio de poco más de 3 palmos, sosteniendo el entablamento de arquitrave, friso y cornisa, todo de la altura de 7 palmos. Síguese luego el rebanco de tres id. de elevacion, cerrándose la obra por las 4 columnas del centro y las dos pilastras: el diametro de aquel es de 28 palmos y su radio de 17, coronándolo todo un nubarrado del cual sale una grande tarja, en cuyo centro está colocado el dulce Nombre de Maria, teniendo a su pie 2 mancebos en actitud de adorarle, y sobre la parte de cornisa y 2 columnas mas centrales, se ven colocadas las estatuas de San Miguel y San Gabriel, y en las 2 de los extremos 2 jarrones de muy bella forma. Este tabernáculo tiene 82 ½ palmos de alto y 48 de ancho”.

De la teoría a la práctica: José Francisco Ortiz y Sanz en la colegiata

A la muerte de Fray Jose Alberto Pina en 1772, siguió al frente de las obras de la colegiata Jaime Pérez, director efectivo de la fábrica hasta su fallecimiento en 1788, y el cantero Francisco Cuenca, como maestro de obras también denominado en la documentación “aparejador”. El período que sucede supone un intrincado cruce de presencias al frente de la dirección de la fábrica de la Seo, entre ellas la del arquitecto Vicente Gascó en 1792, director de la sección de arquitectura de la Academia de San Carlos y figura de primer orden en el panorama de la cultura arquitectónica del academicismo ilustrado en Valencia. Se suceden momentos que alcanzan un alto grado de conflictividad y desencuentros entre algunos de sus más destacados artífices, fundamentalmente José Ortiz y Sanz y Vicente Cuenca, que llegan a la descalificación ya no sólo profesional, también personal, y todo ello animado por una escenografía real que el academicismo ilustrado había intentado solucionar a golpe de decretos, como era la difícil convivencia del ámbito académico y el gremial, o la falta de entendimiento

¹²⁶ Madoz, P., *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de Alicante, Castellón y Valencia* (1845) edición de 1987, T. I., p. 391.

entre formaciones arquitectónicas dispares como eran las derivadas de la cultura teórica de la arquitectura o la práctica de la construcción.

La presencia de José Francisco Ortiz y Sanz (1739-1822) al frente de las obras de la colegiata cobra un especial significado cultural. Autor de una de las obras más importantes de la bibliografía arquitectónica de nuestro siglo XVIII, la traducción y comentarios de *Los Diez Libros de Arquitectura de M. Vitruvio Polion*, editados por la Imprenta Real en el año 1787, a la que seguirían otras obras como la traducción de los dos primeros libros de Palladio (Madrid, 1797) o el *Viage Arquitectónico-Anticuário de España, o descripción latina-hispana del antiguo teatro Saguntino* (Madrid, 1807), Ortiz y Sanz se formó y desarrolló en el temprano ambiente de la Academia de San Carlos de Valencia que va desde sus años fundacionales (1766) hasta los de consolidación de la misma (1784), período dominado por el criticismo arquitectónico, la nueva valoración de la Antigüedad o el deseo de fundamentar el diseño arquitectónico sobre la base de los tratados clásicos. Fue en este ambiente y desde su residencia en Xàtiva donde fraguaría su empresa traductora de Vitruvio y también sus primeros acercamientos a la realidad arquitectónica de la colegiata de la que era vicario mayor desde 1774. Hombre impulsivo, marcharía a Italia para traducir a Vitruvio, donde permanecería hasta el año 1784, para establecerse luego en Madrid y ocuparse de la edición impresa del mismo. Con excelentes relaciones con personalidades de la cultura artística ilustrada (Eugenio Llaguno, Antonio Ponz) Ortiz entró pronto en la Academia de San Fernando, adquiriendo, en 1806, el grado de académico de mérito por la arquitectura, título máximo que se concedía en las academias para el ejercicio de la arquitectura.

Ortiz y Sanz pronunciaría en 1804 una oración académica en la Academia de San Carlos, importante pieza de crítica arquitectónica, con un denominador común en el racionalismo vitruviano, en la cual aludiría críticamente a la arquitectura valenciana y en particular a la colegiata setabense: "los extravíos de la verdad, de la razón artística y de la naturaleza de las cosas hasta aquí notados en vuestra nobilísima profesión, o Jóvenes Arquitectos, solo sin una ligera muestra de los muchos que cometieron nuestros mayores. Si la coyuntura lo sufriera, os haría ver no pocas más, que tiempo hace voy depositando en la memoria como se me presentan a la vista. Y en esto soy tan afortunado, que casi todos ellos se me viene continuamente a los ojos de mi Iglesia, con otros que no digo. Pedestales excavados profundamente en su neto: pilastras dóricas de diez y ocho diámetros de altura, es decir, de treinta y seis módulos dóricos: elevadísimo rebanco, enfrascado por perversísima talla, sembrada acá y acullá y confusamente amontonada. Arcos que ni mueven de salmer, ni de cuadrado, sino que como arbotantes empujan a las pilastras como que van a derribarlas y se penetran en ellas. Postes o sostenes curvos que sobre las pilastras y rebanco suben hasta el florón en el cascarón del presbiterio, trepados y calados de mil maneras y figuras extravagantes, a uso de cintillos bordados y tachonados de pedrería. Entrepilastras de once triglifos y doce metopas. Una criba de ventanas, agujeros, tragaluces, y claraboyas, en donde nada iluminan ni aprovechan. Ventanas fingidas donde no servirían las verdaderas. Florones grandísimos en las capillas y presbiterio, con inminente peligro de que se desprendan causen muchas desgracias. No quiero cansaros más, amabilísimos jóvenes y omito gustosamente los errores antes indicados, que dimanan de la mala elección del terreno, mala calidad de materiales, mala distribución de piezas y viviendas..."¹²⁷

La dirección de las obras de la colegiata, y en particular de su fachada, se cruzaría en su trayectoria cultural, enfrentándose no sin problemas a la difícil encrucijada de emprender la práctica arquitectónica como proyección de sus conocimientos¹²⁸. Aunque el papel de Ortiz y Sanz como director efectivo de la Colegiata no comienza hasta 1788, su relación con la misma fue muy anterior, al menos desde 1774, año en que había sido nombrado vicario de la colegiata e incluso se apunta un posible informe sobre el tabernáculo del altar mayor. Durante su prolongada estancia de más de seis años en Roma, continuó en contacto con las obras de la colegiata. Por una carta de la Junta a Ortiz fechada en 10 de enero de 1788, sabemos que en la época en que se encontraba en Roma, es decir antes de 1784, había realizado un diseño para la fachada, que había servido de inspiración para otros dos, el realizado por Jaime Pérez y otro por Francisco Cuenca. La carta¹²⁹ se expresa en los siguientes términos: "Muy señor mio satisfechos del buen afecto que Vm ha manifestado a esta iglesia, pues recordando haver sido su vicario mayor (como en nuestro honor lo expresa en sus escritos impresos) se tomo el trabajo o gusto según manifiesta la obra de levantar el bello plano y perfil de su fachada, quando mas ocupado le tenían en Roma los cuidados del onroso encargo que nuestro monarca le avia confiado y deseosos del acierto en el que esta ciudad y comun nos tiene, nos motiva renovar el celo (aunque le contemplamos vivo) con remitirle los dibujos de dicha fachada, para que sirva continuarnos el favor en examinarles con la ingenuidad que acostumbra su prudencia y resolver y elegir en ellos lo que comprenda su grande inteligencia, con lo que afianzamos nuestro deseo (...) El diseño de Vm no tiene disposición de colocarse con el contraportico por falta de ambito pues a mas de ocupar mucha parte de la plaza que le enfrenta, precisa derribar casas de las manzanas de ambos lados, pero a dado luz, pauta y guia para que el difunto director Jayme Perez, su amigo y estimado nuestro, por sus mismas reglas levante uno sin el contraportico, y su sucesor actual Francisco Cuenca otro, deseando manifestar su inteligencia, cuyos tres

¹²⁷ Ortiz y Sanz, F.J., "Oración a las Nobles Artes...", opus cit. Véase el apartado de Textos y Documentos en torno a la Seo de Xàtiva

¹²⁸ Bérchez, J., *La difusión de Vitruvio en el marco del neoclasicismo español...*, op. cit., pp. xlvii-lxxii; Goberna, F., "El degà de Xàtiva Josep Ortiz i Sanz (1739-1822)", *Papers de la Costera*, 11, abril, 1998, pp. 70-90.

¹²⁹ Carta parcialmente citada en Goberna, F., "El degà...", opus cit., cotejada en la documentación original conservada en ARV, escribanías de Cámara, nº8, año 1810, Carta de los administradores de la colegiata de San Felipe a Ortiz y Sanz, 10 de enero de 1788. Véase el apartado de Textos y Documentos en torno a la Seo de Xàtiva.

son los que remitimos para que Vm se sirva hacer de ellos el merito y eleccion que comprenda o a su gusto formar o hacer formar otro, y el qual sea presentarle a la Real Academia de San Fernando para la aprovacion que previene la real Orden, lo que esperamos de su mucha atencion con los simientos abiertos que vamos a llenar...”

El diseño realizado en su momento por Ortiz tenía como principal inconveniente la presencia de un contrapórtico o logia abierta que ocupaba demasiado espacio de la plaza y hacía preciso el derribo de unas manzanas de casas. Los efectuados por Jaime Pérez y Francisco Cuenca a partir de éste, debían repetir básicamente su propuesta, pero sin el contrapórtico. Al menos uno de ellos, el firmado por Jaime Pérez es el que se ha conservado y se muestra en el Museo de la Colegiata.

El diseño de fachada firmado por Jaime Pérez e inspirado en el que remitiera desde Roma Ortiz y Sanz, supone una recreación simplificada, una “invención” académica, que toma la composición de la fachada de Carlo Maderno para San Pedro de Roma como punto de partida, y sobre la que adapta y declina particulares motivos. En clave dórica, despliega un vigoroso frente central tetrástilo suavemente resaltado del muro, con potentes columnas adosadas y un protagonista frontón triangular. Los laterales, levemente retranqueados se articulan con pilastras en los extremos, en correspondencia con las torres. De acuerdo con el interior del templo, la fachada ostenta un orden dórico que ha abandonado ya la particular caligrafía estilizada de aquel así como la variante denticular del dórico extraído del modelo del teatro Marcello, para dar paso a un depurado dórico de vigorosos triglifos y mutilos en un entablamiento apenas quebrado y de protagonista presencia. Todo el proyecto transpira una especial dicción filológica del orden dórico, clave indiscutible de la composición. En sintonía con la fachada de Maderno, destacaba a su vez un pórtico o nártex como se puede vislumbrar en el plano de la plaza de Seo de fechas próximas. Como otros proyectos coetáneos de fachadas (iglesia del Temple de Valencia, parroquial de Sot de Ferrer, cercana a Segorbe), esta de Xàtiva rompía con la tradicional y persistente articulación de carácter vigolesco de dos cuerpos, introduciendo casi al unísono el orden gigante. Fiel a la tradición valenciana seguía siendo la concepción de las torres, por más que éstas se configurasen integradas en la composición de fachada al modo de campaniles y estuvieran ordenadas con juegos de pilastras. Otro tanto se puede afirmar de la cúpula, sobre poderoso tambor octogonal ordenado con columnas, cubierta de tejas y linterna. Es posible que en la idea del proyecto de fachada estuviera implícita la remodelación de la cúpula proyectada por Pina unas décadas antes, y con ella la coherencia lumínica del espacio del presbiterio y deambulatorio.

Presente ya Ortiz y Sanz en Xàtiva, se convocó nueva junta en agosto de 1788 para decidir qué diseño debía aprobarse¹³⁰. Ortiz y Sanz permaneció en la población al frente de las obras, haciéndose cargo de los cimientos que llevaban mucho tiempo abiertos para la obra de la torre y comienzo de la fachada, logrando el nombramiento de director el 7 de diciembre de ese mismo año, aunque una enfermedad hizo que marchara a Madrid y no pudiera seguir de cerca los trabajos. Desde la capital, desaconsejó que se comenzaran a rellenar los fundamentos en su ausencia, porque le parecía que los cimientos realizados en los últimos machones no habían sido ejecutados con total seguridad, aunque exculpaba a Jaime Pérez de ello, y señalaba que Pina no había sabido enseñarle más¹³¹ y a través de la correspondencia estaba al tanto de los problemas que tenía Francisco Cuenca con los cimientos de la torre.

Las obras se sucedían con extraordinaria lentitud y se iban alejando cada vez más del modelo de fachada y torres diseñado por Ortiz y Sanz, el cual consciente de la situación escribía en 1794: “lo sustancial de él, que falta por hacer no puede variarse siendo conclusión de obra comenzada, y proseguida en gran parte sin el vigor de la leyes dóricas, y que progresivamente se le han reducido a ellas del modo que se ha podido: pero en los accidentes, ornatos... etc. de pilastras o columnas admite y admitirá mejoras o mudanzas hasta concluirse. Digo esto porque el diseño que hay ahí mío de la fachada puede en los accidentes irse mudando quanto se quiera, y aun echarlo a perder si se ha de oír a todos”. Ocho años había costado levantar unas primeras filas de zócalo en la fachada, y lamentaba con gran acierto en sus previsiones “sé que para que la obra suba hasta la cornisa que es donde puede variarse, contará el calendario el vigésimo siglo de la era cristiana. Cuente VMd. Ahora quanto caminará adelante o atrás la arquitectura en 200 años, y quantos maestros buenos o malos mudará su fábrica”¹³². Esta carta predecía una situación que con el tiempo se hizo realidad y daba cuenta de la difícil situación que vivía Ortiz desde la distancia, llegando a insinuar que si no se seguían sus planos mejor sería que se nombrara a otro director; no obstante, siguió pidiendo las medidas definitivas para poder estudiar las obras e indicar a Cuenca lo que debía efectuar y en último término solicitando dinero para desplazarse a Xàtiva a revisarlas personalmente. Que el proyecto de Ortiz y Sanz en la versión del diseño de Jaime Pérez sufrió modificaciones podemos comprobarlo en el plano de la reordenación de la plaza de la Seo de Jaime Pérez, en donde se dibuja la planta del pórtico y la fachada y en la que ya no figuran las columnas del frontis sino pilastras.

En 1791, se solicitó la presencia en Xàtiva del arquitecto académico Vicente Gascó, en un principio con la intención de valorar el estado ruinoso de las iglesias de San Juan y Santa Tecla, si bien

¹³⁰ Libro capitular, nº 74, sesiones de 19 y 20 de agosto de 1788.

¹³¹ Referencia en Goberna, F., *El degà...* opus cit. –“me temo que no se haga debidamente, siendo un punto en que depende su duración, y que no nos haga quiebras. Lo digo porque vi el modo que se tuvo en algunos de estos últimos machones, i es poco digno de imitación. No fue culpa de Jaime, sino del padre Pina, que no le ha sabido enseñar mas”.

¹³² Ver Goberna, F., *“El degà...”* opus cit.

pronto afloró el tema que reclamaba la mayor preocupación, pidiéndole el gobernador de la ciudad dictamen sobre estado de las obras de la iglesia colegial. Gascó evacuó dicho informe tres años más tarde, en 1795, tras visitar las obras en 1792 y estudiar “los Diseños”. El informe¹³³ solicitado demuestra las evidentes dificultades y cómo los ambiciosos planteamientos de Pina, continuados por Jaime Pérez y Ortiz y Sanz, se fueron reduciendo, especialmente en lo referente a la cúpula. Gascó indicó que habiendo visto los diseños de las obras que faltaban por ejecutar “he notado que el cimborio o cuerpo de luces que manifiestan dichos diseños tiene mucha gravedad o peso, así por el grueso de sus paredes y columnas como por su demaciada altura de forma que si se executase dicho cimborio, abrumaría con su peso los arcos torales por lo qual comprendo devera reformarse esta obra, levantando solamente el cuerpo de luces sobre los caballetes de los texados en terminos que unicamente puedan colocarse unas ventanas apaizadas y aun para esto se han de reconocer primero los arcos torales y habilitarles para resistir y sostener el peso”. También proponía una reducción de la altura de las torres campanario y un recrecimiento de su grosor. En relación con la fachada -hemos de suponer que la diseñada por Ortiz y Sanz y Jaime Pérez que nos ha llegado- propuso un drástico cambio, al considerarla “demasiado rústica y poco correspondiente a un templo dedicado a María Santissima, de lo cual resulta demasiada anchura en las pilastras y excesivos buelos y alturas en el cornijón”, sugiriendo, de acuerdo a un rígido significado modal del orden clásico, “un jónico, compuesto o corintio, el qual es el que corresponde a la decoración de este templo y al obgeto a que está dedicado”, con lo que se desentendía del omnipresente dórico que hasta ese momento había dominado en la articulación clásica de la colegiata. Se reconocía también que “falta ejecutar la capilla de comunión con su sacristía y habitación del sacristán, y la aula capitular y archivo con las escaleras para la subida y comunicación de todas las oficinas y el enlozado del piso de toda la fabrica”. Y que igualmente “faltan ejecutar las dos ultimas capillas de los pies de la iglesia e exemcion de dos postes de nave principal que se hallan levantados hasta el arranque de los arcos que dividen la nave principal de las segundas naves”.

Este contundente informe, que iba acompañado de un preciso presupuesto del ingente gasto que aún ocasionaría acabar la obra de la colegiata, explica que en el mismo año de 1791 se solicitara una subvención extraordinaria para poder pagar la enorme cantidad de doscientas ochenta mil libras que aún se calculaba faltarían a la obra, insistiendo en los consabidos conceptos de “magnificencia y hermosura”, “admiracion de estrangeros” “lo bello de su plantificación, arte y capacidad”, ya que las limosnas resultaban a todas luces insuficientes¹³⁴. Tras estas peticiones aún hubo nuevos y denostados intentos por conseguir la catedralidad en 1796, que culminaron con otra negativa, lo que explica que la conclusión de la colegiata, nunca llegara a feliz término.

Desde 1795 asistía en la obra a Francisco Cuenca, su hijo fray Vicente, pero éstos, dada su simple condición de maestros de obras no examinados por Academia alguna, no podían entregar planos que no fueran aprobados en San Fernando o en San Carlos, por lo que de nuevo se pidió autorización a Madrid, donde contaban con el apoyo de Ortiz y Sanz, en esos momentos en la capital. En efecto, en 1796 se rehacen nuevamente los planos de fachadas y perfiles que requieren el visto bueno de la Academia de San Fernando y que definitivamente son aprobados por su director Pedro Arnal, quien los firma¹³⁵. Como el mismo Ortiz y Sanz confesaría en 1809, el prestigioso arquitecto neoclásico Pedro Arnal, realizó este nuevo proyecto para la fachada¹³⁶. Estos planos se encontraban en Xàtiva expuestos: “(...) en la pieza donde se celebran las juntas de dicha fabrica (donde) existen entre cristales la fachada principal para la iglesia colegial la qual se halla con la firma de Pedro Arnal y en su alto una inscripcion firmada por Luis Paret que dice conforme a los dichos presentados y aprovados en todas sus partes en 31 de marzo de 1796 por la junta de Comision de arquitectura de la Real de San Fernando. También lo estan en otro quadro en la misma conformidad los cortes y perfiles tomados por las letras ABCD de la fachada para la yglesia de dicha ciudad y tiene la misma firma de Pedro Arnal”¹³⁷.

En este mismo año de 1796 se pedía un informe a Francisco Cuenca donde describía la situación de la fachada, a la espera de decidir cuáles serían los adornos dóricos que se deberían colocar en triglifos y metopas, o en correspondencia con la obra interior del templo, o con atributos de María Santísima a quien se dedicaba la colegiata e incluso posibles emblemas de la ciudad en el tímpano¹³⁸. Se decidía definitivamente la eliminación de la logia abierta, que había propuesto Ortiz y Sanz inicialmente.

¹³³ Informes conservados en el Archivo Histórico Nacional, sección Consejos: 23155. Véase el apartado de Textos y Documentos en torno a la Seo de Xàtiva.

¹³⁴ Memoriales en el Archivo Histórico Nacional, sección Consejos: 37403. Véase el apartado de Textos y Documentos en torno a la Seo de Xàtiva.

¹³⁵ En AMX, Legajo 165, citado por error en Goberna con el nº167, se encuentra un informe del 3 de junio de 1796 de Francisco Cuenca que alude a estos planos: “cumpliendo con el encargo de la administración de la fábrica he cotexado con los cimientos que se hallan abiertos la planta y perfil de los planos para la fachada y torres que se han remitido de Madrid con aprovación de la Real Academia de San Fernando y viene todo conforme y ajustado”.

¹³⁶ Bérchez, J., *La difusión de Vitruvio en el marco del neoclasicismo español...*, opus cit., p. lxxii.

¹³⁷ Documento procedente de ARV, Escribanías de Cámara, 1810, certificación inédita de Don Luis Antonio Meliana, de 22 de marzo de 1811.

¹³⁸ Ver Goberna, F., “El degà...”, opus cit.

Coda canteril: el caracol de ojo circular

Una vez rellenados los cimientos, se comenzó a elevar la torre. La torre había sido comenzada a construir por Francisco Cuenca y continuada por su hijo Fray Vicente, a quien se le reconocía el mérito de “seguir con velocidad la fabrica de la torre, proporcionando una escalera interior que es la admiracion de todos”¹³⁹. Según constaba en una inscripción labrada en su base, la primera piedra se colocó el 2 de julio de 1796. Su escalera interior se puede considerar coda de la cultura arquitectónica que acompaña el dilatado proceso constructivo de la colegiata. Es en realidad un exponente postrero de los ideales arquitectónicos que acompañaron desde sus inicios la fábrica de la colegiata, empeñados en cualificar su arquitectura con rigurosos criterios estereotómicos. De proporciones más que desahogadas, esta escalera de caracol de ojo circular -con su hueco cilíndrico cerrado, de gradas de una sola pieza agrupadas en tramos de intradós recto y desplegadas en espiral, todo ello trabajado con un cuidado despiece de sillares- hay que entenderla inmersa en las pautas arquitectónicas de la fabrica de la seo de Xàtiva y a su vez en la de los artífices que operan en ella en esos momentos. Porque, si por un lado este modelo de escalera puede interpretarse como una reelaboración académica basada en la antigüedad romana, en particular de la escalera de la columna Trajana, a partir del arte de los cortes hispanos, y en cuya concepción podemos atisbar la mano del vitruvianista Ortiz y Sanz, por otro lado, este caracol de ojo circular cabe concebirlo también en el ambiente arquitectónico gestado en la fábrica del templo setabense a partir del magisterio en el corte de piedras, tan patente en los años que fray Alberto Pina estuvo al frente de la misma y en donde hubo de formarse Francisco Cuenca. A este respecto, no deja de ser significativo la existencia en la biblioteca de los Cuenca del tratado de estereotomía titulado *Secretos de Arquitectura*, escrito en San Miguel de los Reyes en 1766, traducción inédita de Fray Francisco de Santa Bárbara del tratado francés del mismo título *Le secret d'architecture...* (La Flèche, 1642), de Mathurin de Jousse. En el manuscrito, encontramos una lámina dedicada al “Caracol de ojo circular”¹⁴⁰ que reproduce el dibujo y traduce literalmente el texto de este mismo tipo de escalera que se encuentra en el tratado francés, bajo el título “Vis à jour de pierre”. De todas las escaleras de caracol reproducidas en el libro francés, que dedica varias láminas a esta tipología, el manuscrito español, sólo recoge una y no es otra que la desarrollada en la torre campanario de la colegiata. Hay además en la composición de la caja de la escalera de la torre, una competente capacidad que va más allá de su estricta funcionalidad, pensada sin duda como alivio y entretenimiento de quienes ascienden, con holgadas dependencias a modo de miradores recorridas por molduraje en oblicuo y abiertas a la contemplación del caserío o la montaña, breves apuntes decorativos insertados en la estructura cilíndrica del ojo como los balaustres recuadrados por ventanas, el perfilado cordón en el pasamanos o los expresivos mascarones en el anillo del remate cupulado.

La construcción de la torre campanario se vió envuelta en un largo y agrio anecdótico de conflictos, tan frecuentes por otra parte en la nueva situación generada por el academismo artístico ilustrado en torno a las competencias de profesiones, y en los que no es difícil entrever la confluencia de fuertes personalidades, todo ello además vivido en un medio ceñido como el setabense y el de su colegiata. La obra siguió su lento curso hasta el fallecimiento de Francisco Cuenca, y a partir de esa fecha y su sustitución por su hijo el fraile mercedario Fray Vicente Cuenca, se sucedieron no pocos problemas suscitados por la falta de claridad en el tema de la dirección de las obras¹⁴¹. Es cierto, que desde 1798, fray Vicente Cuenca había logrado por mediación del arzobispo Juan Francisco Ximénez del Río el título de arquitectura por la Real de San Fernando tras salir reprobado en Valencia, y que ayudó a su padre en la obra hasta el fallecimiento de éste a fines de 1805, cuando le sustituye definitivamente, el 26 de enero de 1806 en que es nombrado director de la fábrica, en detrimento de su primo cantero de nombre también Francisco Cuenca que se presentaba a la plaza vacante.

Ortiz y Sanz consideraba que este nombramiento le pertenecía a él, pues lo era desde 1788, y es a partir de entonces cuando se suscitó un conflicto de intereses que generó un intenso pleito llevado ante la audiencia de Valencia¹⁴², que le causó no pocos disgustos ante la negativa de la administración de aceptar sus alegaciones. Todo ello teniendo en cuenta que Ortiz y Sanz siguió muy de cerca este proceso porque desde 1802 había sido nombrado vicario de Xàtiva y residía temporalmente en la ciudad desde 1804, aunque con estancias prolongadas en Madrid y Valencia. Prácticamente, desde el nombramiento de Vicente Cuenca, Ortiz y Sanz quedó al margen de las obras de la colegiata, salvo por el diseño de la sillería del coro en 1807, que realizaría el tallista y escultor José Cotanda, en un momento en el que también se pospusieron las obras de la fachada a favor de la definitiva colocación del

¹³⁹ ARV, Escribanías de Cámara, 8, 1810, “Carta del Governador y Ayuntamiento de la ciudad de San Felipe, viendo la representación dirigida por Josef Ortiz y Sanz dean de la colegial yglesia de esta ciudad pidiendo reintegro en la dirección de la obra del templo”, fechada el 13 de septiembre de 1809.

¹⁴⁰ Fig. 25 del Manuscrito *Secretos de arquitectura* y pp. 180-181 de *Le Secret ...*

¹⁴¹ La documentación de este intenso pleito se encuentra en dos fuentes principales, una en el propio archivo de Xàtiva, expediente 220, sobre la dirección de la obra de la colegial, algunos de cuyos documentos se encuentran repetidos en el ARV, Escribanías de Cámara, nº 8, año 1810, con otros documentos que no están en Xàtiva y que completan el conjunto de datos que tenemos sobre este intenso pleito.

¹⁴² Documentos recogidos en las citadas fuentes, principalmente, la representación de Don José Ortiz y Sanz copiada por Vicente Esteve secretario del rey y escribano del Acuerdo y el informe de los señores gobernadores y Ayuntamiento del real Acuerdo sobre la dirección de las obras de la colegiata de Játiva.

tabernáculo mayor, que llevaba años interrumpiendo el buen funcionamiento de los oficios religiosos con columnas y piezas de arquitectura diseminadas por el interior del templo¹⁴³.

Varios expedientes firmados en 1809 recogen un cruce de acusaciones entre Ortiz y Sanz y fray Vicente Cuenca, que inciden en la dificultad de unas obras que se sucedían con lentitud exasperante y la falta de presencia activa por parte de Ortiz, quien prácticamente ausente en todos los años en los que se suponía que era director de la fábrica, asistió a ella, solamente por medio de correspondencia, entrega de planos y seguimiento esporádico.

Las consideraciones que Ortiz y Sanz argumentaba contra Cuenca superaban el plano estrictamente profesional, aduciendo incompatibilidades de su condición de religioso, con el cobro de salarios, a la vez que señalaba casos de incompetencia profesional en algunas obras¹⁴⁴. Pero la administración de la fábrica defendía a Vicente Cuenca puntualizando sus aportaciones y desvelos por la colegiata "no ha parado un solo instante, concluyó el magnífico altar de jaspes con integra sujeción al plan que formó don Ventura Rodríguez, separó el antiguo, colocó aquel con admiración de arquitectos Yngenieros aficionados y de quantos reconocieron la sencillez de las maquinas de levantar unas columnas y pilastras de tanta mole que consiguió como el todo del altar con tanta felicidad y asierto, que mejoró el presbiterio en sus disposiciones. Puso nueva sillería dando al coro extension y comodidad que carecía. Poniendo en otro lugar el altar antiguo. Sigue con velocidad la fabrica de una de las torres, proporcionando una escalera interior que es la admiracion de todos". Mientras que de Ortiz y Sanz criticaban la lentitud en el asunto de la apertura de los cimientos y la poca eficacia en la resolución del problema de los peñascos descubiertos que entretuvieron las obras, creyéndose que podrían ser restos de una antigua fundación: "por su consejo se abrieron los cimientos de la fachada y torres, se paró en ellos unos peñascos lisos y serrados que la naturaleza puso assi para ahorro de la fabrica y seguridad y adelanto y en ello y en bolverles a llenar de material o mampostería todavía lo gime la fabrica, pues fueron inmensas las sumas y pero sin necesidad".

En 1814 Ortiz y Sanz seguía insistiendo contra los dos Cuenca, contra Fray Vicente y contra su primo Francisco¹⁴⁵. Fray Vicente se había convertido en el director efectivo de la colegiata, continuando las obras de la torre y diseñando altares, ya que la fachada se encontraba paralizada, y de él decía "que sus luces en arquitectura son cortas". Alegaba para insistir en sus críticas que una nueva real cédula mandaba que ningún edificio de consideración de capitales y cabildos principales fuera dirigido por una persona que no fuera académico de mérito por arquitectura, y mientras él sí lo era, Fray Vicente no¹⁴⁶. Este pulso mantenido entre Ortiz y Sanz y los Cuenca, agravado por el verdadero problema de la ejecución de fachadas y torres, y resto de la nave y capillas laterales, convirtió la terminación de la colegiata en un imposible.

En 1852, la obra sufrió otro parón significativo motivado por la falta de acuerdo en la terminación de la torre campanario que se había comenzado a labrar en 1796 y que había quedado paralizada a la altura de la cornisa del tercer cuerpo. Surgió la duda de cómo resolver el acceso al cuerpo de campanas, que se situaba en un ángulo de la torre, a partir de dos propuestas para concebir este acceso, una entregada por Vicente Marzo y otra por Francisco Cuenca, que presentaban notables diferencias en la forma de ejecución de la escalera de caracol¹⁴⁷. Se decidió el nombramiento de una comisión compuesta por Juan de Madrazo y Joaquín Cabrera, quienes debían inspeccionar la obra in situ y analizar los planos y las dos alternativas¹⁴⁸. El informe supone una precisa exposición de un problema de construcción y la presentación de dos opciones. Es a su vez muestra del extraordinario conocimiento de la técnica por parte del académico de San Fernando, Juan de Madrazo, habida cuenta de su formación medievalista, probada en las obras de restauración de la catedral de León. El dictamen emitido por ambos arquitectos, concluía que lo que estaba construido estaba bien realizado "con arreglo a todos los preceptos del arte y

¹⁴³ En AMX, legajo 629/8 se recoge un informe de Francisco Cuenca sobre el tema de los restos arquitectónicos de columnas que pertenecían al tabernáculo en el interior de la colegiata el 13 de julio de 1798.

¹⁴⁴ Para ello, Ortiz y Sanz convocó algunos testigos —abogados de los reales concejos, Vicente Ignacio Morales, Ignacio Gil y Raymundo Ferrer, el arquitecto Francisco Cuenca y el escultor Blas Esteve— que declararon contra Vicente Cuenca, indicando que había efectuado algunas obras en la villa de Benigánim y en el convento de predicadores de Xàtiva "equivocándose en la dirección de obras y que algunas habían sido contra arte"; mientras que señalaban la pericia de Ortiz en la arquitectura como "hombre de mucha materia y adelantos en la arquitectura, y de gran instrucción". Estos testimonios citados por Ortiz y Sanz sólo en ARV, Escribanías de Cámara, nº8, año 1810.

¹⁴⁵ Referencias parciales a estos datos se encuentran en Esteban, J. "Xàtiva i la transició professional en l'arquitectura del segle XVIII al país Valencià", *Papers de la Costera*, nº3 y 4, 1986, pp. 93-104 quien confunde al Francisco Cuenca citado, que es primo de Fray Vicente con su padre.

¹⁴⁶ A Ortiz le parecía que el espíritu de la cédula miraba más por los edificios que no por los lugares y como ejemplo señalaba el de la propia Xàtiva, "porque muy bien pueden hallarse edificios muy suntuosos en ciudades no capitales de los reynos como por exemplo el de esta ciudad". Esta carta recogida en Enguera, J., "Epistolario artístico valenciano, Vicente Velázquez, Joaquín Martínez y José Ortiz", *Archivo de Arte Valenciano*, 1917, p. 152.

¹⁴⁷ Este expediente sobre la visura realizada por Juan Madrazo y Joaquín Cabrera respecto de las obras de la escalera de caracol de la torre nueva de la Colegiata de Xàtiva en el Archivo de la Academia de san Carlos, Leg. 61 s/n. Documentos incluidos en el apéndice de textos sobre la Colegiata.

¹⁴⁸ El problema venía planteado por las dimensiones de esta escalera de caracol, que aunque mucho más pequeña que la central, por estar situada en uno de los ángulos del machón, con el tamaño en que estaba comenzada planteaba alguna dificultad. Se aludía que los macizos de los ángulos eran insuficientes en los puntos de tangencia y que esto debilitaba la construcción, porque aunque dentro de la caja de la escalera había una bóveda de espiral continua los escalones actuaban como tirantes, eran insuficientes porque hay en una torre muchas vibraciones. Plantearían dos formas de solucionarlos, y aunque la más fácil era hacer otro caracol más pequeño en un ángulo diferente, la más audaz era disminuir el diámetro de la escalera actual aprovechando la caja y la bóveda que la cubría

con el resto de tan importante obra en absoluta armonía en cuanto al esmero y lujo (casi podría decirse) de ejecución". Su parecer era que para una mayor solidez de la obra, el caracol podía continuar elevándose realizando una reducción de su tamaño de 8 a 5 palmos de diámetro, disminuyendo paulatinamente la caja de la escalera, conservando el eje a medida que iba subiendo la construcción. El método propuesto por estos maestros hacía preciso el dominio y conocimiento de las técnicas de cantería ("se necesita –afirmaron- alguna inteligencia en el emplantillage de los sillares") y era el que se utilizaba en las "catedrales goticas", si bien daba por supuesto que los maestros de la Seo lo sabrían ejecutar. No obstante, las obras siguieron un curso muy lento y el campanario no fue terminado hasta 1877 por José Zacarías Caamaña.

En 1857 Boix insiste en que "faltaba por concluir la nave principal y la fachada que han de adornarla, y que la torre tenía concluidos los arcos de las campanas. Siendo la entrada principal de este hermoso templo en la nave de la derecha, y es tan sencilla como imponente, junto a ella se eleva aun la vieja torre, ennegrecida y sombría, y al otro lado de ella y perdida ya entre las obras modernas los restos de una capilla llamada del cardenal porque es obra del tiempo de Calixto III". En la litografía del libro de Boix fechada en 1858 a partir de una fotografía aún se puede contemplar el campanario antiguo y el nuevo en construcción. El antiguo, según informe de fray Vicente Cuenca en 1816, se encontraba en estado crítico, muy desplomado hacia el norte y con grandes grietas provocadas por el peso de la torre de campanas del reloj, que se decidió suprimir. Se puede afirmar que las obras de la colegiata se hallaban paralizadas y así quedaría con el agravante de la caída de la cúpula en 1885, definitivamente hundida tras un nuevo temblor de tierra. Inmediatamente se emprendió la reconstrucción de la cúpula, en este caso, realizada en estructura metálica por el arquitecto diocesano Antonio Ferrer, que estaba completamente terminada en 1888.

A fines del siglo XIX, a través de una fotografía de época es posible comprobar cómo sólo estaban cerrados dos de los tramos laterales completos y aún faltaban parte de la nave central y dos capillas en un lado. El siglo XIX ya no era el tiempo de las catedrales, como tampoco sería el de las colegiatas con aspiraciones catedralicias. Y de ello es ejemplo la inacabada fachada actual, fruto de continuas rectificaciones y cambios de proyecto. El inicial proyecto de fachada fue retomado por Caamaña en el último cuarto del siglo XIX, concluyendo las tres grandes puertas de acceso al templo, pero volvería a ser modificado por Luis Ferreres, lo que explica algunas incongruencias como la suspensión de los pares de columnas adosadas en el piso superior que debían situarse por encima de un pórtico con arcadas que nunca se realizó. Con independencia de su carácter inacabado, se puede presumir que no fueron las décadas finales del siglo XIX, con sus neomedievalismos de cuño francés, un buen momento para concluir una obra como la colegiata. Gestada y desarrollada -a pesar de sus múltiples hiatos constructivos- en el vasto ciclo del lenguaje clásico que recorre los siglos XVI, XVII, XVIII y aún primera mitad del XIX, sería en este clasicismo que señorea por la fábrica de la colegiata setabense donde se logró tematizar, además de una particular caligrafía de los órdenes arquitectónicos con sus medidas y articuladas composiciones, otras realidades de su tiempo –el de la edad moderna- y del lugar –Xàtiva y su entorno-, desde el persistente arte del corte de piedra, el rigor litúrgico contrarreformista o la ambiciosa tipología del deambulatorio, hasta la lección arquitectónica de lo escurialense, la matematización de lo clásico o el acontecer de la reformas ilustradas y academicistas, todo ello además poseído por el deseo de moldear, a través de la arquitectura, la anhelada imagen de catedralidad. No en balde, don Elías Tormo, consignaría en su famosa guía *Levante*, escrita en 1923, el comentario que mejor resume el acontecer final de la colegiata: "acaba de terminarse, tras de muy claudicante pero constantemente renovada marcha de edificación".