

La arquitectura de la ciudad de Valencia en la encrucijada del siglo XV: Lo moderno, lo antiguo y lo romano

Fernando Marías

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XII, 2000

RESUMEN

La corografía urbana de Valencia, literaria y gráfica, así como las imágenes grabadas y pintadas de su arquitectura, permiten adentrarse en el tema de la percepción histórica de las arquitecturas medieval y moderna a comienzos del siglo XVI.

ABSTRACT

Texts and images describing the city of Valencia, and printed and painted images of its architecture as well, leads the arthistorian to reconstruct the perception of its past and present in a way that parallels its architectural actual achievements.

Al enfrentarse a la encrucijada histórica del paso del siglo XV al XVI, de la Edad Media a la Epoca Moderna, la tradición historiográfica de la arquitectura valenciana —maniquea como todas en su simple oposición gótico-renacimiento— ha concentrado sus esfuerzos en la búsqueda de los primeros síntomas de un gusto y una práctica renacentistas; ha centrado primordialmente su atención en la discriminación entre obras al moderno y a la antigua, y en justificar, a la postre, el carácter tardío de la aparición de éstas, tanto respecto a la datación de sus manifestaciones en otras áreas geográficas peninsulares, como respecto a las más tempranas obras de la pintura producida en Valencia¹.

No en balde Valencia se presentaba en materia pictórica como una verdadera avanzadilla de las novedades italianas. Si solo la muerte de Niccolò Delli —aunque hubiera llegado desde Salamanca más que directamente desde Florencia— había impedido que, durante su estancia valenciana (1469-1471)², se afirmaran unas primerizas muestras del arte pictórico menos avanzado —todo hay que decirlo— del Quattrocento florentino, poco tiempo

hubo de esperarse para que, a partir de 1472, con la llegada desde Roma de los pintores Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano, sus primicias comenzaran a cubrir los muros de algunos de sus edificios en forma de frescos o retablos; y todo ello si se percibían como diferentes, como renacentistas, y su elección no había dependido solamente de su capacidad técnica en la pintura al fresco. Si el perseverante pintor emiliano y el más efímero napolitano habían supuesto una tempranísima incorporación a la cultura pictórica valenciana de los modos quattrocentistas tardíos, a comienzos del siglo XVI se había producido una segunda oleada de italianismo pictórico, encarnada por el manchego Fernando Yáñez de la Almedina —figura aún por definir en todos sus perfiles frente a su compañero, aunque aparente antípoda, Fernando de los Llanos³—, quien aportó las novedades más recientes de la pintura florentina, en torno al mismísimo Leonardo da Vinci, y del arte romano, antiguo y moderno.

Este desfase entre las diferentes disciplinas que solo a mediados del Quinientos Giorgio Vasari agruparía como “hijas del diseño”, ha creado suficiente perplejidad y pro-

ducido una verdadera obsesión a la caza y captura de cualquier síntoma arquitectónico que, a pesar de requerir un análisis anacrónico que forzara su realidad, pudiera constituir un indicio de la aparición contemporánea a la pictórica de las formas italianas⁴.

También hay que considerar un espejismo el supuesto carácter tardío de las manifestaciones arquitectónicas renacentistas valencianas con respecto a las del resto de España. Los primeros brotes suelen atribuirse en su mayoría al arquitecto Lorenzo Vázquez de Segovia (act.1490-1515), desde 1491 al servicio del Cardenal Pedro González de Mendoza por lo menos como diseñador de un retablo para su Colegio de Santa Cruz de Valladolid (1486-93), que habría que fechar en el último lustro del Cuatrocientos; a Vázquez se le han asignado también los palacios de Cogolludo (Guadalajara, ca.1492-95) y de Antonio de Mendoza en Guadalajara (a.1507), el monasterio de San Antonio de Mondéjar (ca.1489-1509), y la primera fase de la obra del Castillo de La Calahorra, propiedad del I Marqués del Zenete (1506-12), a la que seguirían, con la importación inmediata (1512-15) de mármoles genoveses bajo la dirección de Michele Carbone, formas y bóvedas de arista más estrictamente italianas⁵. La práctica importadora dejaría sus testimonios inmediatos en el castillo de Vélez Blanco (Almería, 1506-15), el palacio del embajador Jerónimo de Vich en Valencia (ca.1507-20, con restos en la vieja sede de la Escuela de Bellas Artes de Valencia), una portada de Santa Ana de Guadix (Granada, a.1522, firmada “Maese Jacobe”) o la Capilla de San Miguel de la catedral de Jaca (Huesca, 1521), del florentino Giovanni Moreto. Otras manifestaciones autóctonas –“platerescas”– no se darían hasta la segunda década siglo XVI y una verdadera revolución hasta la tercera con los proyectos iniciales de Jacopo Torini, Diego de Siloé y Pedro Machuca.

Por lo tanto⁶, si pensamos en la obra del órgano de la catedral valenciana de Fernando Yáñez (1510) –comparable a la intervención de Bartolomé Ordóñez en el coro catedralicio de Barcelona, ligeramente posterior⁷–, o en la Capilla de los Artés o de Todos los Santos de la Cartuja de Portaceli (1510), realizada durante el priorato de fray Alberto Claramunt, similar a la Capilla de la Generalitat (1511-1514) del colaborador de Yáñez Luis Muñoz y de Joan Manzano, y a la de la Casa de la Ciutat (1517), de Jaume Vicent y Joan Corbera, nos encontraremos en una situación de estricta simetría cronológica con respecto al conjunto de la península⁸.

Una vía todavía no excesivamente frecuentada para calibrar, al margen de las propias obras que han llegado hasta nuestros días, la incidencia de la arquitectura italiana del Renacimiento y del interés de los valencianos por ella, así como la importancia de la arquitectura de su pasado, podría ser el estudio de la corografía histórica local, de la literatura panegírica de la ciudad de Valencia, uno de

los instrumentos básicos para la construcción de la conciencia colectiva, o de la imaginación urbana en palabras de Adeline Rucquoi⁹, en el seno de las comunidades de la Época Moderna, expresión de los sentimientos locales más que narración histórica, centralizada, controlada desde el cargo cortesano del cronista real, oficio –como es conocido– instituido por Juan II en torno a 1450¹⁰. Aunque algunos poemas en elogio de Sevilla se escribieran durante la primera mitad del siglo XV y se hayan conservado algunos fragmentos de una descripción laudatoria de Mérida de mediados de la centuria, estos textos en castellano fueron sustituidos a finales de siglo por descripciones encomiásticas en latín, sobre los modelos de la *Roma instaurata* y la *Roma triumphans* de Flavio Biondo; los primeros ejemplos conocidos son los de la anónima *Descriptio Cordobae* (ca.1485), la *Barcino* (1491) de Jeroni Pau, la *Oratio luculenta de laudibus Valentie* del ovetense Alonso de Proaza (1505), el texto que aquí nos interesa analizar, y otra anónima *laudatio* (ca.1512) en honor de Burgos.

Ante la descripción urbana que incluye este texto de Alonso de Proaza, nos encontramos con la tercera que se ocupa de los monumentos de Valencia, si contamos las de los viajeros Jerónimo Münzer (1494) y Antoine de Lalaing (1501), muchos más frecuentadas por los historiadores de la arquitectura valenciana¹¹. El primero de estos dos viajeros, como es bien sabido, centró fundamentalmente su atención en el elogio de la Lonja, con cuyos arquitectos había tenido ocasión de departir, señalando la relevancia de sus dimensiones, su suntuosidad –que la colocaban por encima de la de Barcelona– y la existencia de una capilla en su torre, llamándole poderosamente la atención sus “artísticas columnas”; alabó así mismo la catedral –de “fábrica admirable”, con un coro “de excelente talla” y una escalera en la torre octogonal admirable por ser toda “de bóveda”–; los conventos de religiosas de las dominicas de Santa Catalina de Siena y las clarisas de la Santísima Trinidad y de los frailes menores de Santa María de Jesús, éste con unos espectaculares refectorio, estudio y enfermería; la Casa de los Locos y las magníficas casas de los nobles valencianos –“soberbiamente construidas, con tales cámaras, patios y jardines que a un mismo tiempo parecen alcázares y paraísos”–, entre las que destacaban las de los Jueces y la todavía no concluida de don Juan de Borja –el hijo del papa Alejandro VI–¹².

El flamenco Lalaing fue mucho más parco, y externo en su mirada, en su descripción de la arquitectura monumental valenciana, centrándose en la alabanza de las casas “doradas y bien arregladas” de sus burgueses y de los palacios de sus nobles, en especial el de los Borgias –la casa “más bella de España”– y el del Conde de Oliva; pero no olvidó citar la catedral y su retablo de plata, el “alojamiento muy antiguo” del castillo real, la Casa de los Locos y la bien regida putería¹³.

Frente a esta visión de los extranjeros, que no entendía de causas, se alzaría la del bachiller y sacerdote Alonso de Proaza (ca. 1445-ca. 1519), familiar del obispo de Tortosa Guillem Ramón de Moncada y catedrático de retórica de la Universidad de Valencia desde 1504, quien pronunció su *oratio* ante el claustro y los estudiantes universitarios, reunidos en el teatro del Estudio, en 1505, para imprimirse a fines de ese mismo año, tras recibir el privilegio de los jurados de la ciudad¹⁴. Proaza incluyó junto a su texto dos breves *carmines* ajenos, en latín, en elogio de la ciudad de Valencia, uno de Gonzalo Jiménez de Córdoba y otro del balear Miquel Cossi¹⁵, en el que se alababan sus *moenia: templa: [et] domus*, y, de su propia pluma, un “Villancico” y un “Romance heroico” –sacado de la oración latina para vertirla en castellano– en el que se la comparaba nada menos que con Venecia, “Como Venecia la rica / sobre aguas assentada”; se elogiaba después su justa *mediocritas* (“Ni muy grande ni pequeña / para ser mas acabada”) y se cerraba con los siguientes versos: “Exemplo de policia / corte continua llamada / piadosa, iusticiera / bien regida, y gobernada / toda casa de oracion / toda sancta, y consagrada / rico templo donde amor / siempre haze su morada”¹⁶.

Proaza nos presentó la ciudad de Valencia, “*totius orbis urbis regina*”¹⁷, de acuerdo con el género literario que utilizaba, según el modelo del retrato de la ciudad ideal perfilada por Aristóteles, San Agustín y más recientemente Leon Battista Alberti, aunque no encontremos referencia alguna a la obra del autor italiano¹⁸: “populosa, autosuficiente y próspera, saludable y limpia, devota y bien gobernada, repleta de magníficos edificios de noble diseño, y habitada exclusivamente por una población noble, industriosa y virtuosa”¹⁹. Al referirse a la Valencia física, urbana, enriquecida por los dones naturales, elogió Proaza sus huertos y jardines²⁰, así como sus dos mil fuentes que habrían justificado su antiguo nombre de “Edryapolis”²¹, y dió testimonio de su antigüedad no solo a través de sus supuestos fundadores romanos –Romo y Escipión– sino, como en el caso romano, gracias a las *reliquias* materiales que se conservaban de su glorioso pasado, tema nuevo para la incipiente literatura “chorográfica” de la ciudad y del país.

Estas antigüedades no eran, sin embargo, los vestigios de su fundación griega o romana²², sino las puertas de la antigua muralla árabe (“*antiquorum murorum veterumque portarum vestigia*”) –de Bebasarachi o de la Santísima Trinidad, de Al[i]bufat Muley o del Temple, de la Torre Bo[a]tella–, contrapuestas a aquellas obras mucho más recientes, las torres modernas erigidas hacia 1356, denominadas la Nueva, de Baldina y de Serranos –cuya inscripción latina copiaba con atención– con las que se había exornado, con “*eximia pulcritudine*”, una “nueva ciudad”²³.

Dentro de este nuevo recinto amurallado se concentraban las magníficas *domus* de los ciudadanos y las sagradas



Fig. 1. Valencia en «Regiment de la Cosa Pública», de Francesc Eiximenis, 1499.

aedes de los monasterios, entre los que sobresalían los conventos de franciscanos y dominicos; extramuros se alzaban otros dos monasterios de religiosas o de *Vestialium Virginorum*, el convento del Çadiç [o de la Saidía, de las cistercienses de Gratia Dei erigido en la casa del rey moro Çaidí (Said)], y el monasterio de clarisas de la Santísima Trinidad fundado por la reina María, con una “*regia magnificentissimaque capella*”. Proaza continuó sus elogios con el nuevo hospital o *magnificum xenodochium* de la ciudad²⁴, iniciado pocos años antes, y el *clarissimo templo* de la Seo, antigua mezquita del rey Zeit Buzeit [el almohade sayid Abú Sa'id, vasallo de Jaime I] restaurada como sede episcopal por Jaime I, y donde se encontraba la primera efigie de la Virgen María (“*simulachro Appellis velut arte depicto*”), repristinada en un lugar honesto por el mismo rey²⁵. Muy cerca de la catedral se encontraba otro edificio digno de memoria, la cárcel (entonces “*edicula devotissima*”) de San Vicente Mártir.

No menos admirables, por su dignidad y *venustas*, eran para Proaza algunos edificios públicos, como la *pulcherrima* y *magnificentissima comitorum edes*, el *gymnasium* del Estudio General²⁶, el Palacio Real suburbano, adornado con *laxitudine magnificentissima*, y, sobre todo, la Lonja de los mercaderes y audiencias de los cónsules de la ciudad; situada en el lugar del palacio real de Mulei Bulfat, había sido transformada en un nuevo edifi-

cio con *pulchritudine et raritate*, en forma de “*basilica sive porticus latini dicerent vulgares Lonjam vocitant*”, y se podía enumerar nada menos que como una más de las “*septem celebrantissimis mundi mira*”, las Siete Maravillas de la Antigüedad²⁷.

Su última mirada se volvió hacia las calles y *publicas vias spaciosas*, los *sumptuosa palacia* privados, enriquecidos con habitaciones adornadas con “*tesellata pavimenta barbaricis marmoribus vermiculatisque lateribus miraque arte depictis*”, los huertos y los paseos al aire libre (*xisticas* en latín e *hypetras* en lengua griega)²⁸, el *forum venalis*—donde se comerciaba, se corrían toros y se representaban obras teatrales—, o sus baños y termas²⁹.

A pesar de que Proaza estaba pertrechado con la cultura libresca de los textos de la Antigüedad, desde Sócrates, Platón y Aristóteles a Estrabón, Plinio, Paladio Rutilio, Catón y Columella; y a pesar de las referencias culteranas a los paralelos de Valencia con otras ciudades de Italia, antiguas o modernas, del elogio declarado al mundo clásico, o del vocabulario clásico que aplicara a algunos de los monumentos valencianos, en ningún momento estableció nuestro huamnista vínculo real alguno entre la arquitectura de la Antigüedad y la de la ciudad mediterránea; no existía ninguna razón morfológica aparente para designar la Lonja como la *octava maravilla del mundo*, de la misma forma que no existía tampoco—más que el resultado hiperbólico de la comparación conferidora de prestigio—entre la gótica casa del Duque del Infantado en Guadalajara y el palacio troyano de Príamo, en las palabras del moralista Ferrán Núñez en su “Tratado de la amicitia”. Nada comparable, por lo tanto, a pesar del medio académico del que Proaza procedía, con la posterior actuación de otros miembros del medio universitario de Alcalá—del bachiller Francisco de Carabaña a Diego de Sagredo—o del medio salmantino—de Fernán Pérez de Oliva—lectores de Vitruvio y Alberti y defensores, tanto en la práctica arquitectónica como en sus escritos—de una arquitectura a la antigua que superara el mero decorativismo asistemático del plateresco³⁰.

Como hemos señalado, para Proaza, atento a una narración histórica muy distinta a la italiana, la Antigüedad era la arábica, y la modernidad, con toda su excelencia, el mundo gótico cristiano de los siglos XIV y XV³¹. Es cierto que para 1505 no existía todavía construcción lígnea o pétreo que pudiera haber sido adscrita a la tendencia arquitectónica que llegaba desde Italia—de estas fechas son precisamente los primeros testimonios de decoraciones al romano o *yalianes*—pero tampoco Proaza, como otros eruditos españoles de fechas más tardías, pretendió ver en la Antigüedad musulmana o en la Modernidad del gótico valenciano rastro alguno de un pasado que pudiera remontarse sin solución de continuidad hasta la romanidad³²; ni propuso como nuevo modelo de imitación—siquiera de forma retóricamente literaria más que

operativa—una obra del mundo romano o de la Italia contemporánea que trataba de recuperarlas.

Pero esta misma falta de sintonía entre antigüedades clásicas y arquitecturas modernas puede rastrearse en las descripciones valencianas posteriores. No deja de ser curioso que en 1586, el archero de Felipe II Enrique Cock, al compendiar las cinco “cosas notables” de la arquitectura de Valencia, expresables con las figuras de las letras I, L, M, N y O, se refiriera al Miquelet, la linterna o cimborrio de la catedral, las puertas de Serranos y de Cuarte y el rosetón circular de la fachada parroquial de San Juan del Mercado, todas ellas obras góticas de los siglos XIV y XV³³; y esta misma línea puede también encontrarse en las todavía más tardías *Decadas de la insigne y coronada ciudad y reino de Valencia* (Valencia, 1610) de Gaspar Escolano, o en un texto mucho más próximo, la *Primera part d'la historia de Valencia que tracta de las antigüedades de Spahnya y fundacio de Valencia*, publicada por Pedro Antonio Beuter en 1538, con motivo del tercer centenario de la conquista cristiana de la ciudad por parte de Jaime el Conquistador³⁴.

Esta obra inauguraba para Valencia el modelo de elogio que se impuso en España, después de los episodios de las Comunidades y las Germanías, y que sustituía al más “internacional” que se había usado hasta la fecha, al convertirse en algo más específicamente “español”, no solo al trocar el latín de los humanistas por las lenguas romances, sino sobre todo al acentuar su carácter histórico, combinando dos géneros que hasta entonces habían estado separados, la *laudatio* y la crónica urbana, género en el que sobresalía el *Dietari* del capellán de Alfonso el Magnánimo Melcior Miralles (ca. 1419-1502)³⁵. Si el más temprano de los ejemplos de esta nueva modalidad fue el *Epilogo* de Ávila de Gonzalo Ayora de Córdoba, a esta obra de un cronista de Fernando el Católico le seguiría la *Primera part d'la historia de Valencia* del valenciano Beuter (ca. 1490-1554), obra costeada por los jurados de la ciudad.

Este beneficiado de la catedral y capellán del arzobispo Erardo de la Marca se volcó, entre otros temas, en los de trazar con nuevo rigor los orígenes y la cronología exacta de Valencia (fundada por Romo—como Roma de España—y después refundada por Enio Scipio), en completar la lista de los reyes que habían gobernado sobre la ciudad y la creación del reino independiente de Valencia por parte del moro Abdalla [‘Abd Allàh al-Balansí] a fines del siglo VIII³⁶. Concluyendo su obra con la reconquista de la ciudad por parte del rey don Jaime, Beuter intentó reconstruir el pasado de Valencia a través los testimonios históricos de los restos arqueológicos y las inscripciones que se conservaban; señaló las piedras—que incluían una inscripción *FATIS Q. FABIVS NYSVS EX VOTO*—procedentes del Templo de Diana, construido por Sertorio, y las encontradas en 1535 de una puerta adintelada (“*bocellada y molt obrada*”) situada en las casas de los *dignitats de la*



Fig. 2. Conquista de Valencia, en "Primera part d'la historia de Valencia", de P. A. Beuter, 1538.

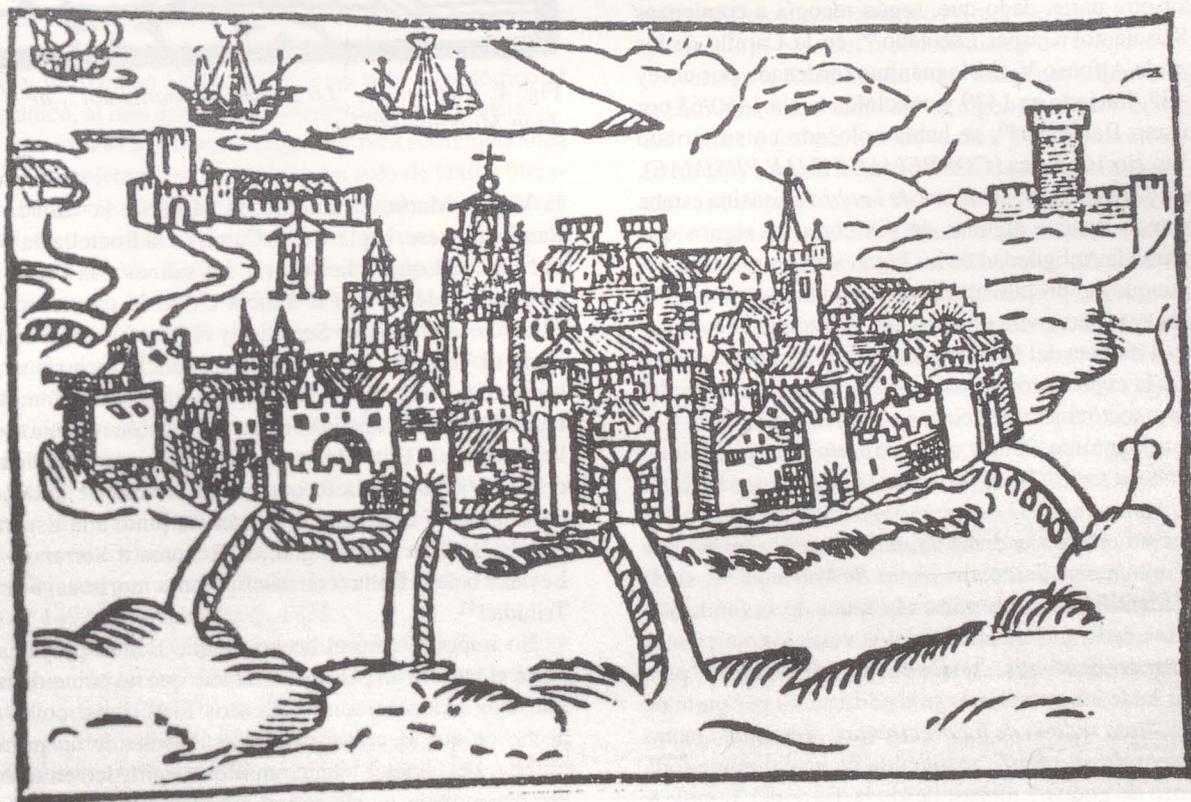


Fig. 3. Valencia en "Primera parte de la Corónica General de toda España", de P. A. Beuter, 1546.

Seu, en la Plaza de la Leña, frente a la Capilla de San Vicente Mártir, y que, sin demasiado respeto hacia la historia, *se desfeu* de inmediato.

Dos de ellas se habían encontrado en el pasado, para ser colocadas en diversas partes de la catedral: en la pila de agua bendita delante de la sacristía del altar mayor (*Q. SERTORIVS Q. LIB ABASCANTVS SEVIR AVG. DSPFC IDEMQVE DEDICAVIT*) y en el pilar delante del altar de las Animas del Purgatorio, ambas identificadas por Beuter como parte de la tumba del propio Sertorio; esta última, “*de forma de basa o peu de sepultura*”, portaba la inscripción *RECENS ET VIRIA ACTV*³⁷, y todavía se conserva recortada para mejor empotrarla (*CENS ET VIRIA A*)—como ha señalado Arturo Zaragozá Catalán³⁸—en uno de los frentes del pilar octogonal del lado de la Epístola de la ampliación cuatrocientista de la catedral, iniciada en 1458 por parte del arquitecto valenciano de la seo Francesc Baldomar (act.1440-1476); este historiador ha interpretado la presencia de esta inscripción latina como derivada de la intencionalidad anticuaria del maestro mayor, antigüedad que —como en lo estrictamente arquitectónico— Baldomar identificaba con el “románico” de la primitiva catedral de la ciudad. No es fácil precisar la fecha exacta de su incorporación al pilar de la ampliación de la *arcada nova* catedralicia, pero hemos de suponerla por lo menos posterior a la realización de obras en la Capilla de San Pedro de 1467.

Por otra parte, dado que, según recogía a comienzos del Seiscientos Gaspar Escolano³⁹, en la Capilla de los Reyes de Alfonso V el Magnánimo, ordenada por el rey en 1437, iniciada en 1439 y concluida hacia 1460/63 por el mismo Baldomar⁴⁰, se había colocado en su terrado otra inscripción latina (*CORNELIAE FILIAE PIISIMAE*), hemos de pensar que el *mestre de la obra* alfonsina estaba intentando dotar a algunas de sus obras de signos que denotaran la Antigüedad de los lugares en los que intervenía, aunque sus propias arquitecturas en ningún momento puedan establecer vínculos morfológicos con la contemporánea italiana del Renacimiento, sino al contrario, procedía a la exportación al reino de Nápoles de las novedades arquitectónicas valencianas y mallorquinas.

Pedro Antonio Beuter cerró su libro con un capítulo dedicado al tema “*De la forma que tenia primer la ciutat de Valencia: y com se nomenavem los portals*”, señalando que no era “*cosa desaprovechada pintar la forma que tenia antigament la nostra ciutat de Valencia*”⁴¹; si no podía identificarse su forma en la época de su fundación por parte de Romo, existían todavía vestigios suficientes —“*lo discurs dels valls... en los carrers y muralles*”— para definir la de los tiempos de su reedificación por parte de Scipio, “*tota redona de figura circular... [con] una punta a manera de un spero*”, mantenida incluso durante toda la época de godos y moros: desde la Torre del Temple y por las espaldas del Triquet de Cavallers a la cofradía de



Fig. 4. Interior, en “*Lo Somni de Joan Joan*”, de Joan Moreno, 1497.

la Virgen María, el Estudio, la Morería, la vallada de Sanct Francesc, la plaza dels Cairers a la Boatella, la Porta Nova, la Lonja y la Bocería, las salinas y la Puerta de Valldigna; desde allí a Sancta Creu, la carnicería de Roceros, la placeta de Serranos y el Portal de la Trinidad hasta el Temple. Tenía, en consecuencia, ocho puertas [en realidad nueve]: del Mar o Albuphat Muley (Temple), de los Sanctets (todavía con una inscripción romana) o de la Xarea, de la Boatella, la de Chuquer (con otra lápida) o de San Vicente de la Roqueta o de li Veit, de Tudela o Nova junto al Mercado, de Alcántara junto a la Espartería, de Baldina o Valldigna, de Roceros o Serranos, de Levante o de la Fulla (con inscripciones moriscas) o de la Trinidad⁴².

No importa tanto el hecho de que Beuter proyectara hacia el pasado un perímetro urbano que no coincide con nuestros actuales conocimientos históricos, como el hecho de que Beuter estuviera estableciendo un primer criterio, de carácter técnico más que estilístico en términos decorativos, que le permitiera identificar las obras de los muros romanos por medio de sus sistemas de edifica-

ción⁴³: la muralla desde Serranos a la Espartería era romana, por ser obra de cal y canto o mazonería, mientras que desde la Torre del Temple del rey Allí Bufar hasta el Estudio era obra de los moros, que edificaban de “argila”. En ello, sin embargo, no parece sino haber mantenido los criterios discriminadores que se habían empleado en Valencia desde el siglo XIV (1321, 1356 y 1393) para distinguir entre obras de *parets morescas* –de escasa calidad en los materiales amén de excesivamente próximas y probablemente con saledizos en las partes altas–, y *cristianesques* –de piedra⁴⁴.

Desde este punto de vista de la técnica constructiva, se podría haber establecido una continuidad entre las obras romanas y las medievales, y sobre todo entre las de aquellas obras, tardorrománicas en nuestra terminología, basadas en el empleo de los arcos de medio punto (como los de la Puerta del Palau de la Seo), los soportes columnarios más que fasciculados y los abovedamientos sin nervaduras (como los de la nave y las capillas laterales de la iglesia de San Juan del Hospital, de hacia 1261, considerada el más antiguo de los templos de la ciudad); la primera construcción de la Seo valenciana –iniciada en 1262– podía representar a la perfección el origen de la tradición arquitectónica medieval.

No deja de ser reseñable en este contexto la forma semicircular –entre otras muchas obras– de la portada principal y de la Capilla de las Reliquias y sacristía de la Capilla de los Reyes de Baldomar, como si quisiera testimoniar una voluntaria reacción frente al gótico más contemporáneo y un regreso “anticuario” y no solo tecnológico al románico, al más antiguo pasado cristiano de Valencia.

Este repaso a la imagen arquitectónica contemporánea no se completaría sin el análisis, no solo de textos literarios e históricos, sino de las propias representaciones de la ciudad en imágenes convencionales, previas a aquella de 1563 del artista flamenco Anton van den Wyngaerde (Amberes, ca.1525-Madrid, 1571), autor de la serie más importante de vistas de ciudades españolas del siglo XVI y paradigma de lo que, en una primera impresión, constituirían unas extremadas fidelidad y exactitud en su descripción topográfica y arquitectónica⁴⁵. Este de la imagen era un tema que en Valencia, como en otras ciudades españolas, no había interesado en exceso, como demuestra la tardía xilografía de Beuter, procedente de la edición de 1546 de su *Crònica*, en la que su representación del sitio de la ciudad por parte de Jaime I, transformaba la Granada de 1492 en la Valencia de 1238.

Desde el siglo XIV habían aparecido, en sellos y escudos, representaciones *icónicas* de la ciudad, en forma de castillo junto al agua⁴⁶; en ellas no interesaba la representación individualizada de una ciudad en su conjunto, sino solamente el concepto de ciudad (como en las imágenes llamadas en latín *icones*), y constituían representaciones esquemáticas que incluso podían intercambiarse con



Fig. 5. Interior con San Vicente Ferrer predicando, en “Sermonari”, 1512.

mínimas modificaciones –terreno en lugar de río, mar en lugar de río, etc.–; de hecho, requerían una *titulus* para su correcta “identificación”. En parte derivadas de aquéllas, surgieron a finales del siglo XV las *vistas típicas*, en las que no interesaba ni la descripción global y homogénea de su imagen, ni hacerla coincidir con la experiencia visual de sus contempladores, sino su identificación precisa, de forma metonímica, a través de su extensión esquemática –prácticamente con una planta geométricamente regular o, más tarde, aproximativa– o de sus principales edificios, emblemáticos o representativos, sobre los que recaía el peso del reconocimiento del conjunto.

Durante la Edad Media otras imágenes arquitectónicas habían aparecido también en algunos escudos eclesiásticos: una de las puertas de la Seu y su cimborrio como estructura situada delante de las ondas marinas; no obstante, no es posible precisar si se trataba en sentido estricto de representaciones urbanas o simplemente catedralicias. En cambio, en 1499, al editarse el “Regiment de la Cosa Pública” de Francesc Eiximenis, la representación metonímica de la ciudad de Valencia quedaba materializada por la Torre de Serranos, ante la que se arrodillaban los jurados (fig. 1). En otros casos, como en la xilografía de la *Primera part* de Beuter de 1538 (fig. 2), la imagen de Valencia se aproximaba a las vistas icónicas por su carácter más conceptual que estrictamente descriptivo⁴⁷. Pero el mismo Beuter incluyó otra semejante a un *typus* en la edición castellana de Joan de Mey de su *Primera parte de la Corónica General de toda España* de 1546 (fig. 3): un óvalo urbano se extiende tras un río Turia cruzado por cinco puentes, con la Torre de Serranos en primer término y la de Quart al fondo, sobresalientes por encima del compacto y convencional tejido urbano la torre del Miguelete y el cimborrio de la catedral⁴⁸.

En Valencia se dió otro tipo de imágenes, excepcionales en el marco de nuestra península, consistentes en fragmentos de arquitecturas de los que podía deducirse una



Fig. 6. Francisco de Osona, "Adoración de los Reyes Magos" (ca.1505), Londres, Victoria and Albert Museum.

localización de unas escenas o historias en el propio espacio valenciano. Aunque aparecieran en algunas miniaturas, nos interesan más en las imágenes públicas que se grabaron como ilustraciones de libros o se mostraban en tablas de retablos fácilmente accesibles. Un grabado de "Lo Somni de Joan Joan" (fig. 4), la obra de Joan Moreno impresa en 1497, representaba un interior de lo que se ha interpretado como el estrado de la reina María de Castilla, con un *tas-de-charge* característico de la arquitectura cuatrocientista local. Un *Sermonario* de 1512, presentaba al dominico San Vicente Ferrer predicando, ante un auditorio compuesto por reyes, nobles y burgueses, en el interior de una iglesia (fig. 5); su arquitectura parece testimoniar el nuevo tipo de abovedamientos anervados de la arquitectura valenciana del siglo XV, y nos lleva como referente inmediato a la mismísima Capilla de los Reyes del convento de Santo Domingo. Estas dos fechas arquean desde un punto de vista cronológico la actividad pictórica de Francisco de Osona (act.1496-1513); alrededor de 1505, su *Adoración de los Reyes Magos* (del Victoria and Albert Museum de Londres pero procedente del convento de la Saldia, de las cistercienses de Gratia Dei), con una espléndida escalera volada (fig. 6), trasladaba para sus espectadores contemporáneos la Epifanía de Belén a Valencia; de igual manera, en una de las *Escenas de la vida de San*

Bruno, *El otorgamiento de la regla de San Benito* (del Museo de Bellas Artes de Castellón, procedente de la Cartuja de Vall de Crist) se situaba en la ficción pictórica en una iglesia –con una bóveda poligonal aristada en el ábside– de la ciudad del Turia (fig. 7)⁴⁹.

Estas imágenes arquitectónicas de *lo fill de Mestre Rodrigo*, en las que ya se incluían decoraciones con anti-guallas *ytalianes*, podrían ser interpretables como oposición local a las nuevas estructuras arquitectónicas foráneas y a la antigua introducidas tanto por los pintores del Cardenal Borgia a fines del XV y por los Ferrandos en el retablo mayor de la catedral (1507-1510); esto es, como signo de un orgullo por algunas piezas propias y significativas de la arquitectura local, susceptibles al mismo tiempo de ser recubiertas por el nuevo tipo de ornamentos procedentes de Italia, pero a la postre insustituibles como logro moderno. El medio artístico –y no solo el de los *mestres molt sabuts e subtils en l'art de la pedra* como Baldomar, Francesc Martí Biulaygua o Pere Compte– habría sabido reconocer la importancia de la nueva arquitectura "gótica" –en nuestra terminología actual la estereotomía moderna– de la ciudad de Valencia, valoración que solo hoy comienza a recuperarse en su verdadera naturaleza, tras un hiato que se abrió tras los dieciochescos Tomás Vicente Tosca y Marcos Antonio de Orellana y

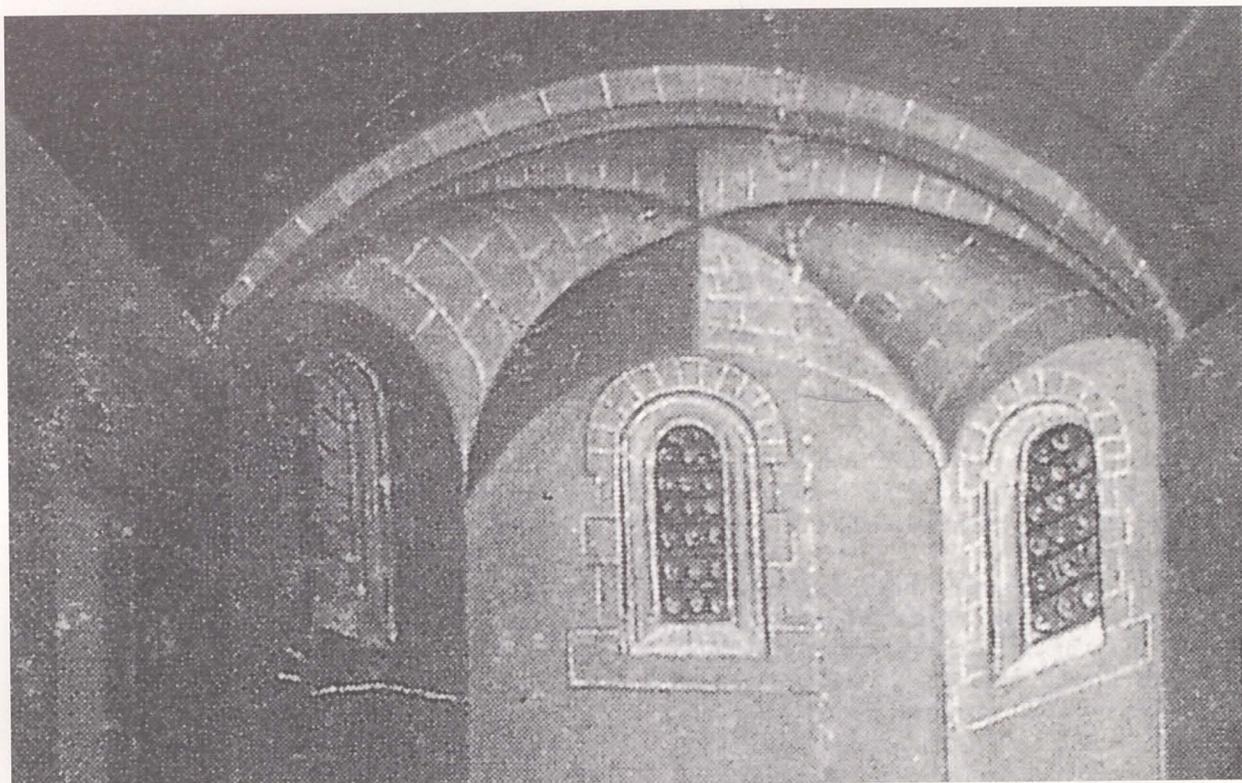


Fig. 7. Francisco de Osona, "El otorgamiento de la regla de San Benito", Castellón, Museo de Bellas Artes.



Fig. 8. Nápoles, Castel Nuovo, caracol de Mallorca de la Cappella Palatina.

todavía no ha acabado de cerrarse para la historiografía arquitectónica española o –con algunas excepciones– incluso valenciana⁵⁰.

No obstante, también es posible que aquellas obras de la arquitectura del siglo XV pudieran haber sido interpretadas por Francisco de Osona y sus seguidores, a partir ya de la primera década del Quinientos, más que por los anónimos xilógrafos de la última década del XV, como estructuras “antiguas”, romanas, como las que podrían aparecer en la ligeramente posterior y “mixta” Capilla de la Resurrección de la catedral en la tercera década; sugerirían en este caso una nueva interpretación del pasado arquitectónico valenciano *sub specie antiquitatis*, bastante diferente en las manos de los pintores –como quizá de arquitectos como Baldomar o Pere Compte (act.1454-1506), el sustituto de aquél al frente de las principales fábricas de la ciudad– a la de los eruditos de la primera mitad de la centuria.

No obstante el atractivo de tal hipótesis, no existe apoyatura contemporánea para tal interpretación. De hecho, si nos atenemos al pensamiento de algunos de los arquitectos españoles del Renacimiento, no existió unanimidad en la aceptación pasiva e indiscriminada de las novedades morfológicas italianas, desde el momento en que poseyeron suficiente información sobre ellas y, además, desarrollaron instrumentos adecuados para su distinción más allá de la simple adscripción topográfica de unos diferentes repertorios decorativos. Algunos de ellos, los más modernistas, frente al nuevo sistema de órdenes y estructuras virtualmente adinteladas procedentes de Italia, defendían la traza tipológica, estructural y tectónica como el punto de partida para la práctica de la *ciencia* de la arquitectura, que se lograba al alcanzar la definición y aplicación de sus reglas generales, universales en su validez. Frente a esta ciencia propia, al otro extremo y confundiendo con lo puramente ornamental, superficial y postizo, y en última instancia prescindible, se erigirían las nuevas normas de los órdenes clásicos, solo *arte* de carácter empírico al carecer de justificación científica alguna. En todo caso, ante las imágenes arquitectónicas de los óleos de Osona, nos encontraríamos ante un ejemplo más de citación de una estructura moderna susceptible de ser decorada, pero no ordenada, a la antigua.

De hecho, Valencia se nos presenta, desde mediados del siglo XV, como la zona europea que iniciaba la definición de una técnica constructiva “nueva”, de consecuencias para entonces inimaginables, que precipitaría unos nuevos modos constructivos y una nueva concepción de la forma arquitectónica. Aunque su origen pudiera encontrarse en el lejano mundo romano y en la arquitectura románica del Languedoc francés y de los territorios hispánicos, el *arte* –la técnica– de la traza de monte o de *l'art de la tall del pedrapiquer* como conjunto de reglas capaz de crear formas generatrices de un “estilo”, parece

haber alcanzado sus primeras y más altas cotas en torno a la ciudad de Valencia, pasando precisamente de mera técnica subsidiaria a elemento protagonista en la definición de la obra en su conjunto.

Diversas piezas estereotómicas “microestructurales” habían aparecido en el gótico valenciano con anterioridad a los años centrales del siglo XV, en obras como la iglesia de San Juan del Hospital, el propio Miguelete y su escalera toda de bóveda; o, décadas atrás, en edificios mallorquines como el Castillo de Bellver, la Seo y la Lonja de Guillem Sagrera en Palma de Mallorca, como sus famosos –durante por lo menos tres centurias– “caracoles de Mallorca”, esto es, husillos sin nabo; o en construcciones catalanas, incluyendo el Palacio Real de los Reyes de Mallorca de Perpiñán. Esto solo nos hablaría de una *koiné* mediterránea en el perfeccionamiento de una técnica, que se empleaba puntualmente en tipologías secundarias muy concretas y con carácter subsidiario más que protagonista, y que Alfonso V el Magánino exportaría incluso a Italia, como demostrarían algunos de los rasgos de Castel Nuovo, por ejemplo sus torres de San Giorgio –con sus *bastoni tanti*– y Beverello o fantástico “caracol de Mallorca”, fechable hacia 1452-56, que conectaba la vieja capilla palatina y la contemporánea Sala de los Barones (fig. 8).

Fueron, sin embargo, las obras de Mestre Baldomar, natural de Valencia y activo entre 1440 y 1476, maestro de la ciudad, de la Capilla de los Reis (desde 1446) y de la Porta de Quart (entre 1444 y 1460), y maestro mayor de la catedral –de la que proyectaría e iniciaría la *arcada nova* (1458-1476) con su acceso hasta el campanario– las que demostraron un salto tanto cuantitativo como cualitativo⁵¹. Y fue especialmente en la Capilla de los Reyes, tantas veces citada, donde, con sus complejas capillas por arista y lunetos –en la Capilla propiamente dicha y en la escalerilla de su púlpito, en su sacristía y su complejísima escalera de doble husillo sin nabo o caracol de doble revolución a la manera que diseñaría posteriormente Leonardo da Vinci⁵²–, se le confirió una nueva y rotunda importancia a la monte, que hace palidecer otros ejemplos como los del pasadizo de acceso al Micalet, también de Baldomar, o la Porta de Quart (1441-1460) atribuida tanto a Pere Bonfill como al propio Baldomar, o la del zaguán de la Casa Mas, de la calle de Juristas. Solo alcanzarían presencia comparable algunas piezas del convento de la Trinidad, fundado por la reina María de Castilla en 1443 e iniciado en 1445 y cuya obra proseguiría, tras la muerte de aquélla en 1458, la abadesa Sor Isabel de Villena (1463-1490); de este monasterio fueron maestros Antonio Dalmau (act.1442-1453) y su hijo Joanot Dalmau, pero de las zonas donde la estereotomía de la esfera brilla con luz propia (como las sacristías –una de ellas tribuna elevada de la reina–, la lavandería o la escalera del claustro) parece haber sido el responsable el discípulo de Baldomar

Francesc Martí Biulaygua⁵³. Igualmente deudoras de Baldomar, a través de su sucesor en la catedral Pere Compte, serían la escalera y las bóvedas secundarias de la Lonja, sobre todo las de algunos de los salones de su torre, con una capilla ochavada en vuelta redonda sobre pechinas y vaída, primera cúpula octogonal sobre pechinas de nuestra arquitectura, cerrada en 1492; o en sus abovedamientos nervados –pero de modernísimo rampante redondo en la definición de los perfiles de las curvas de su plementería– de su sala diáfana y aérea; o, más tarde, en otras obras como el Consulado de Mar, ya decididamente del siglo XVI y de más clara morfología italianizante.

En todas estas obras el sentido funcional de la bóveda de crucería gótica desaparecía para dar paso a un nuevo formalismo, que hacía gala de la ostentación de la plementería continua y compleja, la evidencia de los volúmenes prismáticos gracias a la nitidez de sus intersecciones, la perfección de la estereotomía al disimular las juntas y la variedad de posibilidades formales en los abovedamientos, capaz de una versatilidad absolutamente adecuada para un arquitectura que se enfrentaba con el continuo reto, no de la regularidad y la voluntad simetrizante renacentistas, sino de lo irregular y lo asimétrico. Y ante las situaciones-límite de la irregularidad, el carácter “escultórico” –tallado– de semejante arquitectura podía sacar el máximo partido formal a los esviajes, las aperturas en ángulo, las oblicuidades. Las últimas consecuencias intactas en el ámbito valenciano serían, por una parte, los patios con bóvedas escarzanadas en desviaje sosteniendo sin soportes galerías o escaleras abiertas, como el de la Casa de los Boil (Marqueses de la Scala), y las escaleras voladas en cercha adulcida de fechas posteriores⁵⁴. Desde la tercera década del Quinientos, sobre

todo desde Murcia y Granada, la colaboración entre arquitectos italianos y españoles fue capaz de desarrollar desde la modernidad de la estereotomía unas tipologías secundarias de extraordinaria majestuosidad, traducción de las formas italianas a la obra pétreo de la cantería hispana, que solo el arte de la montea posibilitaba y que constituyen uno de los grandes logros del Renacimiento español. Para estas fechas, Valencia había quedado en un segundo plano, aunque la cabecera de San Martín de Valencia (c.1547-1570), un “ochavo igual por cruceros” que enlaza con un “cañón con cruceros”, contratada por el cantero Miquel Porcar, testimonia el interés que despertaron tales soluciones, de las que habían sido pioneros. Y si debiéramos pronunciar una *laudatio* de la arquitectura valenciana de la encrucijada del 1500, ella tendría forzosamente que coincidir con la que enunciaron sus contemporáneos, la de las grandes obras modernas del siglo XV. Esta parece, en el contexto profesional e intelectual de la ciudad todavía cuatrocentista, haber buscado una reconstrucción de la antigüedad cristiana valenciana a través de los recursos que la ciencia constructiva más moderna les proporcionaba y los modelos tardorrománicos que los viejos monumentos eclesiásticos les ponían ante sus ojos. Solo una percepción a la italiana de los mismos, reforzada por la identificación sobre bases técnicas más que formales, habría permitido ya desde el siglo XVI proyectar vínculos entre aquella y la romanidad, y entre el moderno “neo-antiguo”, “a la antigua”, del siglo XV y la arquitectura a lo romano, asumiendo la modernidad constructiva de ésta como componente de una reconstrucción local –que incluía ya un nuevo vocabulario procedente de Italia– de lo romano, como producto en consecuencia de un renacimiento específicamente valenciano⁵⁵.

NOTAS

- ¹ Este artículo se basa en la ponencia presentada al I Coloquio Internacional “Civitas Europa” (L’Europa de les ciutats i dels camins; art, cultura i societat al segle XV), organizado por la Generalitat Valenciana-Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Valencia, 1996.
- ² Véase Barbara BORNGÄSSER, “Die Apsisdekoration der alten Kathedrale zu Salamanca und die Gebrüder Delli aus Florenz”, *Mitteilungen der Kunst Institut in Florenz*, 1994, p. 272, en contraposición a la cronología de Miguel FALOMIR FAUS, *Actividad artística en la ciudad de Valencia (1472-1522). La obra de arte, sus artífices y comitentes*, CSIC, Madrid, 1994. Véase también ahora Francisco Javier PANERA CUEVAS, *El retablo de la Catedral Vieja y la pintura gótica internacional en Salamanca*, Centro de Estudios Salmantinos, Salamanca, 1995.
- ³ Situación de indefinición en la que se encierran los últimos trabajos; véase Nicole DACOS, “‘Anonimo seguace milanese di Leonardo’: una proposta per Yáñez in Italia”, *Nuove ricerche in margine alla mostra Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino*, Turín, 1991, pp. 24-41; Pedro Miguel IBÁÑEZ MARTÍNEZ, “El periodo valenciano maduro de Fernando Yáñez (h.1516-h.1521)”, en *Archivo Español de Arte*, 276, 1996, pp. 225-242; “Dibujos y grabados en el proceso creador de Fernando Yáñez”, en *Archivo Español de Arte*, 278, 1997, pp. 127-142; y *Fernando Yáñez de Almedina (la incógnita Yáñez)*, Cuenca, 1999. *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*, ed. por Fernando BENITO, Museo de Belles Arts de Valencia, Valencia, 1998 y Fiorella SRICCHIA SANTORO, “Los Hernandos”, en *Fernando Spagnuolo e altri maestri iberici nell’Italia di Leonardo e Michelangelo*, ed. Fernando BENITO DOMÉNECH y Fiorella SRICCHIA SANTORO, Generalitat-Casa Buonarroti, Valencia-Florença, 1998, pp. 181-195; Adele CONDORELLI, “Consideraciones sobre ‘Ferrando Spagnuolo’ y otros maestros ibéricos”, *Archivo Español de Arte*, 284, 1998, pp. 345-360.
- ⁴ Un recentísimo ejemplo puede encontrarse en Manuel GALARZA TORTAJADA, “Introducción del Renacimiento arquitectónico en Valencia (Nuevos datos documentales)”, *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano. Actas*, Generalitat, Valencia, 1993, pp. 223-227, quien identifica, a través de un documento de 1486 del mestre de obra de vila Domingo Fort, en el que se especifican las obras a realizar en una casa y en el que se emplean vocablos como capiteles y basas, una obra “renacentista”, sin darse cuenta de la vigencia de tal terminología mucho antes de la aparición de cualquier tipo de novedades procedentes de Italia.

- ⁵ Todavía se sabe muy poco de la incidencia en la ciudad de Valencia de Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, I Marqués del Zenete (1473-1523); aquí vivió entre 1498 y 1499, entre 1500 y 1503 tras un primer viaje a Italia, y entre 1512/14 y su muerte, que tuvo lugar en el Palacio Real de Valencia, su última residencia en la ciudad en su calidad de virrey del reino.
- ⁶ Véase Joaquín BÉRCEZ, *Arquitectura renacentista valenciana (1500-1570)*, Bancaixa, Valencia, 1994,
- ⁷ Véase ahora Juan J. GAVARA PRIOR y Mercedes GÓMEZ-FERRER LOZANO, "Fernando Yáñez de la Almedina y el órgano renacentista de la catedral de Valencia", en *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*, Museu de Belles Arts de Valencia, Valencia, 1998, pp. 235-246.
- ⁸ La todavía anónima Capilla del Corpus Domini o de la Resurrección (ca. 1510) de la girola de la catedral ha de retrasar su cronología hasta el periodo 1523/1534 tras las aportaciones documentales de Josep MARTÍNEZ RONDÁN, *El retaule de la Resurrecció de la Seu de València*, Sagunto, 1998.
- ⁹ Adeline RUCQUOI, "Des villes nobles pour le roi", en *Realidad e imágenes del poder. España a fines de la Edad Media*, ed. por A. Rucquoi, Ámbito, Madrid, 1988, pp. 195-214.
- ¹⁰ Sobre este tema, véase ahora Richard L. KAGAN, "Clio and the Crown: writing history in Habsburg Spain", en *Spain, Europe and the Atlantic World. Essays in honour of John H. Elliott*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, pp. 73-99.
- ¹¹ Un evidente y detallado elogio de Valencia había sido redactado por Fray Francese Eiximenis en la penúltima década del siglo XIV, para llegar a la imprenta en el *Regiment de la cosa publica* en 1499, aunque obviara la Valencia material, la *urbs*, para cantar solamente su dones naturales y humanos, la *civitas*.
- ¹² J. GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta fines del siglo XVI*, Aguilar, Madrid, 1952, I, pp. 338-344.
- ¹³ *Idem*, pp. 477-479.
- ¹⁴ Véase D. W. MCPHEETERS, *El humanista español Alonso de Proaza*, Castalia, Valencia, 1961, especialmente pp. 137-151. Cito la *Oratio luculenta de laudibus Valentie*, Leonardo Hutz, Valencia, 1505, por el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, Inc. 1095. También se interesó de pasada por la arquitectura de los "mirabile collegiorum edificium" de la Universidad de Alcalá de Henares ("firmissima ac magnifica architectura", fundada por el "Mecenas" Francisco Jiménes de Cisneros, en su dedicatoria al Cardenal de la edición del *Divi Raymundi Lulli... Ars inventiva veritatis*, Valencia, Diego de Gumiel, 1515, fol. a ii. Cito por el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, R-17277, mientras D. W. MCPHEETERS, *op. cit.*, utiliza una edición de Arnao de Brocar, Alcalá de Henares, 1515.
- ¹⁵ *Idem*, fols. c ii-c ii vº
- ¹⁶ *Idem*, fols. c iii-c iv vº
- ¹⁷ *Idem*, fol. a ii.
- ¹⁸ A pesar de que sabemos de la presencia en Valencia de su obra *De re aedificatoria* (1485) desde 1490.
- ¹⁹ KAGAN, *op. cit.*, p. 87.
- ²⁰ *Idem*, fol. a vii.
- ²¹ *Idem*, fol. a viii vº .
- ²² Por estos años, solo Sagunto habría sido fundación de la época de Tubal.
- ²³ *Idem*, fol. ii b.
- ²⁴ *Idem*, fol. b ii vº -b iii vº . Sobre su historia, véase ahora Mercedes GÓMEZ-FERRER LOZANO, *Arquitectura en la valencia del Siglos XVI. El Hospital General y sus artífices*, Albatros, Valencia, 1998.
- ²⁵ *Idem*, fol. b iii vº -b iv.
- ²⁶ Sobre el estudio como arquitectura, véase ahora Joaquín BÉRCEZ y Mercedes GÓMEZ-FERRER, "El Estudi General de Valencia en su arquitectura", en *Sapientia Aedificavit. Una biografía del Estudi General de las Universitat de València*, Universidad de Valencia, Valencia, 1999, pp. 97-154.
- ²⁷ *Idem*, fol. b iv vº -b v.
- ²⁸ *Idem*, fol. a vii.
- ²⁹ *Idem*, fol. b v vº .
- ³⁰ Véase Fernando MARÍAS, "Pedro de Gumiel, Francisco de Carabaña, la Universidad de Alcalá y el mito del 'estilo Cisneros'", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1994, pp. 49-80 y "Arquitectura y urbanismo. Rejería y orfebrería", en *Historia de España Menéndez Pidal. La cultura del Renacimiento (1480-1580)* (ed. Víctor García de la Concha), Espasa-Calpe, Madrid, 1999, pp. 361-411; Felipe PEREDA, "Canteros y humanistas en la Salamanca de 1525: las anotaciones de Pérez de Oliva en el Vitruvio de Fra Giocondo", *Annali di architettura*, 7, 1995.
- ³¹ En muy distinto sentido se emplea esta terminología en el reciente trabajo de Luis ARCINIEGA GARCÍA, "Defensas a la antigua y a la moderna en el Reino de Valencia durante el siglo XVI", *Espacio, tiempo y forma*, VII, 12, 1999, pp. 61-94.
- ³² Véase, para los casos granadinos y cordobés, Fernando MARÍAS, "Haz y envés de un legado: la imagen de lo islámico en la cultura del Renacimiento y el Barroco", en *La imagen romántica del legado andalusí*, Junta de Andalucía, Granada, 1994, pp. 105-114.
- ³³ J. GARCÍA MERCADAL, *op. cit.*, pp. 1390-1412, especialmente p. 1409.
- ³⁴ Sobre Beuter, véase ahora Helena RAUSELL, *Una aproximación al erasmismo valenciano: Cosme Damián Çavall y Pedro Antonio Beuter, cate-dráticos, sacerdotes y erasmistas*, Tesis Doctoral, Universitat de València, Facultat de Geografia e Història, 1999, texto que, sin embargo, no hemos podido consultar.
- ³⁵ Melchor MIRALLES, *Dietari del Capellá de Alfons el Magnànim*, ed. de José Sanchis Sivera, Acció Bibliogràfica, Valencia, 1932, con referencias genéricas a la ciudad "ennoblida tan altament de resplandets edificis... insignes e maravelloses esglésies... altament embellida de tants e

tan grans, deletoses e belles cases...” Véase también el *Llibre de Antiquitats*, ed. de José Sanchis Sivera, Diario de Valencia, Valencia, 1926 y El “*Llibre de Antiquitats*” de la *Seu de València*, ed. de Joaquín Martí Mestre, Instituto Universitario de Filología Valenciana, Barcelona-Montserrat, 1994, redactado durante la primera mitad del siglo XVI por Pere Martí y Joan Clará.

36 P. A. BEUTER, fol. 60.

37 *Idem*, fol. xliiii. Otra lápida (*SERAPI PRO SALVTE. P. HERENNII. S.E BRIGALLINIVS SER*), identificable con restos de un Templo de Serapis, se había encontrado en el Hospital General, y otra, con los restos de una capilla, con altar y estatua de Hércules, en la Casa del Comendador Montagut en el Trinet de Cavallers.

38 Arturo ZARAGOZÁ y Joaquín BÉRCHEZ GÓMEZ, en *Monumentos de la Comunidad Valenciana. X. Valencia. Arquitectura religiosa*, ed. por Joaquín BÉRCHEZ GÓMEZ, Generalitat, Valencia, 1995, pp. 32-36; Arturo ZARAGOZÁ, “La Seo de Valencia, espejo y resumen de la arquitectura valenciana” (en prensa).

39 G. ESCOLANO, *op. cit.*, ed. 1878, IV, p. 420. Escolano recogió, siguiendo a Beuter y al “libro de sus piedras” de Francisco Lansol, con especial interés las inscripciones romanas halladas en Valencia (a las que dedicó los caps. xii-xvii de su libro IV, pp. 400-420), así como identificaría con la Sepultura de Sertorio los restos antiguos de la Capilla de San Vicente Mártir y con los restos del frontero Templo de Diana las piedras de mármol de la pila de agua bendita de la catedral, y citaría el hallazgo de bóvedas subterráneas de madres romanas mientras se realizaban obras en la Plaza de la Yerba y la iglesia de Santo Tomás.

40 Arturo ZARAGOZÁ CATALÁN, en *Monumentos de la Comunidad Valenciana*, pp. 120-124 y “El arte del corte de piedras en la arquitectura valenciana del Cuatrocientos. Francesch Baldomar y el inicio de la estereotomía moderna”, *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano. Actas*, Generalitat, Valencia, 1993, pp. 97-105. También véase *La Capella Reial d'Alfons el Magnànim de l'antic monestir de predicadors de València*, 2 vols., Generalitat, Valencia, 1997.

41 P. A. BEUTER, *Primera part...*, cap. xx, fol. lxxviii vº -lxx.

42 Jaime I añadiría el portal de les Granotes y los cristianos ampliarían la muralla para incluir el arrabal del Mercado, obra prolongada hasta 1356 para cerrar los viejos arrabales, como testimoniaba una inscripción situada en la Puerta de San Vicente.

43 P. A. BEUTER, *op. cit.*, fol. xxvi vº identificaba también como romanas las madres subterráneas, ejecutadas con *archs* y *voltes de pedra*, que discurrían por la prisión, desde la Frenería y Santo Tomás a la Cofradía de la Virgen, algunas encontradas en 1525 y 1526 y destruidas por los picapedreros de la ciudad.

44 Véase, con aportación de nuevos documentos, Amadeo SERRA DESFILIS, “La belleza de la ciudad. El urbanismo en Valencia, 1350-1420”, *Ars Longa*, 2, 1991, pp. 73-80 y “El Consell de Valencia y el Embelliment de la ciutat”, *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano. Actas*, Generalitat, Valencia, 1993, pp. 75-85. También Joaquín BÉRCHEZ y Arturo ZARAGOZÁ, “En torno al legado hispanomusulmán en el ámbito arquitectónico valenciano”, en *El mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Granada, 1995, pp. 91-97.

45 Richard L. KAGAN ed., *Ciudades del Siglo de Oro. Las Vistas Españolas de Anton van den Wyngaerde*, Ediciones El Viso, Madrid, 1986 y Egbert HAVERKAMP-BEGEMANN, “The Spanish View of Anton van den Wyngaerde”, *Master Drawings*, 7, 1969, pp. 375-399. También Vicenç M. ROSSELLÓ I VERGER et al., *Les vistes valencianes d'Anthonie van den Wijngaerde [1563]*, Generalitat, Valencia, 1990 y Salvador ALDANA FERNÁNDEZ, “La Valencia del Humanismo en la obra de Anton van den Wyngaerde”, *Archivo de Arte Valenciano*, lviii, 1987, pp. 26-46 Un análisis diacrónico en Fernando MARÍAS, “Tipologie delle immagini delle città spagnole”, en *Città di Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XIX secolo*, ed. C. DE SETA, Electa-Nápoli, Nápoles, 1996, pp. 101-117.

46 Proaza había señalado ya este detalle para justificar el nombre de Epidrápolis; no obstante, P. A. Beuter identificó esta “divisa” –que se veía por ejemplo en la la torre de la Puerta de San Vicente– como insignia de los obreros y oficiales de *murs* y *valls* de la nueva muralla de la ciudad.

47 P. A. BEUTER, *op. cit.*, fol. xii.

48 Véase Isabel OLIVER, *Grabado en los libros valencianos del siglo XVI*, Generalita, Valencia, 1992, lám. 1.

49 Joaquín BÉRCHEZ, *Arquitectura renacentista valenciana (1500-1570)*, Bancaixa, Valencia, 1994, p. 37.

50 Francisco MARÍA GARÍN Y ORTIZ DE TARANCO, *Aspectos de la arquitectura gótica calenciana*, Valencia, 1935; “Una posible escuela hispano-levantina de crucerías anervadas”, en *Homenaje al Profesor Cayetano Mergelina*, Murcia, 1961-1962, pp. 431-439; *Vinculaciones universales del gótico valenciano*, Valencia, 1969; *Historia del Arte de Valencia*, Valencia, 1978. Todavía José María de AZCÁRATE, *Arte gótico en España*, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 111-112 y 419, nota 3, hace referencia a modelos germánicos, de fechas muy posteriores, y analiza estas construcciones en el marco del “estilo hispano-flamenco”. Elogiosas palabras de Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ en *Tierras de España. Valencia*, Fundación Juan March, Madrid, 1985, pp. 184-185. Sin avances en Núria de DALMASES y Antonio JOSÉ I PITARCH, *Història de l'art català. L'arte gòtic. s. XIV-XV*, Edicions 62, Barcelona, 1984; o *La España gótica*, 4, Valencia y Murcia, ed. por Daniel BENITO GOERLICH, Encuentro, Barcelona, 1989. Ni palabra en Leopoldo TORRES BALBÁS, *Arquitectura gótica*, *Ars Hispaniae VII*, Plus Ultra, Madrid, 1952 –aunque se refiriera al tema en “Función de nervios y ojivas en las bóvedas góticas”, *Investigación y progreso*, xvi, 1945–; Fernando CHUECA GOITIA, *Historia de la arquitectura española. Edad Antigua. Edad Media*, Dossat, Madrid, 1965; Isidro BANGO TORVISO en *Historia de la arquitectura española. Arquitectura gótica, mudéjar e hispanomusulmana*, Exclusivas, Zaragoza, 1985; o Carmen GRACIA, *Història de l'art valencià*, Alfons el Magnànim, Valencia, 1995.

La nueva recuperación de esta arquitectura en Arturo ZARAGOZÁ CATALÁN, “El arte del corte de piedras en la arquitectura valenciana del Cuatrocientos. Francesch Baldomar y el inicio de la estereotomía moderna”, *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano. Actas*, Generalitat, Valencia, 1993, pp. 97-105; Fernando MARÍAS, “Materiales y técnicas: viejos fundamentos para las nuevas categorías arquitectónicas del Quinientos”, *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano. Actas*, Generalitat, Valencia, 1993, pp. 263-269. Joaquín BÉRCHEZ, *Arquitectura renacentista valenciana (1500-1570)*, Bancaixa, Valencia, 1994; *Monumentos de la Comunidad Valenciana. X. Valencia. Arquitectura religiosa*, ed. por Joaquín BÉRCHEZ GÓMEZ, Generalitat, Valencia, 1995, pp. 32-36; *La Capella Reial...*, 1997; Arturo ZARAGOZÁ, “El arte de corte de piedras en la arquitectura valenciana del Cuatrocientos: Pere COMPTÉ y su círculo”, en *XI Congreso CEHA. El Mediterráneo y el arte español* (1996), Valencia, 1998, pp. 71-79 y “La Seo de Valencia, espejo y resumen de la arquitectura valenciana” (en prensa).

51 Ya señalado por Marcos ANTONIO DE ORELLANA, *Biografía pictórica valentina*, ed. Xavier de Salas, Ayuntamiento, 1967, pp. 19-22. Los documentos de la obra catedralicia en J. SANCHIS SIVERA, *La catedral de Valencia*, Valencia, 1987(2), p. 128. En 1472, en la constitución del gremio

de pedrapiquers, los únicos tres maestros inscritos en él eran Baldomar, su discípulo y sucesor Pere Compte y un García de Toledo del que prácticamente nada sabemos.

52 Por ejemplo en el Ms. B de París, fol. 47 v, idea posteriormente desarrollada en el Château de Chambord desde 1526. Véase Jean GUILLAUME, "Léonard et l'architecture", en *Léonard de Vinci: ingénieur et architecte*, Montreal, 1987, pp. 261-266.

53 Arturo ZARAGOZÁ CATALÁN, "Real Monasterio de la Trinidad", en *Monumentos de la Comunidad Valenciana*, pp. 140-149.

54 Véase Cecilio SÁNCHEZ-ROBLES BELTRÁN, *Composición. La escalera como elemento articulador del espacio*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1993.

Quizá con esta solución de patio se llegara, por supervivencia y no por recuperación anticuaria e italianizante, a aproximarse más a la tipología vitruviana del atrio abovedado –el *cavedium testudinatum* (VI, iii)– de la casa romana antigua que la importación columnaria de la casa del Barón de Llaurí y embajador en Roma don Jerónimo Vich.

55 Incluso podría haberse pensado a finales del siglo XV en la necesidad de conectar arquitectónicamente con el pasado local valenciano, incluso el musulmán, a tenor de la inscripción de una de las armaduras de una sala de la Casa de Mosén Sorell, en la que aparecía escrito el siguiente texto: "Qué fábrica pueden mis manos facer que no faga curso según lo pasado?" Citado por Joaquín BÉRCEZ y Arturo ZARAGOZÁ, "En torno al legado hispanomusulmán en el ámbito arquitectónico valenciano", en *El mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Granada, 1995, pp. 91-97, en p. 97.