

INSTITUTIONE



Luis Arciniega García

EL MONASTERIO  
DE SAN MIGUEL  
DE LOS REYES

Volumen II



 *Biblioteca Valenciana*

INDICE

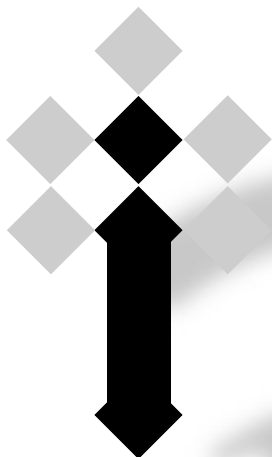
IV. Estudio tipológico y morfológico	
1. Sobre la consideración de cierta especificidad en la arquitectura de la Orden de San Jerónimo	<b>5-10</b>
2. Análisis de los principales elementos arquitectónicos	<b>11-160</b>
V. Los distintos estamentos en la producción arquitectónica	
1. Patronos y benefactores	<b>161-183</b>
2. La comunidad religiosa	<b>183-201</b>
3. Laicos asalariados	<b>201-302</b>
Conclusiones	<b>303-313</b>
Bibliografía	<b>315-340</b>
Equivalencias de abreviaturas	<b>341</b>
Índice onomástico y toponímico	<b>343-387</b>







INSTITVTIONE



Luis Arciniega García

EL MONASTERIO  
DE SAN MIGVEL  
DE LOS REYES

Volumen II

Biblioteca Valenciana

GENERALITAT VALENCIANA  
CONSELLERIA DE CULTURA I EDUCACIÓ  
DIRECCIÓ GENERAL DEL LLIBRE, ARXIUS I BIBLIOTEQUES

© Luis Arciniega García · 2001  
© Direcció General del Llibre, Arxius i Biblioteques

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado –electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etc.–, sin el permiso de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.

Diseño de la colección: R. Ramírez Blanco



Biblioteca Valenciana



GENERALITAT VALENCIANA  
CONSELLERIA DE CULTURA I EDUCACIÓ  
DIRECCIÓ GENERAL DEL LLIBRE, ARXIUS I BIBLIOTEQUES

Director: José Luis Villacañas Berlanga

I.S.B.N.: 84-482-2877-4 (Obra completa)

I.S.B.N.: 84-482-2879-0 (Volumen II)

Depósito legal: V-3.510-2001

Imprime: Federico Domenech, S. A. Valencia - (12106)

BIBLIOTECA VALENCIANA

Monasterio de San Miguel de los Reyes

Avda. de la Constitución, 284

Valencia (España)

En el presente capítulo analizamos los principales elementos arquitectónicos de San Miguel de los Reyes, estableciendo sucintamente su proceso constructivo y artífices, y más detenidamente sus usos, cambiantes a lo largo del tiempo, y los estudiamos formal y tipológicamente, y por ende significativamente, relacionándolos con otros edificios de su entorno físico, cultural y espiritual, situando en un panorama amplio sus diferentes aportaciones. El estudio tipológico sigue, en la medida de lo posible, el orden cronológico de las construcciones.

### 1. SOBRE LA CONSIDERACIÓN DE CIERTA ESPECIFICIDAD EN LA ARQUITECTURA DE LA ORDEN DE SAN JERÓNIMO

W. Braunfels, siguiendo el precedente de trabajos que establecían vinculaciones entre el arte y la liturgia, sistematizó las relaciones entre la legislación de las órdenes religiosas y su materialización en la arquitectura. Entre otros aspectos, descartó la contribución de la *Regula ad servos Dei* de San Agustín al proceso constructivo, pues en su opinión no establecía cosa alguna al respecto. De modo concluyente afirma: *ni en sus orígenes ni en siglos posteriores la familia agustiniana logró desarrollar formas propias de arquitectura monástica*<sup>1</sup>. En realidad, San Agustín ofrece una serie de consejos para vivir una vida espiritual en comunidad, tales como el amor a Dios, la importancia ritual del refectorio y del vestuario, la obediencia, la humildad, la castidad, etc.<sup>2</sup> Tampoco San Jerónimo escribió tratado ni regla que pudiera establecer unas pautas materiales específicas. Su doctrina se encuentra dispersa en su obra, y únicamente muestra una serie de principios: el monje es un luchador, un soldado cuyas armas son la oración y el ayuno; y la vida monástica debe desarrollarse en el retiro, huyendo del mundo, pero en la comunidad de hombres que con el mismo espíritu se reconfortan y estimulan con el ejemplo<sup>3</sup>. La etimología de las palabras monasterio y cenobio reflejan esta aparente contradicción de soledad y vida en comunidad perseguida. Pero éstos son principios comunes a la vida monástica, y, de hecho, cuando fray Lope de Olmedo construyó una regla a base de los textos de San Jerónimo, los edificios que la siguieron, llamados isidros, no difirieron del resto de las casas jerónimas, salvo en su extremada pobreza.

Si la regla de San Agustín y los escritos de San Jerónimo, que inspiraron la redacción de la regla de los llamados isidros, y a buen seguro se leyeron en todas las casas jerónimas, no mostraban especial atención por aspectos arquitectónicos, tampoco el derecho constitucional

<sup>1</sup> BRAUNFELS, WOLFGANG: *Arquitectura Monacal en Occidente*. 1975, Barral Editores, Barcelona, p. 33. La tesis del trabajo de Braunfels puede resumirse en la siguiente frase: *todo buen monasterio representa un organismo a través del cual la vida según la regla primero es posibilitada, luego racionalizada, y por último simbolizada* (p. 10).

<sup>2</sup> *Regla de San Agustín*. 1597, Imprenta Real, Madrid.

<sup>3</sup> COLOMBAS, BENITO: «San Jerónimo y la vida monástica», en VVAA: *Studia Hieronymiana. VI centenario de la Orden de San Jerónimo*. 1973, Rivadeneyra, Madrid; t. I, pp. 39-48.

de la Orden de San Jerónimo salvó estas carencias. El primer capítulo general celebrado en Guadalupe en 1415 supuso la unificación bajo una normativa, que es una sola forma de vivir, al que se añadieron decisiones de los capítulos de Lupiana de 1416 y 1418. Se aprobaron unas constituciones comunes para toda la Orden y se rechazaron los estatutos y leyes que algunas casas pretendieron que se respetaran. Las primeras constituciones de la Orden de San Jerónimo, formadas por los rótulos o mandatos de carácter general que se repetían durante tres trienios consecutivos en los capítulos generales, aparecieron bajo el título *Liber constitutionum monachorum ordinis sanctissimi p. Hieronymi*, y tuvieron sucesivas recopilaciones: primero manuscritas hacia 1434-1437, en 1480 y en 1513; después impresas, como las de 1527, 1582, 1597, 1613, 1716 y 1731<sup>4</sup>.

La carencia de referencias no se debía a una falta de precedentes en la tradición monástica. Por citar sólo algunas de las órdenes de mayor presencia en el ámbito peninsular, los cistercienses recordaron insistentemente la necesidad de apelar a los sentidos con la mayor contención posible: la luz debía ser blanca y uniforme, el canto llano, se prohibía los excesos de representación figurativa... En definitiva, espacios humildes y austeros conformes a la regla benedictina que se pretendía recuperar. La misma idea rezuma en la legislación de las principales órdenes mendicantes en el siglo XIII. Su normativa arquitectónica y artística, más prolija, se formuló con la referencia de una vida evangélica. La humildad de sus construcciones, principalmente las iglesias, estaba marcada por restricciones a las decoraciones escultóricas, las bóvedas de piedra y las grandes dimensiones, sobre todo en altura<sup>5</sup>. Si bien las diferentes normativas experimentaron cambios, la idea de pobreza y mesura permaneció a través de los siglos y fueron criterios compartidos por otras órdenes, y cuyo cumplimiento hicieron del clasicismo lo más cercano a un metaestilo que convivía con manifestaciones del barroco. En la legislación de la Orden de San Jerónimo no se hallan referencias parecidas, y el silencio se asemeja con órdenes de menor presencia, pero con las que se encontraban estrechamente unidos, como los cartujos.

En las constituciones de la Orden de 1597 se desprenden leves referencias al terreno arquitectónico, por ejemplo: en la 35 se establecen las competencias de los diferentes miembros de la comunidad a la hora de decidir las obras que debían emprenderse (p. 37); en otras, por pasiva, se indica la importancia de determinadas estancias, así en la 22 se apunta el carácter individual y privado de la celda, en la 23 el carácter prioritario que siempre debe tener el oficio del coro, en el que se reglamentaba el uso del órgano (pp. 26-27), en la 25 la importancia del silencio en claustro principal, coro, refectorio al comer, y dormitorio al dormir (p. 28); pero sólo en la 43 se señala la obligatoriedad de un espacio en todos los monasterios, la cárcel (p. 43).

El *Ordinario* de la Orden de San Jerónimo<sup>6</sup>, donde se recogían sus generales costumbres y ceremonias, trató parecidos temas: en su capítulo 1 volvía a insistir en la importancia del oficio divino en el coro, en el capítulo 16 en el silencio que se debía guardar en el coro y el refectorio, lugares donde se leían textos sagrados, y en el capítulo 39 se incidía en el

---

<sup>4</sup> Sobre el derecho constitucional de la Orden véase LINAGE CONDE, ANTONIO: *El monacato en España e Hispanoamérica*. 1977, I.H.T.E., Salamanca, pp. 425-431. MADRID, FRAY IGNACIO DE: «Las Constituciones de la Orden de San Jerónimo. Su historia y ediciones impresas hasta la Exclaustración de 1835» *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*. 1986, Fundación Universitaria Española, Madrid, t. I, pp. 21-56. Nosotros hemos utilizado las Constituciones, Ordinario y Regla de San Agustín impresas en 1597.

<sup>5</sup> Sobre esta normativa arquitectónica de los mendicantes y su evolución véase MEERSSEMAN, G.: «L'Architecture Dominicaine au XIII Siècle Legislation et Pratique», *Archivum Fratrum Predicatorum*. 1946, XVI, pp. 136-190. SUNDT, RICHARD A.: «Mediocres domos et humiles habeant fratres nostri: Dominican Legislation on Architecture and Architectural Decoration in the 13th Century». *Journal of the Society of Architectural Historians*. 1987, XLVI, pp. 394-407.

<sup>6</sup> *Ordinario, según el rito y ceremonia de la orden de nuestro padre San Hieronymo. Nuevamente corregido y enmendado*. 1597, Imprenta Real, Madrid.



comportamiento que debían tener los monjes en este último espacio. Mayor precisión sobre cuestiones constructivas mostraba el capítulo 27, que al tratar de cómo echar agua bendita en la iglesia y el coro los domingos antes de misa daba por sentado en el ritual la existencia de gradas ante el altar, y en el capítulo 37 se hablaba de cómo debía ser el comportamiento en el dormitorio común de los novicios o mancebos.

También la instrucción de novicios hace hincapié en los mismos criterios. Fray José de Sigüenza con su *Instrucción de maestros y escuela de novicios. Arte de perfección religiosa y monástica*<sup>7</sup>, pretendía la formación de buenos monjes, lo que en gran medida dependía de establecer unas pautas de comportamiento y establecer una carga ritual de oraciones y genuflexiones que predispusieran ante los actos más importantes. La mayor atención se centraba en el coro, pero también en la celda, los dos lugares donde se realizaba la oración: en comunidad y en soledad, respectivamente.

Así pues, escasas y difusas son las referencias a elementos arquitectónicos que se apuntan en los textos legales de la Orden de San Jerónimo. Únicamente al transmitir una forma de vida, y dónde se desarrolla podemos intuir la importancia de las piezas que contenían estos actos. En el *Ordinario* se resume perfectamente la vida del monje jerónimo: *Entre nosotros disputamos comunmente la tercera parte del día natural (conviene saber) ocho horas para descansar, la otra tercera parte para los oficios divinales, la otra para el trabajo de las manos, y para la lección y refeción*<sup>8</sup>. En gran medida estas actividades se desarrollan en espacios citados en las *Constituciones* y el *Ordinario*: la iglesia con altar elevado sobre gradas y el coro para los oficios divinos, la celda en el caso de los padres y el dormitorio común en el de los novicios para dormir, trabajar o leer retirado, y el refectorio para comer. Piezas a las que se añadía como ineludible la cárcel, reservada para aquellos que no cumpliesen con la normativa.

Se habla del comportamiento de los monjes en determinados espacios, pero no de la distribución o tratamiento arquitectónico que debían guardar. En realidad, el plano de distribución del monasterio de San Miguel de los Reyes es heredero de la tradición benedictina, como es algo común a toda la arquitectura monacal. La Orden de San Jerónimo surgió cuando todas las partes constitutivas del monasterio eran ya conocidas. El material estaba dispuesto y no era necesario inventar nuevos tipos de edificios. Además, en algunos monasterios, como San Miguel de los Reyes la herencia benedictina no sólo fue elegida por tratarse del fruto de una experiencia, sino que vino dada, pues la fundación se realizó sobre una abadía cisterciense, lo que determinó buena parte de la distribución final, e incluso ciertas incoherencias en una adecuada distribución. En el monasterio valenciano el refectorio, por estar ya construido, quedó en el claustro norte, con lo que se perdió la coherencia en la separación de claustros según funciones. La necesidad de celdas para los monjes en el nuevo claustro llevó a disminuir el número de espacios aprovechables para otros menesteres. La llamada sala capitular, entendida como todo el volumen del lado este del claustro sur, a buen seguro no tuvo tal función puesto que las actas capitulares muestran a las claras cómo la comunidad solía reunirse en la celda del prior. La librería se desplazó en tres ocasiones por diversas razones. Sólo avanzado el siglo XVIII, ante la amenaza de ruina del claustro norte, se decidió el traslado del refectorio y de sus dependencias asociadas al claustro sur.

Como hemos visto, la base legislativa de la Orden no establecía pautas arquitectónicas o artísticas. Desde W. Braunfels diversos autores han defendido la inexistencia de una tipología concreta que caracterice las construcciones de la Orden de San Jerónimo, como Rafael Gracia Boix<sup>9</sup>. Este hecho, sin embargo, parece entrar en contradicción con lo que insinúan

<sup>7</sup> SIGÜENZA, FRAY JOSÉ DE: *Instrucción de maestros y escuela de novicios. Arte de perfección religiosa y monástica*. 1712, Joseph Rodríguez, Madrid.

<sup>8</sup> *Ordinario*... 1597, capítulo 37, p. 69.

<sup>9</sup> GRACIA BOIX, RAFAEL: *El Real Monasterio de San Jerónimo de Valparaiso en Córdoba*. 1973, Publicaciones de la Real Academia de Córdoba.

numerosos textos de la Orden, que hacen mención a una cierta especificidad. Aunque ésta, desde luego, no residía en el plano de distribución básico. En 1564, fray Juan de Huete, prior de El Escorial, escribía a Pedro del Hoyo diciéndole: (...) *las trazas como (...) vinieron porque por no borallas no puse nada en ellas, sino púselo en el memorial (...) y es que aunque Juan Bautista sea gran oficial como es y si supiese él sólo lo que todos los artifices romanos supieron, no podrá alcanzar las particulares cosas que en un monasterio son necesarias (...); me parece, y a Juan Bautista lo he dicho algunas veces, que habría sido cosa muy acertada que (...) diese una vuelta y viese cinco o seis monasterios de nuestra orden (...) y digo de nuestra orden las casas que había que ver porque cada orden tiene su manera de vivir y son muy diferentes y así lo son en la orden de sus edificios (...)*<sup>10</sup>. De hecho, la negación de una tipología jerónima ha sido recientemente matizada por José Antonio Ruiz Hernando, que ha señalado cómo *con el paso del tiempo se fue tomando conciencia de la existencia de una cierta peculiaridad, lo que supone, al menos, un modelo ideal*<sup>11</sup>.

Sin embargo, únicamente aspectos aislados, nunca exclusivos, han ido perfilándose como constitutivos de unas preferencias entre opciones ya existentes. Por ejemplo, leyendo a fray José de Sigüenza, podemos destacar la ubicación en la soledad de las casas, el uso de una iglesia con coro alto y testero recto, la existencia de varios claustros, la presencia de celdas individuales para los monjes y dependencias para ilustres residentes<sup>12</sup>. Prácticamente elementos que, como hemos visto, se intuyen en los textos jurídicos de la Orden de San Jerónimo. Además, historiadores del siglo xx han destacado la fuerte impronta que la hospitalidad tiene entre los jerónimos, y sobre todo su vinculación a nobles y reyes<sup>13</sup>. Veamos por partes todos estos elementos.

El emplazamiento en lugares aislados y en su defecto apartados mediante el artificio de las cercas fue habitual en las casas de la Orden. Este último caso fue el de San Miguel de los Reyes, cercano a una importante y molesta vía de comunicación, por mucho que fray José de Sigüenza se esforzara en apuntar que cumplía la norma de buscar sitios alejados y aislados del bullicio de las ciudades. Pero también era rasgo común a la arquitectura monacal y conventual.

El coro, concretamente sobre sillerías de dos pisos, en opinión de fray José de Sigüenza es *donde gastamos la mayor parte y mejor de nuestra vida, pues no hay vida más bien gastada que la que se consume en alabanzas divinas*. Lo que fue sostenido en el tiempo y se apreciaba desde el exterior, pues las relaciones sobre el estado de las diócesis valencianas recogían cómo la rigurosa observancia del coro era su principal instituto<sup>14</sup>. La alta consideración que en la vida del monje jerónimo tiene la liturgia, en la que defienden un tipo de oración colectiva de coro legislada y determinada, de profundas raíces medievales y monásticas,

---

<sup>10</sup> PORTABALES PICHEL, AMANCIO: *Maestros mayores, arquitectos y aparejadores de El Escorial*. 1952, Madrid, p. 190.

<sup>11</sup> RUIZ HERNANDO, JOSÉ ANTONIO: *Los monasterios jerónimos españoles*. 1997, Caja Segovia; cita en la p. 43. Este trabajo constituye el único intento moderno de analizar en conjunto la arquitectura de los monasterios jerónimos, con el objetivo de mostrar el monasterio jerónimo tipo y su morfogénesis. Anteriormente, la elogiada labor de fray José de Sigüenza y la de fray Ignacio de Madrid, recogiendo la labor del anterior y sucesivos cronistas de la Orden, se detuvo poco en aspectos estrictamente arquitectónicos. SIGÜENZA, FRAY JOSÉ DE: *Tercera Parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo Doctor de la Iglesia... por Fr. Joseph de Siguença, de la misma Orden*. 1605, Imprenta Real, Madrid. MADRID, FRAY IGNACIO DE: «Los monasterios de la orden de San Jerónimo», *Yermo*, 1967, vol. 5, nº 2, pp. 107-175.

<sup>12</sup> SIGÜENZA, FRAY JOSÉ DE: op. cit., 1605, Imprenta Real, Madrid. Los comentarios de este cronista, junto con el análisis de los monasterios jerónimos, han sido los principales instrumentos utilizados por J. A. Ruiz Hernando para ahondar en la posible especificidad de la arquitectura de la Orden de San Jerónimo.

<sup>13</sup> CHUECA GOITIA, FERNANDO: *Casas Reales en Monasterios y Conventos Españoles*. (1966, Madrid) 1982, Xarait, Madrid.

<sup>14</sup> CÁRCCEL ORTI, MARÍA MILAGROS: *Relaciones sobre el estado de las diócesis valencianas*. 1989, Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Valencia, vols. III. Por ejemplo en 1778 (p. 1.119).

frente a la *devotio moderna*, derivó en la adopción de un tipo arquitectónico ampliamente difundido: la iglesia de planta conventual bajomedieval; esto es, de una nave, presbiterio elevado y coro alto. Entre los jerónimos alcanzó gran amplitud, en tierras valencianas apareció hacia 1481 en la antigua iglesia del monasterio de Santa María de la Murta, y tuvo amplia difusión, pues rebasó el ámbito monástico y se aplicó a construcciones parroquiales. El templo cisterciense de Sant Bernat de Rascanya se adaptó fácilmente a esta estructura, que fue la más difundida en la Orden de San Jerónimo desde comienzos del siglo XVI.

En cuanto al claustro, fray José de Sigüenza indicó que era *una de las cosas más importantes y sagradas que hay en las religiones son los claustros; y en la orden de San Jerónimo el todo, como si dijésemos, y el ser de ella, donde como en la misma iglesia se guarda siempre silencio, y en particular en el bajo, que aunque en todas nuestras casas de ordinario hay más de un claustro (en todas hay dos y en muchas tres), en el que viven los religiosos y donde tienen la mayor parte de las celdas, por donde andan las procesiones y se entierran los religiosos es el que tienen nombre de claustro, donde corren las leyes del silencio y otras observancias*. En el monasterio jerónimo valenciano se aprovechó el claustro medieval de la abadía cisterciense y se construyó otro. Incluso, en el momento en el que estaba a punto de finalizarse este último fray Juan de Villatovas, síndico del monasterio de San Miguel de los Reyes, presentó ante el Justicia Civil un informe de testigos para probar que el monasterio tenía gran necesidad de tomar muchas cantidades de dinero para concluir la obra del claustro e iglesia. Pero también, que finalizadas estas obras deseaban hacer otro claustro para celdas, y otro para hospedería y enfermería, y hacer colegio y habitación para colegiales y maestros de Teología y Artes<sup>15</sup>. Muy probablemente, la voz *claustro* hace referencia a cada uno de los lados, y podemos suponer que se realizarían sobre el medieval existente. Aspecto, junto a otros, que si bien conecta con la tradición de la Orden y era algo habitual en los monasterios y conventos de época moderna, se desvía de la concepción propia de las casas jerónimas de la Corona de Aragón, que como ha apuntado Juan Antonio Ruiz Hernando, se caracterizan por formar compactos edificios desarrollados alrededor de un solo claustro, con ausencia de fachada de iglesia y con presencia de torre fuerte<sup>16</sup>.

Por lo que respecta a las celdas individuales, éstas eran lugares de recogimiento. El cronista jerónimo destacó su presencia constante en los edificios de la Orden, como en la Cartuja, a diferencia de otras órdenes en las que dominaba el dormitorio común, que los jerónimos sólo utilizaban para los novicios. Decía: *Todo el tiempo que el Religioso no estuviere en el Coro, ò por la obediencia en qualquier otra manera ocupado, procure recogerse en su Celda. Porque el que pretende ser Religioso, y lo emprende de hecho para salir con ello, es medio casi necesario amar la celda (...) donde como en un Castillo fuerte se assegura de los assaltos de tres fuertes enemigos: ojos, oídos, y boca; pues en la celda, ni se oye, ni se vee, ni se habla, sino con Dios, ò con sus Santos, ò con la misma alma*. Además, en la celda debía prepararse el monje para decir misa y a ella debía retirarse para meditar<sup>17</sup>. No obstante, pese a las palabras de Sigüenza, lo cierto es que la celda individual vino imponiéndose desde tiempo atrás con la expansión de los mendicantes.

No parecen suficientes razones, pues, para hablar de una arquitectura particular. Sí hay unas elecciones concretas sobre alternativas existentes que responden a su modo de vida. Y de ello hay realmente conciencia. Así, Juan de Vidanya debía visitar otros coros de monasterios de la Orden para trazar el de San Miguel de los Reyes. Cuando en 1578 se decidió ampliar la sacristía se esgrimió *que le parecía que quedava muy pequeña conforme a las*

<sup>15</sup> Archivo del Reino de Valencia (=ARV), Clero, legajo 677, caja 1.763.

<sup>16</sup> RUIZ HERNANDO, JOSÉ ANTONIO: op. cit., 1997, p. 90.

<sup>17</sup> SIGÜENZA, FRAY JOSÉ DE: op. cit., 1712, Joseph Rodriguez, Madrid, pp. 156-157. Sobre cómo prepararse para decir misa pp. 171-204.

*otras oficinas de la casa y lo que se acostumbra en la Orden.* Diez años más tarde, los monjes aprobaron que en la capilla de los Reyes del claustro principal no se hiciese cimborrio porque no se usa en los claustros haber capillas con cimborrios, especialmente en los de nuestra Orden. En 1604 se apuntaba ante el Justicia Civil que se habían terminado dos partes del claustro sur con celdas *por manera que se habitan y son habitadas de frayles de dicha Religión de Sant Hierónimo.* A finales del siglo XVII se propuso colocar rejas en todas las capillas, para que dicha iglesia esté serrada conforme instituto de dicha Religión del Señor San Gerónimo<sup>18</sup>. En 1789 se concedió dar una capilla a los donados, pues existían los precedentes de Santa María de la Murta, Alzira, y Ñora, Murcia<sup>19</sup>. Pero esto no era algo estrictamente específico, sino que era común a otras órdenes. Así, por ejemplo, las crónicas de los carmelitas descalzos indican que su convento de San Felipe Apóstol en Valencia se inició en 1614, y se construyó rápidamente *a lo descalço*. Lo que ha sido interpretado como la toma de conciencia de una cierta especificidad<sup>20</sup>. Pero, en realidad, como hemos indicado, estas manifestaciones no son extraordinarias. No se trata tanto de un sentimiento de exclusión, como de un simple conocimiento de las manifestaciones de la propia Orden.

Son criterios funcionales y litúrgicos los que priman, pero sin el carácter totalizador que se halla en la normativa de las órdenes surgidas o reforzadas tras el Concilio de Trento, como los capuchinos y carmelitas, que recogen la secular tradición de mesura en las órdenes religiosas y la llevan al paroxismo a través de su legislación. Y es que la estricta reglamentación tiene sentido en los momentos iniciales y de expansión. En órdenes como la jerónima, cuyas fundaciones desde la segunda mitad del siglo XVI fueron escasas, la aplicación de una normativa totalizadora en materia de arquitectura no era factible, pues en cierta medida podría quitar legitimidad a gran parte de sus casas construidas. Así lo confirma la gran diferencia que presentan en época moderna las normativas entre órdenes reformadas y sus orígenes. Es el caso de los capuchinos, franciscanos, y carmelitas. La comunidad surgida de una reforma se mueve libremente en su legislación, pues no se siente lastrada por su legado, y por ello de manera más minuciosa establece las bases para que el suyo en el futuro sea uniforme y no se desvíe de los principios originales<sup>21</sup>.

Así pues, entre los jerónimos, no se trata tanto de establecer unas bases, como de seguir las ya asentadas. Aunque fuera a través de la costumbre. Y en materia formal o estilística no cabe duda de que las propuestas de El Escorial fueron tomadas como un signo de identificación. La tradición, el ejemplo de otros edificios de la misma Orden, *conforme a la manera que nuestra orden tiene en labrar sus casas*<sup>22</sup>, se convierte en rasgo específico, se hace ley aunque sin Derecho escrito.

<sup>18</sup> Véase el epígrafe «Proceso de edificación» en el capítulo II

<sup>19</sup> AHN, Códices, 512/B, f. 70.

<sup>20</sup> GARCÍA HINAREJOS, DOLORES: «La arquitectura de los Carmelitas Descalzos del siglo XVII en Valencia», *Actas I Congreso Historia del Arte de Valencia*, (1992, mayo) 1993, pp. 249-259. Interesante trabajo, que es resumen de la tesis de licenciatura de la autora, donde se establecen unas constantes en la arquitectura de los edificios teresianos. También resulta interesante la obra de SAN JOSÉ, FRAY FÉLIX MATEO DE: «Canon arquitectónico de la legislación carmelitana», *El Monte Carmelo*. 1948, año XLIX, t. LII, pp. 117-122. Así como la de NARVÁEZ I CASES, CARME: «La gestació de l'estil arquitectònic carmelità; les primeres disposicions dels descalços respecte a la construcció dels seus convents», *Locus Amoenus*. 1995, nº 1, pp. 139-144.

<sup>21</sup> A modo de ejemplo véase el caso de los carmelitas en MUÑOZ JIMÉNEZ, JOSÉ MIGUEL: *La arquitectura carmelitana (1562 - 1800)*. *Arquitectura de los carmelitas descalzos en España, México y Portugal durante los siglos XVI a XVIII*. 1990, Diputación Provincial de Ávila. Y los trabajos de Dolores García Hinarejos y Carme Narváez citados en la nota anterior.

<sup>22</sup> Expresión de fray Francisco de Palazuelo, en carta a Felipe II, señalándole los monjes más adecuados para tratar en los momentos proyectivos de El Escorial, recogida en PORTABALES PICHEL, AMANCIO: op. cit., 1952, p. 155. Pero también encontramos parecidos giros en la obra de fray José de Sigüenza y en documentos de los distintos monasterios.

## 2. ANÁLISIS DE LOS PRINCIPALES ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS

### 2.1. EL CLAUSTRO SUR Y LO ESCURIALENSE

El claustro sur se alzó *ex novo*. Alonso de Covarrubias presentó un proyecto que comenzó a edificarse acorde con criterios platerescos, pero en 1578 por motivos económicos y probablemente estéticos y políticos la comunidad decidió mirar hacia las obras que finalizaban en el claustro de los Evangelistas de El Escorial. La traza del claustro escurialense tuvo que adaptarse a lo ya construido en San Miguel de los Reyes y fue sometida a ciertas variaciones. No obstante, siempre se ha destacado esta vinculación como marchamo de calidad. En la construcción del claustro se sucedieron diversos maestros –Juan de Vidanya, Jerónimo Lavall, Juan Barrera, Juan Ambuesa, Juan Cambra, etc.– hasta su finalización en 1606.



*Claustro sur*

El claustro sur que hoy contemplamos presenta el emplazamiento dispuesto por Alonso de Covarrubias. Siguiendo sus criterios, Juan de Vidanya trabajó hasta 1552, momento en el que las obras se interrumpieron y se volvieron a desarrollar entre 1573 y 1576 bajo la dirección de Jerónimo Lavall. Este maestro se encontró con el perímetro del claustro dado por el inicio de la construcción de la panda oriental, en línea con la caja de la escalera que probablemente aprovechara el palacio del abad cisterciense, y con la panda occidental, que fueron los diferentes lados en los que, en vida del duque, se pensó ubicar la capilla de los Reyes. Precisamente la herencia de estas construcciones discontinuas creemos puede justificar la ausencia de una estricta disposición ortogonal de las pandas del claustro. En 1578 la comunidad de monjes jerónimos decidió mudar la traza inicial por la del claustro de los Evangelistas de El Escorial, que ahora se terminaba, tras ver la copia que de éste hizo fray Francisco de la Concepción, oficial de cantería natural de Lérida llamado Francisco Beté antes de su ingreso en la comunidad. Sin embargo, nunca se le ha nombrado como el responsable

de adaptar la imagen a una realidad concreta, a lo ya construido en el claustro valenciano, pese a que se han sucedido las más diversas nominaciones. Vicente Castañeda y Alcover no sólo habló de la presencia grave del estilo de Herrera y de modelos normativos, sino que incluyó entre la nómina de arquitectos que trabajaron en la casa valenciana al propio Juan de Herrera; al igual que poco después lo hizo José Martínez Aloy<sup>23</sup>. Con esta actitud se mantuvo una tendencia que a comienzos del siglo XIX Isidoro Bosarte denunciaba: *Yo no sé qué empeño tienen algunos en atribuir todo lo bueno a Juan de Herrera, como si no fuese más glorioso haber tenido muchos Herrerías que uno solo*<sup>24</sup>. Anteproyectos de restauración han señalado a fray Antonio de Villacastín<sup>25</sup>. Fernando Benito apuntó a un arquitecto e incluso monje de la órbita de Herrera<sup>26</sup>. En la misma línea Pedro Navascués dirigió sus sospechas hacia miembros de la propia comunidad jerónima valenciana<sup>27</sup>. Cecilio Sánchez-Robles, por eliminación en el panorama arquitectónico valenciano, llegó a la figura de Gaspar Gregori, aunque en el mismo texto reconoció que existían en la ciudad otros maestros capaces de asumir esas trazas<sup>28</sup>. De cualquier modo, podemos añadir que aunque desde que a finales de 1574 se dictó sentencia reconociendo el derecho de San Miguel de los Reyes a formar parte del brazo eclesiástico, y tempranamente su prior ocupó importantes cargos como diputado que le permitieron entrar en contacto con maestros que trabajaban para la Diputación del General de Valencia, como era el caso de Gaspar Gregori o Juan Ambuesa, el análisis de la documentación descarta algunas de estas atribuciones, mientras que matiza otras. Nosotros ya hemos presentado como hipótesis el protagonismo de fray Francisco de la Concepción. Entre 1578 y 1606, de manera interrumpida, el claustro fue realizado con la participación, principalmente, de Juan Barrera en el lado este, Juan Ambuesa en el este y sur, y Juan Cambra en el sur, oeste y norte. Sin que llegara a intervenir Martín de Orinda como propuso Eugenio Llaguno y corrigió Juan Agustín Ceán Bermúdez<sup>29</sup>.

La sucesión de maestros se deja sentir en aspectos en apariencia insignificantes, pues el efecto de unidad prima en esta obra. Los cimientos, según el informe geotécnico, presentan dimensiones comprendidas entre los 4 y los 5 metros de profundidad, y los 1,30 y 1,50 metros de anchura. En cuanto a la parte visible, destaca el diferente tratamiento que tienen los intradoses de los arcos fajones de la galería oriental, con líneas, rectángulos y óvalos en resalte. Ligera licencia decorativa común a los intradoses de las portadas que se encuentran en la misma panda. En los tres lados restantes se limita a semicírculos y círculos en resalte. Giro que también se manifiesta en las articulaciones de los muros de las dependencias de las pandas. Pero no sólo el tratamiento decorativo cambia, sino que, siguiendo el recorrido

<sup>23</sup> CASTAÑEDA Y ALCOVER, VICENTE: «Don Fernando de Aragón, Duque de Calabria. Apuntes biográficos». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1911, t. XXV, p. 279. MARTÍNEZ ALOY, JOSÉ: «Provincia de Valencia», en CARRERAS CANDI, FRANCISCO (Dir.): *Geografía General del Reino de Valencia*. 1915, Alberto Martín, Barcelona; t. II, p. 572.

<sup>24</sup> BOSARTE, ISIDORO: *Viage artístico á varios pueblos de España con el juicio de las tres nobles artes que en ellos existen, y épocas á que pertenecen*. 1804, Imprenta Real, Madrid, t. I. Viage a Segovia, Valladolid y Burgos.

<sup>25</sup> TORMO ASES, JULIO C.; RODRIGUEZ, J. V.: «Entregado el proyecto “nuevo” de restauración.», *Generalitat*, 2ª quinzena, enero, 1982, p. 23.

<sup>26</sup> BENITO DOMÉNECH, FERNANDO; BÉRCHEZ GÓMEZ, JOAQUÍN: «San Miguel de los Reyes y la reelaboración escorialense», en BENITO DOMÉNECH, FERNANDO; BÉRCHEZ GÓMEZ, JOAQUÍN (Coords.): *Presència del Renaixement a València. Arquitectura i Pintura*. 1982, Institución Alfons el Magnànim, Valencia; edición bilingüe, en castellano pp. 171-174; concretamente p. 172.

<sup>27</sup> NAVASCUÉS, PEDRO: *Monasterios de España*. 1985, Espasa Calpe, Madrid, p. 310.

<sup>28</sup> SÁNCHEZ ROBLES BELTRÁN, CECILIO: «Gaspar Gregori y el clasicismo: El antiguo monasterio de San Miguel de los Reyes en la segunda mitad del siglo XVI». *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*. Valencia, mayo de 1992. 1993, Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Valencia, pp. 235-239, ref. 238.

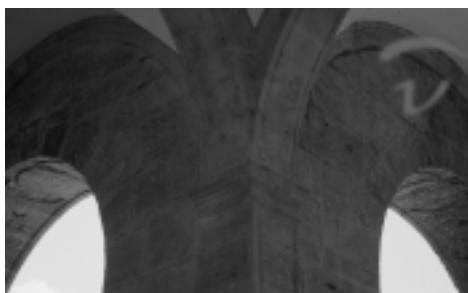
<sup>29</sup> LLAGUNO Y ALMIROLA, EUGENIO: *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su Restauración, Acrecentadas con Notas, Adiciones y Documentos por don Juan Agustín Ceán Bermúdez*. (1829) 1977, Turner, Madrid; t. I, p. 190 y t. III, p. 36.



*Arcos fajones de la esquina sudeste de la planta baja del claustro sur*

de las agujas del reloj, apreciamos un paulatino descuido en la montea. Principalmente esto se observa en los riñones de los arcos de las galerías. Desde las cuidadas dovelas pentagonales que sirven de transición del arco a los sillares paralelepípedos en el lado este y, en menor medida, en el sur, se pasa a soluciones formadas por dovelas, que dibujan la forma del arco, sobre las que se emplea una solución cercana a la mampostería, aumentando la cantidad de mortero y con piedras sin tallado cuidado. En el lado norte, la transición entre la convexidad del arco y los sillares paralelepípedos continúa siendo tosca, pero en este caso se utilizan sillares de enormes dimensiones. Además, los lados oeste y norte huyen de la línea recta, como puede apreciarse claramente en la balaustrada. Estos flancos, que presentan mayores irregularidades fueron realizados por Juan Cambra, cuya rapidez en la ejecución de las obras encuentra explicación en el número de operarios, pero también en soluciones menos cuidadas y en el mayor tamaño de los sillares, lo que reducía el número de caras labradas en la misma superficie.

*Arcos de la galería de la planta baja del claustro sur. Lados este, sur y oeste, respectivamente*



*Pilar nordeste desde la galería de la planta baja del claustro sur*

A través de la sucinta exposición del proceso constructivo del claustro sur, que ya vimos con detalle en el capítulo II, se puede entender cómo es deudor de la concepción de Alonso de Covarrubias y de la articulación y lenguaje planteado en el claustro de los Evangelistas de El Escorial. Así, por un lado, las obras que siguieron el plan inicial avanzaron durante un tiempo considerable, y lo realizado dio la ubicación, las dimensiones generales, el número de arcos y la altura del piso inferior. Por otro, a la obra ya iniciada se superpuso una articulación albertiana de lenguaje desornamentado que reemplazó a la anterior.

En principio sorprende la prontitud en la recepción de los principios escurialenses, pues se produjo antes de que se creara la imagen oficial de El Escorial. No obstante, el edificio real tempranamente despertó enormes expectativas. Así lo vislumbra que el 26 de marzo de 1573 el Rey entregase a su secretario Antonio Gracián un libro de un fraile dominico sobre la historia de Carlos V y Felipe II *en que se hablaba de la obra del Escorial*, para que concertase con él<sup>30</sup>. En la escueta, pero sugerente, referencia se aprecia la clara vinculación que la obra establecía entre el Monarca y el edificio, al igual que el precoz interés por su fabricación. En la misma línea se encuentra el dibujo de la Hatfield House, colección de Lord Salisbury<sup>31</sup>, que capta la construcción a vista de pájaro desde oriente y en una posición oblicua. Su autor e intención continúan siendo una incógnita, pero su función se ha puesto en relación con un posible encargo y un deseo de llevarlo al grabado. A nuestro juicio, la proximidad de las fechas entre el dibujo y la existencia de obras que hablaban de la construcción del monasterio, permiten establecer una posible empresa común, frustrada como tantas otras, y que hubiera constituido el inicio de obras sobre El Escorial que presentaban conjuntamente textos y grabados. De cualquier modo, la belleza de la vista de la enorme fábrica exime de la obligación de asociarla a cualquier otro motivo.

El dibujo, obra de estudio por el punto de vista elegido —muy elevado y desde el lado de la meseta—, y por los errores de dimensiones que alteran las relaciones entre macizo y vano, es un mosaico de elementos arquitectónicos y actividades constructivas en el que cada una de las teselas parecen corresponder a apuntes del natural. Verdaderamente se trata de una representación excepcional al mostrar una arquitectura real en construcción como tema en sí mismo, sin constituir un recurso iconográfico, pretexto bajo el cual se había desarrollado hasta el momento<sup>32</sup>. La admiración por la efervescencia constructiva del citado dibujo encuentra su correspondiente textual en las palabras de cronistas de la casa jerónima como fray Juan de San Gerónimo<sup>33</sup> y fray José de Sigüenza<sup>34</sup>, o en las del cronista real Luis Cabrera de Córdoba, que afirmaba que Felipe II *visitaba su fabrica muchas vezes, porque no se si fue mas alegre i admirable su vista quando la edificaba, que ya perfecta*<sup>35</sup>.

La construcción de El Escorial no podía pasar inadvertida, por el número de operarios, los materiales y los recursos económicos que exigía; y menos a la propia comunidad

<sup>30</sup> GRACIÁN, ANTONIO: *Diurnal de Antonio Gracián, secretario de Felipe II*. 1962, Imprenta del Real Monasterio, El Escorial, p. 87. Edición, prólogo y notas del padre Gregorio de Andrés en la «Colección de documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial», vol. V.

<sup>31</sup> NAVASCUÉS PALACIO, PEDRO : «La obra como espectáculo: el dibujo Hatfield», *Casas Reales. El Palacio. IV Centenario del Monasterio de El Escorial*. 1984, Patrimonio Nacional, Madrid.

<sup>32</sup> Véase ARCINIEGA GARCÍA, LUIS : «La representación de la arquitectura en construcción en torno al siglo XVI», *I Congreso Historia de la Construcción*, 1996, CEHOPU - Instituto Juan de Herrera, Madrid.

<sup>33</sup> SAN GERONIMO, FRAY JUAN DE: *Memorias de Fray Juan de San Geronimo, Monge que fue, primero de Guisando, y después de El Escorial, sobre varios sucesos del reinado de Felipe II. De 1562 a 1591*. 1845, obra publicada y anotada por M. Salva y P. Sainz de Baranda, imprenta de la viuda de Calero, Madrid. Colección de documentos inéditos para la historia de España, vol. VII (1984. Edic. facsímil).

<sup>34</sup> SIGÜENZA, FRAY JOSÉ DE: op. cit., 1605. El discurso XI es sin duda el más prolijo en la admirada descripción de la construcción de la casa. Describe y enumera las grúas, los oficios, los materiales. Señala la presencia del Rey en el uso de algunos ingenios mecánicos como la cabrilla, etc.

<sup>35</sup> CABRERA DE CÓRDOBA, LUIS: op. cit., 1619, Libro XI, p. 917.



jerónima, por alejada que estuviese geográficamente, pues era en gran parte la destinataria. Así, no es extraño que una de las primeras repercusiones de su arquitectura se produjera en otra casa de la Orden; concretamente, en el claustro meridional del monasterio de San Miguel de los Reyes.

Además de los conocimientos que a través de muy diversas vías los monjes jerónimos de Valencia tuvieran de las obras de El Escorial, existen pruebas documentales concretas que indican que lo visitaron. Así, fray Juan de San Miguel estuvo en él en el verano de 1574 con motivo de la venta de dos linternas de cristal, plata dorada y piedras de diversos colores que habían pertenecido a Alfonso de Aragón, rey de Nápoles<sup>36</sup>, y bien pudo transmitir al resto de los hermanos la grandeza de la obra que allí se realizaba y la rapidez en su ejecución.

El Escorial era lo suficientemente ambicioso para llamar la atención de muchas miradas. Desde Valencia el Patriarca Ribera, arzobispo de Valencia (1569-1611), mantuvo un estrecho contacto con los Monarcas, igual que lo hicieron los monjes jerónimos valencianos, en los que contribuía la unión entre el Rey y la propia Orden. Tras los aciagos comienzos de la vida de San Miguel de los Reyes, primero con Carlos V y después con Felipe II, en la década de los setenta este último y el monasterio parecieron conciliarse. De hecho, en 1573 y 1574 Felipe II concedió dos privilegios para que prosiguiese su construcción. Sin embargo, poco casaban las ideas del Rey sobre arquitectura, una de sus grandes preocupaciones e inquietudes, con la casa que comenzaba a apoyar en Valencia. Teniendo en cuenta su vena normativa, no es improbable que dirigiese algún consejo o sugerencia a la comunidad, o incluso que conocedora ésta de la importancia del Monarca en su proyecto, buscasen agradarle. De un modo u otro en 1578 el prior del monasterio valenciano envió al lego y oficial cantero fray Francisco de la Concepción para que trazase el claustro de los Evangelistas y la comunidad pudiera decidir si esta opción podía reemplazar a la que en su día dejó dispuesta Alonso de Covarrubias, y que se seguía con dificultad por el elevado coste que suponían sus molduras. La comunidad se decantó por la nueva traza acorde con los tiempos y más económica. Sin duda, esta mudanza tuvo que hacer más grata la estancia del Rey en el monasterio de San Miguel de los Reyes del 16 al 19 de enero de 1586, previa a su entrada en la ciudad de Valencia<sup>37</sup>.

La visita real se produjo en un momento en el que el nuevo lenguaje era un hecho, pero todavía no parecía haber cuajado entre la población, o tal vez no contaba con una obra lo suficientemente ambiciosa. Así puede entenderse al leer las palabras de Henri Cock, arquero holandés de la guardia del Cuerpo Real, que acompañó a Felipe II en su viaje con motivo de celebrar Cortes en Monzón, y que al citar aquellos elementos arquitectónicos de los que los valencianos se sentían especialmente orgullosos incluía los siguientes: en la catedral el cimborrio y el Miguelete, en las murallas la puerta de Serranos y la de Quart, y en San Juan del Mercado el gran rosetón. Todas obras de época medieval y en las que las dimensiones y alardes técnicos primaban en su valoración<sup>38</sup>. En este ambiente carente de la

<sup>36</sup> Archivo de Protocolos del Colegio del Corpus Christi (=APPV), Pere Villacampa, 11.979; 19 de julio de 1574.

<sup>37</sup> Sobre esta visita tratan las crónicas de Joan Baptiste Alcanyis, Henri Cock y la anónima recogida por Bartolomé Ribelles. Véase el capítulo II.

<sup>38</sup> COCK, HENRI: *Relación del viaje hecho por Felipe II, en 1585, a Zaragoza, Barcelona y Valencia, escrita por Herique Cock, notario apostólico y archero de la guardia del cuerpo real, y publicada... por Alfredo Morel-Fatio y Antonio Rodríguez Villa*. 1876, Aribau y C<sup>a</sup>., Madrid, p. 248. Dice así:

*Al postre cinco cosas hay en la çiudad que ponen por notables, que me pareció de añadir aquí en esta description, y los esprimen con cinco letras I, L, M, N y O. A la letra I dan la lanterna o cimborrio de la iglesia mayor, la L dicen ser la torre que se fundó año 1381, y dicen que tiene tanto de ancho como de alto. Tiene encima una campana muy conocida por toda la comarca, llamada Miguelete, y un reloj que enseña las horas, y tiene veinte y cuatro, puesto en el norte de dicha torre. La puerta de Serranos, por su linda fábrica, asemejan con la le-*

nueva arquitectura, a excepción de construcciones efímeras, algunas erigidas con motivo de la visita real, Felipe II continuó defendiendo el ambicioso proyecto de San Miguel de los Reyes, y en 1588 y 1589 concedió nuevas mercedes a la casa, por *los grandes gastos que se les han ofrecido en los pleytos que han tenido y en la fábrica que van haciendo*<sup>39</sup>. Probablemente, no tuvo que estar lejos del pensamiento de los frailes predicadores esta actitud cuando solicitaron en 1598 ayuda al Monarca para que según su criterio se realizase la portada del convento de Santo Domingo de Valencia.

No deja de resultar significativo que las dos obras que recordaban más vivamente en Valencia el pasado de los Reyes de Aragón en Nápoles –el convento de Santo Domingo por su capilla de los Reyes y el monasterio de San Miguel de los Reyes donde se depositaron los restos de su último heredero al trono y las pertenencias familiares salvadas– abrazaran la arquitectura defendida por Felipe II, y recibieran su apoyo. En el caso del monasterio jerónimo hemos visto cómo el arquitecto real de Carlos V dio las trazas, pero las obras se detuvieron cuando las intenciones del duque perseguían nítidamente el recuerdo de todo un linaje. Felipe II mantuvo la oposición a este proyecto prácticamente hasta que los jerónimos valencianos asumieron en el claustro sur, la única obra iniciada, la evocación del proyecto arquitectónico del Monarca en el claustro de los Evangelistas de El Escorial.

En cuanto al convento de Santo Domingo de Valencia, el último tercio del siglo XVI estuvo marcado por las ambiciosas obras del refectorio y el dormitorio, por las que en abril de 1596 decían estar empeñados en más de 14.000 ducados. Ante la proximidad del capítulo general que debía celebrarse en esta casa, el Consejo de Aragón aprobó otorgarles 1.200 ducados francos de sello, librados en el derecho de amortización<sup>40</sup>. Dos años más tarde, expusieron a Su Majestad que la puerta que daba a la plaza no estaba labrada y sólo se encontraba cerrada con tapias, lo que distaba de la decencia que exigían las dos grandes capillas entre las que se encontraba; esto es, por un lado *la Capilla del Rey*, fundación de Alfonso el Magnánimo en la que se enterró doña Mencía de Mendoza, duquesa de Calabria, y por otro la de los cofrades de Nuestra Señora de la Soledad. Por lo que la casa suplicó que le hiciera merced de *honrarla con mandar hazer en la dicha portada por la traça que fuere servido, y que en ella se pongan las armas reales*. El duque de Lerma y marqués de Denia, que poco antes había sido virrey de Valencia, corroboró lo expuesto, y se encomendó el encargo al arquitecto del Rey, que desde la muerte de Juan de Herrera era Francisco de Mora. El 13 de agosto de 1598 el Consejo remitió la traza a Su Majestad por mediación del marqués de Denia, y vinculó su explicación a una consulta con el arquitecto, pues el coste de la obra se delegaba en *Francisco de Mora como tan diestro es en la materia*, que la estimó en 3.000 ducados. El Rey, que en estos momentos se hallaba en el lastimoso estado que detalla Luis Cabrera de Córdoba, todavía tenía fuerzas para apuntar: *Dénsele 1.000 ducados y el Consejo busque que no sea de mi hacienda*<sup>41</sup>. La inmediata muerte del Rey y la expulsión de los moriscos fueron razones esgrimidas para explicar el lento proceso de construcción. Además, en 1615 los frailes justificaban cómo por ser *muy costosa por ser la piedra negra*

---

*tra M y la del Quarte a la letra N, cuya figura cuasi tiene. La letra O está en San Juan, junto al mercado grande, y es un agujero, en la delantera de la iglesia, muy grande.*

Y muestra de que obras de semejante ambición se desarrollaron en el ambiente valenciano de Época Moderna lo evidencia las palabras de Gregorio Mayans redactadas en 1776, en las que destacaba los edificios representativos de la ciudad de Valencia: *su insigne torre de la Cathedral, llamada Migalete; su bien ideado i utilíssimo cimborrio; su hermosa lonja de comerciantes, i sus magníficas puertas de Serranos, la llamada Nueva i de Quarte, i sus cinco puentes sobre el río Turia o Guadalaviar, muy costosos i útiles, i assí otros edificios que agracian esta deliciosa ciudad* (MAYANS, GREGORIO (Introducción de Pilar Pedraza): *El arte de pintar*. 1999, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, p. 162).

<sup>39</sup> ARV, Clero, legajo 680, caja 1.772.

<sup>40</sup> ACA, Consejo de Aragón, legajo 660, nº 1.

<sup>41</sup> ACA, Consejo de Aragón, legajo 694, nº 29/3; y 695, nº 2.

*Javalina, y de su natural muy fuerte y dificultosa de labrar* había ocasionado gastos superiores a los previstos, y no se habían recibido todos los prometidos<sup>42</sup>. Las demandas continuaron en años sucesivos<sup>43</sup>, hasta que en junio de 1618 el Consejo de Aragón determinó que Luis Arbuxech, vecino y baile de Onteniente, devoto de la Orden, y de más de sesenta años y sin hijos, socorriese la obra con 1.000 libras, por las que, junto a los servicios de su familia y los propios, recibiría el título de caballero y noble<sup>44</sup>.

Las dos comunidades religiosas buscaron en la arquitectura *a gusto de Su Magestad*, que de manera natural poco había arraigado en tierras valencianas, un modo de acercamiento al Monarca, una invitación a su protección y apoyo.

Éste, al ver su arquitectura en edificios altamente representativos y transitados que mantenían la memoria de la Casa de Aragón en Nápoles, conseguía que su persona entroncase con aquel pasado, al modo que se hacía en los textos históricos y árboles genealógicos. En el caso de los dominicos estos objetivos se conseguían a través de las trazas de un arquitecto real formado en El Escorial, en el caso de los jerónimos a través del propio edificio.

La vinculación entre los claustros jerónimos fue tempranamente señalada por fray José de Sigüenza, que narraba cómo la comunidad de monjes valencianos decidió abandonar la traza realizada por Alonso de Covarrubias antes del ecuador del siglo, y en su lugar *Aprovecháronse de la del Claustro principal deste monasterio de San Lorenzo el Real, donde se ha platicado lo que ay bueno y lleno de perfeccion en este arte, y ha quedado tan acertada la parte que está hecha, que poco menos quiere igualarse al original*<sup>45</sup>. En 1772 Antonio Ponz elogiaba del monasterio valenciano aquellas partes que guardaban semejanza con El Escorial, entre las que subrayaba el claustro principal con estas palabras: *es parecida su arquitectura a la del principal de El Escorial, llamado de los Evangelistas: un orden dórico en el cuerpo inferior, y un jónico en el superior, con columnas arrimadas, como allí, sobre pedestales, y remata la obra en un balaustre sobre el cornisamento del cuerpo segundo. Los arcos del claustro bajo, son treinta y seis, y otros tantos los del alto. Había pinturas en los ángulos; pero el tiempo casi ha dado fin de ellas*<sup>46</sup>. Por los mismos motivos Juan Agustín



*Fachada Convento de Santo Domingo, Valencia.  
Trazada por Francisco de Mora*

<sup>42</sup> ACA, Consejo de Aragón, legajo 695, nº 2.

<sup>43</sup> ACA, Consejo de Aragón, legajo 689, nº 24.

<sup>44</sup> ACA, Consejo de Aragón, legajo 694, nº 29/4.

<sup>45</sup> SIGÜENZA, FRAY JOSÉ DE: op. cit, 1605, cap. XXXIII, p. 133.

<sup>46</sup> PONZ, ANTONIO: *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella. 1772 - 1794*, Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S. M., vols. XVIII. El tomo dedicado a Valencia es el IV y se publicó en 1774. Nosotros utilizamos la edición 1988 (1947), Aguilar, Madrid, tomos I-IV; vol. I, p. 766.



*Claustro de los Evangelistas, El Escorial*

Ceán Bermúdez consideró el claustro *lo mejor del monasterio*<sup>47</sup>. A finales del siglo XVIII Pascual Beramendi consideraba el edificio muy parecido a El Escorial, aunque inferior<sup>48</sup>. Alexandre Laborde encontró similitudes con El Escorial en el claustro sur y la cúpula de la iglesia del monasterio jerónimo valenciano<sup>49</sup>. Tras la Desamortización, Richard Ford lo calificó de *El Escorial de Valencia*, recordando la semejanza del claustro entre las dos casas<sup>50</sup>. Poco tiempo después Vicente Marzo, secretario de la Comisión de Monumentos de la Real Academia de San Carlos de Valencia, incluyó el monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes entre los templos y edificios suprimidos dignos de respeto y conservación, basando su defensa en las obras de cantería, principalmente las más vinculadas a El Escorial: *el claustro, sin disputa la parte más suntuosa del Edificio por su construcción de sillerías y proporciones de su grave Arquitectura sorprende y embelesa; su figura es cuadrada con lados de ciento sesenta pies con nueve arcos en cada piso; se compone de dos cuerpos en un todo parecidos al claustro llamado de los Evangelistas en el Escorial, el inferior dórico y jónico el superior, uno y otro con columnas amarradas sobre pedestales coronados por una balaustrada que corre sobre el cornisamento del segundo*<sup>51</sup>. Pascual Madoz, a mediados

<sup>47</sup> LLAGUNO Y AMIROLA, EUGENIO: op. cit., 1977, v. IV, p. 17.

<sup>48</sup> SOLER PASCUAL, EMILIO: *El viaje de Beramendi por el País Valenciano (1793 - 1794)*. 1994, Ediciones del Serbal, Valencia.

<sup>49</sup> LABORDE, ALEXANDRE (Traducción de fray Jaime Villanueva): *Itinerario descriptivo de las provincias de España*. 1816, Librería de Cabrerizo, Valencia, p. 91-92.

<sup>50</sup> FORD, RICHARD: *Manual para viajeros por los reinos de Valencia y Murcia y lectores en casa*. (1831) 1982, Turner, Madrid, pp. 61-62.

<sup>51</sup> Archivo de la Real Academia de San Carlos de Valencia (=ARASCV), Sección Comisión de Monumentos, 1837-1853, 1854-1872; legajo 141. 1/44B. Copia del original que se envió. Informe - respuesta que la institución da el 1 de mayo de 1844, a la invitación del Gobierno para darle una razón circunstanciada de los templos y edificios suprimidos que fueran dignos de respeto y conservación.

del siglo XIX, insistió en la citada semejanza y dependencia<sup>52</sup>; el marqués de Cruilles, en 1876, transcribió sin tapujos el informe realizado por Vicente Marzo<sup>53</sup>. En este sentido, ya hemos visto el peso que los comentarios de Antonio Ponz han tenido prácticamente hasta nuestros días.

La propia comunidad de monjes no fue ajena a esta valoración de su pasado. Por un lado al emprender la obra del claustro norte tomando como modelo el construido en el lado sur; y por otro, al intentar armonizar diferentes elementos que debían ubicarse en este marco. Así, en 1676 la comunidad prohibió entoldar el claustro pues el ruin estado de las piezas deslucía la arquitectura, y el 27 de septiembre de 1786 aprobó substituir la fuente del claustro sur por un pozo para que diese servicio a la cocina y refectorio, especificando que este nuevo elemento *fuese correspondiente a la hermosura de la obra del claustro*<sup>54</sup>.

Desde comienzos del siglo XX se ha mantenido la vinculación entre el claustro del monasterio castellano y el valenciano<sup>55</sup>, pero ha sido a partir de la década de los ochenta con las intervenciones de Fernando Benito y Joaquín Bérchez, cuando realmente han llegado a sistematizarse las semejanzas en la concepción, la traza, las técnicas constructivas, las soluciones formales, el lenguaje clasicista, etc., e incluso cuando lejos de un análisis endogámico se ha desarrollado la especificidad del segundo<sup>56</sup>, lo que no ha sido suficiente para que entre las propuestas de intervención se hayan arrojado criterios de analogía restitutiva tomando como modelo el claustro de los Evangelistas de El Escorial<sup>57</sup>.

La génesis del actual claustro de San Miguel de los Reyes constituye un caso madrugador de inspiración directa en el de los Evangelistas, llegando a copiarlo el mismo año de su finalización. Un ejemplo contemporáneo de esta irradiación es el del claustro de la catedral de Cuenca, cuya traza fue dada por Juan de Herrera en 1576, y su realización fue contratada por el milanés Juan Andrea Rodi, aunque sólo se realizó un piso. Otras muestras de cronología algo posterior, que denotan la constitución como modelo o inspiración del claustro de los Evangelistas en la arquitectura hispana, son las herrerianas obras del claustro de la catedral de Valladolid y la Lonja de Sevilla, así como el claustro procesional del monasterio de

<sup>52</sup> MADDOZ, PASCUAL: *Diccionario Geográfico Estadístico Histórico de España y sus Posesiones de Ultramar*, 1846-1850, Madrid, t. XV, p. 413. Dice así: *en todo semejante al de los Apóstoles del Escorial, por cuyo modelo se hizo*.

<sup>53</sup> CRUILLES, MARQUÉS DE (SALVADOR Y MONSERRAT, VICENTE): *Guía Urbana de Valencia. Antigua y Moderna*. 1876, José Rius, Valencia; t. I, pp. 281-284. Texto que en 1935 reprodujo, casi textualmente ANDREU GONZÁLEZ, RAMÓN: *El Monasterio de San Miguel de los Reyes*, 1935, Imprenta J. Nácher, Valencia, cap. III, pp. 21-22.

<sup>54</sup> Archivo Histórico Nacional (=AHN), Códices, 512/B, f. 8v.

<sup>55</sup> SARTHOU CARRERES, CARLOS: «Valencia Artística y Monumental», *Anales de la Universidad de Valencia*, 1927, p. 141. RICO DE ESTASEN, JOSÉ: «Motivos de alta reverencia que perduran en el interior de San Miguel de los Reyes», *Valencia Atracción*, 1934, n° 95, p. 100. SARTHOU CARRERES, CARLOS: *Monasterios Valencianos. Su Historia y Arte*, 1943, Excma. Diputación Provincial de Valencia, p. 108. RICO DE ESTASEN, JOSÉ: «Recorrido sentimental por el interior del Monasterio de San Miguel de los Reyes liberado de su anterior destino penitenciario», *Valencia Atracción*, 1967, n° 385, p. 12.

<sup>56</sup> BENITO DOMÉNECH, FERNANDO; BÉRCHÉZ GÓMEZ, JOAQUÍN : op. cit., 1982, pp. 171-174. BENITO DOMÉNECH, FERNANDO: «Monasterio de San Miguel de los Reyes», en BÉRCHÉZ GÓMEZ, JOAQUÍN (Dir.): *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*. 1983, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana. Servei de Patrimoni Arquitectònic, Valencia, vols. II; t. II, pp. 659-676, concretamente p. 668. BENITO DOMÉNECH, FERNANDO; BÉRCHÉZ GÓMEZ, JOAQUÍN: «Presencia del Renacimiento en la Arquitectura Valenciana: 1500-1570», en AGUILERA CERNI, VICENTE (Dir.): *Historia del Arte Valenciano*, 1987, Consorci d'editors valencians, Valencia, t. III, pp. 123-179. SÁNCHEZ ROBLES BELTRÁN, CECILIO: op. cit., 1993, pp. 235-239.

<sup>57</sup> Informe sobre el proyecto de Vicente González Móstoles, Juan Añón y otros, de intervención en la iglesia, claustro y dependencias perimetrales del Monasterio de San Miguel de los Reyes, en Valencia. Intervención planteada sin destino concreto del conjunto. Expediente n° 121c/89 (V-127/89 de la Dr. Gral).

San Benito de Valladolid realizado por Juan del Ribero Rada, y el claustro de la catedral de Zamora, concluido en 1621 por los transmeranos Vega y Juan del Campo. En algunos casos las influencias fueron multiplicándose de manera arborescente, como pudiera ocurrir en la única panda con un solo piso de órdenes del palacio condal de Cocentaina, vecino de los términos del Abad y Torreta, propiedad del monasterio de San Miguel de los Reyes, y donde los maestros vinculados a la obra de la casa jerónima solían desplazarse para realizar o inspeccionar las obras que los monjes ordenaban en estos lugares. Precisamente creemos que la afinidad estilística es la que llevó a fray Agustín Arques a considerar que Alonso de Covarrubias se desplazó a Cocentaina a dirigir las obras del palacio<sup>58</sup>. Aunque como es bien sabido el claustro sur de San Miguel de los Reyes no corresponde al maestro castellano.

Si bien el caso del claustro valenciano fue uno de los más tempranos en inspirarse en el castellano y con mayor fidelidad, esto no implica que sean gemelos. Ambos claustros presentan evidentes semejanzas, señaladas por los viajeros y estudiosos del edificio valenciano. El esquema básico es común: claustro de dos pisos con igual ritmo de arcos, superposición de órdenes –dórico y jónico– y presencia del sintagma albertiano –doble sistema estructural de pilares y arcos de medio punto, enmarcados por pedestales, semicolumnas y entablamento–. Todo rematado con una balaustrada con bolas cimera. Al igual que semejante es el lenguaje clasicista que sustenta, básicamente reducido a moldurar los elementos estructurales mencionados, y con coincidencias tan significativas como el entablamento jónico propuesto por Serlio, formado por friso convexo y dentículos en la cornisa. Sin embargo, muchos son los aspectos que los separan. Por un lado el conceptual, por otro el compositivo y formal.

La adopción de las formas clasicistas en el caso valenciano se reduce, al menos en lo expuesto, a criterios de economía, frente al deseo de legitimar la arquitectura grecolatina en un supuesto origen hebreo o bíblico de la misma que imperaba en otros ambientes, y no cabe duda de que el que emanaba de Felipe II era puntero. Las amplias reflexiones de legitimación de un tipo de arquitectura, y por ende del Monarca a través de ésta, eran ajenas al caso valenciano. En Valencia no se recupera una arquitectura por la reflexión, sino porque se considera que estos mecanismos ya se han realizado alrededor del Rey. No se selecciona sino que se elige una selección, pues Felipe II *abría procurado en mandarle lo mejor y más provechoso que pudiese ser*. Algo muy distinto de lo que sucederá más adelante en otros espacios del mismo edificio a los que algunos viajeros tildaron de escurialenses, como la cúpula y los mausoleos del presbiterio. En estos casos la recepción no se produce de manera atropellada, sino que ya es fruto de una asimilación que desemboca en una auténtica elección, con vinculaciones sobre todo conceptuales, pero que, a partir de propuestas diversas, darán lugar a una concreción en el caso de la cúpula y a un desarrollo completamente libre en el de los mausoleos, con el único referente claro de las figuras orantes.

Las diferencias compositivas y formales que presentan los dos claustros jerónimos obligan a tratar la especificidad del valenciano. Unas, condicionadas por la adaptación de la traza escurialense a las realidades concretas de la obra preexistente, que principalmente afectaron a las proporciones. Otras, por una decisión voluntaria que modifica el sistema de órdenes e interpreta el citado lenguaje clasicista sin que circunstancias funcionales aparentes lo justifiquen.

Cuando se decidió cambiar la obra, diversas dependencias en torno al claustro se encontraban en avanzado estado de construcción, e incluso estaba iniciada la articulación de su ojo. Las diferencias de dimensiones repercutieron en el sistema de órdenes y, por lo tanto,

---

<sup>58</sup> ARQUES JOVER, AGUSTÍN: *Colección de pintores, escultores y arquitectos desconocidos, sacada de instrumentos antiguos y auténticos por el R. P. M. Fray Agustín de Arques Jover*. 1982 (Estudio, transcripción y notas de Inmaculada Vidal Bernabé y Lorenzo Hernández Guardiola), *Obra cultural de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia*, p. 181. Que esto era una simple posibilidad queda indicado en que la frase que emplea el autor es interrogativa.



en todo el conjunto. El intercolumnio es mayor. Muy probablemente, por la necesidad de adaptarse a lo dado se estilizan los pedestales, que actúan como elemento corrector que permite unas relaciones proporcionales correctas entre el resto de elementos del sistema de órdenes. Este aumento de tamaño de los pedestales no sólo modifica el sistema de órdenes en su conjunto, sino las relaciones en el doble sistema estructural, quedando la imposta del arranque de los arcos prácticamente en la mitad del fuste de la columna, mientras que en El Escorial queda en su tercio superior. Además, como hemos avanzado, en el monasterio valenciano se aprecia un claro deseo de variar el tratamiento de los órdenes sin pretextos proporcionales. Hay partes que se simplifican, mientras que otras reciben una decoración ausente en su referente.



*Planta baja del claustro sur, esquina nordeste.  
Antes de la restauración*

En el cuerpo inferior, las pilastras presentan rehundidos rectangulares, mientras que los intradoses de los arcos combinan rehundidos lineales, circulares y semicirculares, motivos de un primer renacimiento tamizados por una desnudez clasicista. Los frontales de los arcos presentan una molduración ligeramente diferente. El entablamento dórico muestra numerosas variaciones, como el arquitrabe con dos fajas superpuestas, que si bien en el orden dórico se encuentra presente en láminas de Sebastiano Serlio en representaciones de serlianas y edificios de la Antigüedad, o en la obra de Juan de Herrera en la Lonja de Sevilla, en ningún caso este elemento aparece unido a un friso con triglifos sólo en los ejes de las columnas como aparece en Valencia. Hacia finales de siglo en el Colegio del Corpus Christi, acaso por influjo de la casa jerónima, que fue nombrada por el Patriarca Ribera como su visitadora, aparece un tratamiento parecido, aunque aquí se añaden triglifos sobre las claves de los arcos, solución que llegó a ser muy frecuente y que constituye un invariante de las obras de Juan Cambra, aparece en la portada de San Miguel de los Reyes, en la fachada de Santa María

de la Murta realizada por Vicente Mir y también fue adoptada por Agustín Bernardino en la de la concatedral de San Nicolás, en Alicante. En el cuerpo inferior del claustro de San Miguel de los Reyes, por otra parte, actualmente no se aprecia antepecho aunque hay constancia documental de que inicialmente lo hubo.

En el segundo piso, la solución del orden jónico en los ángulos se añade a las licencias citadas anteriormente. Aspecto que era muy frecuente, pues ningún tratado de arquitectura abordó esta resolución al mostrar siempre los órdenes frontalmente, disposición que muy probablemente recogiese la traza copiada en El Escorial. En Valencia, se presenta un lado oculto por el contacto de la otra panda, mientras que en el Escorial se muestra como confluencia de dos lados sin que ninguno de ellos predomine. Concretamente los lados dominantes en el monasterio valenciano fueron los primeros que se iniciaron; esto es, el oriental y el occidental. Otro elemento distintivo de la interpretación valenciana en este segundo piso es el rechazo a una integración del basamento, al no relacionar las molduras de antepechos y pedestales.



*Primer piso del claustro sur, esquina nordeste.  
Antes de la restauración*



*Balaustrada del claustro sur.  
Lado oeste*

Finalmente, la balaustrada muestra una división que hace corresponder pilastras y bolas cimeras sobre cada eje de pedestales y semicolumnas, como ocurre en El Escorial. Pero también, y a diferencia, uno sobre cada intercolumnio; variación a la que hay que añadir la colocación de pirámides en las esquinas, de nuevo con evocación escorialense pero sin precedente directo en el claustro de los Evangelistas; lo que indica un conocimiento amplio del proyecto escorialense, una inspiración del tratado de Serlio, o bien la adopción del recurso utilizado en el remate de la torre de la Generalitat trazado por Gaspar Gregori.

El claustro valenciano es más pequeño (su patio mide 33 por 33 metros) y tosco; más esbelto (planta baja de 7 metros, primera de 6'30 y segunda de 4'30) gracias al tratamiento y sobredimensionado de los pedestales y efectos como potenciar los ejes verticales limitando el uso de los triglifos, y al que no es ajeno valores de percepción como los diferentes usos cromáticos de los materiales –la piedra caliza frente al granito y la pizarra–, o la disposición de terraza sobre las galerías en lugar de uso de los lados de la cubierta. Valores, sin embargo, que contrastan con la pesada balaustrada de remate.

Los cambios en las proporciones existentes entre la traza copiada en El Escorial y la obra existente en el monasterio valenciano presuponen la existencia de una nueva traza que adaptase el modelo de referencia a la realidad concreta. Hipótesis que cobra fuerza a tenor de su interpretación más libre del lenguaje clasicista. Sin embargo, hasta el momento ésta permanece sin documentarse.

Muy recientemente Jorge Llopis, con motivo de un minucioso estudio sobre el Colegio del Corpus Christi, ha analizado comparativamente el claustro de este Colegio y el de San Miguel de los Reyes, llegando a la conclusión de que el manejo del sistema de órdenes clásicos en la Valencia finisecular del XVI era común, aunque caracterizado por una multiplicidad de fuentes. El estudio de los órdenes haciendo hincapié en criterios formales y,



principalmente, proporcionales propuestos por el mundo de los tratados resulta sumamente interesante<sup>59</sup>. Sin embargo, discrepamos en varios aspectos. Por un lado, si bien es cierto que los heterogéneos materiales del Colegio pueden explicar ciertas distorsiones dimensionales y una elevada capacidad de manipulación, esta situación no puede contraponerse con la del monasterio jerónimo, puesto que como hemos visto, las obras iniciadas en éste también forzaron considerablemente la planta e incluso el alzado, y pueden explicar el carácter estilizado de los pedestales, usado como medida correctora de todo el sistema de órdenes, respecto a la referencia escorialense. Por otro lado, es sumamente interesante constatar frente a la mayor libertad compositiva del claustro del Colegio, con un resultado asumido como perfectamente clásico, que en el claustro del monasterio dominan las propuestas, principalmente dimensionales y más en el cuerpo dórico, de Vignola. No obstante, creemos que el estudio no sólo debe tener como referencia los tratados de arquitectura –utiliza las proporciones propuestas por Vitruvio, Alberti, Serlio, Vignola, Palladio y Sagredo–, sino la realidad del claustro de los Evangelistas, pues sólo de este modo se alcanzará a establecer la procedencia de la solución elegida.

En otro orden de cosas, y volviendo a las relaciones entre los claustros de la Orden de San Jerónimo, la decoración en cada uno de ellos fue completamente distinta. En Valencia no hubo pinturas al fresco, pero el claustro sur debe entenderse unido a la huerta que enmarcaba, con pozo y naranjos y con el tiempo fuente y cipreses. Vegetación que adquiriría plena coherencia con las series de tapices y algunos cuadros –la mayoría de las obras heredadas de don Fernando de Aragón–, que se utilizaban para entoldarlo, y cuyo uso sólo declinó con el tiempo ante el mal estado de las piezas<sup>60</sup>.

La pérdida de esta realidad mobiliaria y vegetal descarna en parte la arquitectura. Pero posteriores actuaciones constituyeron auténticas agresiones. En 1778 para evitar la incomodidad de los rigores de los aires fríos cuando los frailes salían de sus celdas se admitió el cierre del sobreclaustro mediante tabiques de ladrillo, dejando en cada lienzo cuatro ventanas sobre el antepecho de seis palmos de ancho y diez de alto, y bajo los arcos una ventana de siete palmos en cuadro. Cerrándolas, a su vez, con piedras de luz<sup>61</sup>. Mero anticipo de una transformación más profunda que tuvo lugar tras la Desamortización, pues se cerraron todas las arcadas alterando la integridad de los pilares, se substituyeron las bóvedas de arista y arcos del primer piso del lado sur y oeste, y en general se deterioró su arquitectura. La restauración de la última década del siglo XX ha eliminado los cierres de las arcadas y los revocos, ha permitido recuperar las proporciones y presencia del claustro, y ha optado por la reconstrucción de muchas de las bóvedas de arista que cierran las galerías.

## 2.2. LA CAPILLA DE LOS REYES: DE PANTEÓN FAMILIAR A CAPILLA DEL CRISTO

La capilla de los Reyes fue en principio un elemento primordial del proyecto jerónimo dado el carácter funerario de la fundación. Muchas son las pruebas que lo evidencian en las capitulaciones de Alonso de Covarrubias. Su ubicación en el centro de la panda este era sin duda preeminente, como también lo era su desarrollo externo, con resalte respecto al resto

<sup>59</sup> LLOPIS VERDU, JORGE: *Análisis de los órdenes clásicos en la arquitectura renacentista valenciana: el Colegio del Corpus Christi*. 1997, tesis doctoral inédita leída en la Universidad Politécnica de Valencia, vols. III; t. II, capítulo IV. 3.6, pp. 949-978.

<sup>60</sup> Véase el epígrafe «Relaciones entre arquitectura y paisaje» del capítulo III.

<sup>61</sup> Citado por MATEO GÓMEZ, ISABEL; LÓPEZ-YARTO, AMELIA: «El monasterio de San Miguel de los Reyes: nuevos datos sobre la construcción, ornamentación, bienhechores y desamortización», *Archivo Español de Arte*. 1997, nº 277, pp. 1-15, concretamente la p. 8.

de tejados de todo el claustro, así como el interno, con grandes detalles sobre la articulación de los muros, elementos representativos, iluminación, etc. Además, en correspondencia con esta intención la primera piedra se puso en un estribo del claustro cercano y frontero de este espacio funerario. Sin embargo, con las disposiciones del propio duque la capilla mayor de la iglesia recogió estas intenciones. La capilla de los Reyes, se desplazó al lado opuesto del claustro, perdió la posición central en la panda donde debía colocarse, la altura destacada y la proximidad a la cabecera de la iglesia. Ante la ausencia de utilidad, se fue relegando y quedó como simple testimonio. Finalmente pasó a llamarse capilla del Cristo, evidencia de que nunca cumplió su finalidad inicial. No obstante, su arquitectura recibió elogios, lamentablemente insuficientes para evitar su destrucción.

Germana de Foix dejó en su testamento el deseo de recibir sepultura en la abadía cisterciense de Sant Bernat de Rascanya, aunque pasando ésta a la Orden de San Jerónimo. Fernando de Aragón se encargó de cumplir los deseos de su esposa, y amplió el cometido del monasterio como lugar de enterramiento a sí mismo, y con el tiempo albergó la idea de convertir su fundación en panteón familiar. Probablemente, no sin cierta argucia, se dio a la nueva fundación un título cercano al de “Real”, pues, como señaló el cronista fray Francisco de Villanueva, se llamaba *de los Reyes* por las personas reales que en él debían reposar –doña Germana, que fue Reina, y los padres del duque de Calabria, que lo fueron del Reino de Nápoles–, además, apuntó la ascendencia de la madre del duque que algunos remontaban hasta el Rey Mago Baltasar, *en senyal de lo qual en la obra nueva en el edificio mandó en vida hazer en el claustro una capilla que fuese muy sumptuosa y rica, de la vocación de los Reyes*<sup>62</sup>. La comunidad poco hizo para cumplir el deseo del duque de recoger en el monasterio los restos de sus padres y hermanos muertos en el exilio, pero es significativo que cuando dotaron de escultura la fachada de la iglesia, antes que las esculturas de los santos vinculados a la Orden o del arcángel San Miguel, eligieron poner las de los Reyes Magos.

El 16 de junio de 1540 Carlos V envió una carta desde Bruselas en la que recogía un privilegio ya concedido en Monzón, por el que daba licencia a don Fernando y a los otros testamentarios de la reina Germana para que pudiesen redimir y quitar hasta 1.000 ducados de renta y 15.000 de propiedad de los censales que Su Majestad tenía vendidos con carta de gracia sobre el general de Valencia para aplicarlos *specialmente para aquella casa y monesterio donde se hiziese su sepultura*<sup>63</sup>. Pero el duque quiso llegar más lejos y convertir esta fundación en panteón familiar. Siendo adolescente vio perder el Reino de Nápoles, en la juventud no pudo realizar el mandato paterno de recuperar el trono y en la madurez no pudo tener un heredero legítimo –fuera del matrimonio reconoció dos varones– en el que albergara la ilusión de llevarlo a cabo, o que al menos pudiera recoger el legado de aquel pasado. Un linaje se perdía y el panteón del monasterio jerónimo podía ser el modo de perdurar, no sólo individualmente, sino familiarmente, casi dinásticamente.

La primera vez que documentalmente aparece esta intención es en una carta del 28 de enero de 1546, donde don Fernando señalaba que había tomado posesión del monasterio y casa de Sant Bernat para enterramiento de su primera esposa, padres, hermanos y suyo propio, que era *la cossa mas deseada por mí en esta vida*<sup>64</sup>. Así lo atestigua, primero, que ese mismo mes hiciese trasladar desde el convento de Jesús los cuerpos de su esposa y hermana, depositándolos en el presbiterio de su fundación; segundo, que las capitulaciones firmadas por Alonso de Covarrubias recogiesen la utilización de numerosos elementos

<sup>62</sup> AHN, Códices, 223/B; 493/B, f. 13 y 515/B, f. 13v.

<sup>63</sup> AHN, Clero, legajo 7.492.

<sup>64</sup> Archivo General de Simancas (=AGS), Estado, legajo 299, nº 48.

representativos en los lugares destinados a las sepulturas, como la capilla de los Reyes y la iglesia, el espacio más sagrado y abierto a los visitantes en determinados actos litúrgicos; y finalmente, que obtuviese la Bula del Papa Pablo III, expedida en Roma el 13 de noviembre de 1546, y por la que concedía licencia para traer los cuerpos de sus padres al monasterio de San Miguel de los Reyes<sup>65</sup>.

Todo parece indicar que la consolidación de esta idea en el duque fue inversamente proporcional al apoyo que el Emperador prestó al proyecto, al que lejos de defender olvidó u obstaculizó. El duque acudió a las Cortes de Monzón de 1547 buscando la amortización de 2.000 ducados de renta que la Reina y él dejaron en el monasterio *donde tenemos nuestros enterramientos y haun de los Reyes mis padres y de mis hermanos y hermanas*, porque se trataba de personas reales y exentas en vida. En las Cortes le disuadieron de esta petición, pues le dijeron que no se acostumbraba a hacer semejantes gracias y cuestionaron si tenía suficiente poder para ello. Sin embargo, entre otros, le fueron concedidas al duque de Gandía<sup>66</sup>. La carta habla de cierta postergación del duque, y deja intuir una oposición a su proyecto. Rechazo que en un principio también manifestó el hijo del Emperador, quien quiso plasmar en El Escorial un sentimiento dinástico parecido de grandeza, pero en este caso abierto hacia el mañana, como lo atestiguan las inscripciones del presbiterio en las que se une el esplendor del pasado, el presente de Felipe II y una invitación al futuro. En San Miguel de los Reyes, por el contrario, es el canto del cisne de una genealogía que ocupó el trono de Nápoles.

Sin embargo, no cesó el duque de Calabria en su intento de convertir la fundación en panteón real. En el testamento que redactó en 1550, ante el secretario Gonzalo Pérez, reafirmó su deseo de recibir sepultura en el monasterio, donde ya estaban enterradas su mujer doña Germana y hermanas –Isabel y Julia–, y habían de estar sus padres y demás hermanos, y curiosamente intentaba hacer al Emperador partícipe convirtiéndole en heredero universal, *con que Su Magestad sea servido de mudar, cumplir y effestuar todo lo susodicho y que abaxo se dirá, y acabar de obrar el monesterio de Sant Miguel de los Reyes como yo estoy obligado a acabarlo, suplicando a Su Magestad que sea en el más breve tiempo que se pudiere*<sup>67</sup>. En el mismo año el duque cambió su testamento e hizo heredero universal al monasterio. El 16 de noviembre de 1550 la comunidad solicitó al Emperador que mandase cumplir el testamento por el que les dejaba herederos *de una casa nueva que empeçó de labrar para enterrarse en ella con la Reyna Germana y trasladar los cuerpos de sus passados so la invocatio de S. Miguel*<sup>68</sup>. Pero el apoyo no llegó. Como ya ha sido indicado, muy probablemente, por la idea de panteón real que tuvo el duque. Constante hasta su muerte, aunque variante en el emplazamiento.

Fernando de Aragón ideó en principio una capilla familiar que albergara los restos de su familia más directa, dispersa en el exilio. El monasterio jerónimo se convirtió a sus ojos en el modo de mantener la memoria de su linaje. Este anhelo en cierta medida se intuye en la galería de retratos familiares que poseyó y tras su muerte pasaron al monasterio. En orden cronológico, éstos arrancan del busto de mármol de Alfonso V, su bisabuelo, considerada *pieça excelente*; continúan con el retrato del rey Fernando, su abuelo, *al natural asta un poco baxo de la cintura, con el Ángel que le da la carta*; el del rey Federico, su padre, *todo*

<sup>65</sup> AHN, Códices, 522/B, p. 102 (Roma, 13 de noviembre de 1546). También aparecen referencias a esta Bula en AHN, Códices, 223/B; 493/B, y 515/B. Citado por FULLANA, LUIS: «Historia del monasterio de San Miguel de los Reyes», *Boletín de la Real Academia de la Historia*. 1936, t. 109, p. 160.

<sup>66</sup> AGS, Estado, legajo 303, n° 57. Se trata de una carta del duque al príncipe, fechada el 13 de marzo de 1548, en la que informaba del principal negocio que le llevó a las Cortes de Monzón del año anterior, y su sorpresa por el desarrollo de los acontecimientos.

<sup>67</sup> AHN, Códices, 515/B, entre ff. 24 y 25.

<sup>68</sup> AGS, Estado, legajo 305, n° 197.

*vestido de negro; y tres altres retratos*<sup>69</sup>. En la crónica del monasterio se citan, además, otro del rey Federico en una tabla de reducidas dimensiones; dos con los retratos de sus hermanos los infantes Alonso y César; una tabla de la duquesa de Calabria, sin que podamos precisar a cuál de las dos esposas pudiera hacer referencia, aunque la deuda y recuerdo era mayor con doña Germana; y dos del propio duque, uno antes de salir de Nápoles<sup>70</sup> y otro antes de ser encarcelado en Játiva. En relieve, conservaba a modo de grandes medallas dos rostros del rey Fernando, uno de su tía Beatriz, realizado del natural, de pasta sobre plomo, y otro del marqués Niccolo d'Este. Completaba esta galería de retratos un arco de linaje y descendencia desde el infante don Pelayo hasta el señor duque de Calabria. La crónica del monasterio habla, al igual que el inventario *post mortem*, de otros tres retratos. Con gran probabilidad en ambos casos se omiten los mismos, y uno probablemente correspondía a la infanta Julia, como se deduce de la solicitud que el convento de San Sebastián, extramuros de Castellón, dirigió a los monjes jerónimos con motivo de las fiestas de beatificación de Gaspar Bono en 1787<sup>71</sup>. En la identificación de los otros dos retratos cabría pensar, completando la ascendencia, en las personas más próximas al duque: su madre y su hermana Isabel. De hecho, en el inventario de las pinturas, esculturas y grabados que ingresaron en el Museo Provincial de Valencia en 1838 procedentes de San Miguel de los Reyes figuraban los lienzos de Alfonso V, el rey Fernando, el rey Federico, don Juan de Aragón, la reina doña Isabel de Baucio, doña Isabel de Claramonte, la infanta Isabel, dos de la infanta Julia, uno de don Alfonso de Aragón –probablemente el infante–, otro de los duques de Calabria y otro de la reina doña Úrsula Germana de Foix<sup>72</sup>.

No tuvo que pasar por alto el duque que su segunda esposa, Mencía de Mendoza, el 18 de mayo de 1535 recibiera de Carlos V la donación de la capilla de los Reyes del convento de Santo Domingo de Valencia. Dada en posesión por el baile general el 10 de enero del siguiente año<sup>73</sup>. Las diferencias entre la obra dominica y jerónima son evidentes, pero guardan relación en el deseo de utilizar una capilla funeraria monumental con cierta autonomía de la iglesia –en San Miguel de los Reyes total, mientras que en el convento de Santo Domingo la construcción de la capilla de San Vicente desde 1460, unió la capilla de los Reyes con la iglesia–, y en la que se introdujeran los gustos *al romano*, en el caso del convento dominico en la sillería que se realiza tras la toma de posesión y en San Miguel de los Reyes a través de una amplia propuesta.

Alonso de Covarrubias situó la capilla de planta cuadrada y remate octogonal en el centro de la panda este del claustro sur. El deseo de una fundación que sirviera como lugar de enterramiento era frecuente y secular; sin embargo, no lo era tanto la utilización de una construcción externa a la iglesia. A mediados del siglo XVI el lugar de enterramiento más frecuente era una de las capillas de la iglesia, y en caso de fundación o gran benefactor la capilla mayor. Las grandes capillas funerarias tardogóticas españolas buscan una construcción nueva, pero cercanas al ábside por ser el lugar más sagrado. Es el caso de las capillas

<sup>69</sup> ARV, Varia, caja 83, nº 4, f. 146v.

<sup>70</sup> AHN, Códices, 561/B. Recoge el pago por este concepto.

<sup>71</sup> AHN, Códices, 512/B, ff. 29v-30. Entre otras cosas, solicitaron los retratos de la infanta Julia, y los reyes Federico y Fernando.

<sup>72</sup> Archivo de la Diputación de Valencia (=ADV), *Inventario Jeneral. O copia de los inventarios particulares de las pinturas, esculturas y gravados que han tenido ingreso en el depósito de efectos científicos y artísticos, sito en el estinguido convento del Carmen Calzado, como procedentes de los conventos suprimidos en esta provincia de Valencia...*, ff. 13-13v.

<sup>73</sup> AHN, NOBLEZA, Osuna, carpeta 8, nº 8. Sobre esta capilla el trabajo más reciente e interesante puede verse en ZARAGOZÁ CATALÁN, ARTURO; TOLOSA ROBLEDO, LUISA; VEDREÑO ALBA, M<sup>a</sup> CARMEN: *La Capella Reial d'Alfons el Magnànim de l'antic monestir de predicadors de València*. 1996, Generalitat Valenciana, Valencia; vols. II.

de varias catedrales: La Trinidad en Mallorca, Álvaro de Luna en Toledo, Condestable en Burgos y Vélez en Murcia<sup>74</sup>. Como ha apuntado Fernando Marías, la capilla de los Reyes proyectada para el monasterio jerónimo valenciano mantiene la tradición de las capillas funerarias medievales, vinculadas a un claustro, cuadradas en planta y remate octogonal<sup>75</sup>. Hecho que creemos puede relacionarse también con la costumbre de añadir a construcciones que tienen usos concretos las de panteón, tal es el caso de las salas capitulares, como precisamente la del convento de Santo Domingo, en Valencia.

La capilla de los Reyes de San Miguel de los Reyes se ubica según las capitulaciones de Covarrubias en el lugar que en el plano ideal de distribución de un monasterio de raíz benedictina ocupa la sala capitular, incluso su tipología de espacio único de proporciones casi cúbicas con bóveda estrellada de planta octogonal continúa básicamente la solución de obras cercanas: físicamente, como la sala capitular de la catedral de Valencia (1356-1369), probablemente según trazas de Andreu Julià; y anímicamente, como la *Sala dei Baroni* en Castelnuovo de Nápoles, realizada entre 1452 y 1457 por Guillem Sagrera<sup>76</sup>. La ausencia de una sala capitular en el monasterio jerónimo en otro lugar bien pudiera indicar que la proyectada capilla tuviera que cumplir esta función.

Según Alonso de Covarrubias, la entrada se presentaría bajo una tradicional disposición tripartita de puerta con ventana a cada lado, propia de salas capitulares. En el interior, la pared frontera se ordenaría con un nuevo sistema de cuerpo central mayor flanqueado por otro menor a cada lado; concretamente el retablo de los Reyes en el centro y encajamiento enmarcado con pilastras para figuras a cada lado. El resto de paredes se articularían mediante pedestales, basas, pilastras y capiteles con poco resalte, sobre los que correría —y a partir de aquí por las cuatro paredes— un entablamento de arquitrabe, friso y cornisa *de muy buena maçoneria, y molduras rico*, y sobre éste, coincidiendo con los resaltes verticales del muro del piso inferior y del entablamento, otro cuerpo de pilastras y columnas con más vuelo. Nada se dice de los órdenes, pero sí hay una voluntad clara de distinguirlos mediante su vuelo y diferente uso de soportes. La estancia, que debía subir por encima del resto de tejados, recibiría la luz desde este cuerpo superior a través de ventanas de piedra labrada que se abrirían en el lado este. Por su parte, los dos lados del eje transversal, cerrados por ser frontera con los tejados de las celdas, estarían cubiertos con las armas del duque portadas por niños, lo que introducía un elemento de representación y referencia al linaje de los allí sepultados, probablemente reforzado por alguna inscripción en el friso inferior, pues se habla de la *corniza del letrero*. Finalmente, los rincones del espacio rectangular se achaflanarían, lo que permitiría cerrar la capilla mediante cúpula ochavada de ladrillo.

La capilla de los Reyes era en principio el espacio por excelencia del monasterio. Sin embargo, tempranamente se liberó esta estancia de las directrices de Covarrubias. Incluso, en vida de don Fernando se trasladó al lado oeste del claustro.

Los acuerdos firmados el 17 de mayo de 1550 entre los monjes y don Fernando establecían que se reservaría la capilla mayor y el crucero de la iglesia para la sepultura de doña Germana, don Fernando, sus padres los Reyes de Nápoles, sus hermanas y hermanos los infantes e infantas de Nápoles, que la comunidad tenía obligación de traer. Retenía también Su Excelencia las dos capillas, una por lado, más cercanas a la reja del presbiterio. En el resto se daba libertad a la comunidad. Mientras que la capilla de los Reyes, *que se ha de labrar*, quedaría para los del linaje de doña Isabel de Baucio, su madre, *si los hubiere o*

<sup>74</sup> Véase al respecto BANGO TORVISO, ISIDRO G.: «El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. 1992, vol. IV, pp. 93-132.

<sup>75</sup> MARÍAS, FERNANDO: *El largo Siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento Español*. 1989, Taurus, Madrid, pp. 123-124.

<sup>76</sup> Sobre esta obra y el contexto mediterráneo véase SERRA DESFILIS, AMADEO: «"È cosa catalana": La Gran Sala de Castel Nuovo en el contexto mediterráneo», *Annali di Architettura*. 2000, nº 12, pp. 1-10.

vinieran<sup>77</sup>. La escritura de concordia entre el fundador y la comunidad de religiosos firmada el 7 de julio de 1550, contemplaba la obligación por parte del primero de acabar el claustro comenzado y la iglesia, según la traza de Covarrubias; pero exceptuaba la capilla de los Reyes, *que se haze en el dicho claustro nuevo, y la sacristía, lo qual queda al parecer del padre prior de la Victoria, y de Vidania maestro de la obra*. Así pues, la noticia habla de los trabajos en la capilla de los Reyes, pero también informa de cómo ésta se desvincula de la traza inicial. La despreocupación por una estancia que en principio había sido tan significativa se justifica por el cambio en la distribución de los enterramientos. La iglesia substituía a la capilla de los Reyes en esta función, por lo que fue relegada a un segundo e incierto uso funerario.

Algunas noticias parecen indicar que la capilla en su nuevo emplazamiento ya fue iniciada en tiempos de don Fernando. La primera, y más ambigua, es la que se menciona en la concordia firmada en julio de 1550, y en la que se excluía de la traza de Covarrubias a la capilla de los Reyes, y se decía que ya se estaba realizando, pero sin precisar emplazamiento. La segunda, se encuentra en la crónica del monasterio, que fray Francisco de Villanueva redactó apenas cuatro años más tarde de la muerte del duque, y en la que justifica la invocación de los Reyes del monasterio, por las personas reales que en él debían reposar y por la ascendencia de la madre del duque que algunos remontaban hasta el Rey Mago Baltasar. El propio cronista del monasterio vuelve a insistir en que esta estancia fue comenzada en vida del fundador, pero no parece tan claro que se refiera al destino que ocupó definitivamente. La tercera, y más clara, es un auto capitular del 3 de agosto de 1584 que hace mención a una consulta sobre la capilla *que está comenzada en el claustro principal en el lienço que está hazia la parte de poniente, la qual capilla dizen que ha de ser de la invocación de los Reyes Magos por haverla así dexada comenzada el señor duque*<sup>78</sup>. Lo que hace pensar que la concordia firmada con el monasterio establecía legalmente lo que de hecho se estaba produciendo, que era el traslado de esta capilla.

Que la obra del claustro sur se iniciase en vida de don Fernando por dos lados opuestos tiene, a nuestro modo de ver, una gran importancia, pues probablemente justifique su disposición asimétrica. En realidad, el lado que pierde la disposición ortogonal es el este, por el que comenzaron las obras. El lado oeste no es paralelo al anterior, y es el que marca sin embargo el resto de ortogonales. La explicación, que es mera hipótesis, pero bastante plausible, es que las obras se iniciaran teniendo en cuenta líneas de la antigua abadía, marcada por la proximidad del camino de Sagunto, pero la autorización para cambiar su curso y el consiguiente nuevo trazado pudieron motivar esta reordenación, máxime teniendo en cuenta que los criterios de fachada en perfecto ángulo recto se da en los lados visibles desde el transitado camino.

La capilla de los Reyes, por tanto, fue iniciada en el emplazamiento definitivo en vida del duque. Comenzaba en la torre suroeste y ocupaba el equivalente a cuatro capillas de la panda oeste. Cuando siguiendo el sentido de las agujas del reloj Juan Ambuesa llegó a este espacio en agosto de 1584 se planteó la duda de destacarlo mediante cimborrio o igualarlo en altura al resto de cubiertas del claustro. Decidido lo último, a finales de año el maestro firmó un reconocimiento de pago por su labor en la cornisa de la capilla<sup>79</sup>. Las obras de esta estancia eran las más avanzadas de toda la panda. El 6 de mayo de 1588, los canteros Guillel del Rey y Francisco Chavarnach y el carpintero Tomás Gregori inspeccionaron toda la

---

<sup>77</sup> APPV, Sebastián Camacho, 27.682. AHN, Clero, carpeta 3.339. AHN, Clero, legajo 7.492. AHN, Códices, 223/B, 493/B, ff. 22-24v y 515/B, ff. 21v-24. ARV, Clero, legajo 677, caja 1.763.

<sup>78</sup> AHN, Códices, 505/B, f. 141.

<sup>79</sup> AHN, Códices, 499/B, f. 166v. El documento ante Pere Villacampa se encuentra transcrito en GÓMEZ-FERRER LOZANO, MERCEDES: *Arquitectura en la Valencia del siglo XVI. El Hospital General y sus artífices*. 1998, Albatros, Valencia, p. 419.

obra realizada por Juan Ambuesa desde la librería, en el lado sur, hasta la capilla de los Reyes, en el lado oeste<sup>80</sup>. Parece que las obras de Juan Ambuesa quedaron como punto más avanzado en la cornisa de la capilla de los Reyes, y así parece que continuaron durante los más de diez años de práctica inactividad constructiva que vivió el monasterio tras el sacrificio económico que les supuso la compra de Benimámet, momentos de dificultad que se acrecentaron con la muerte del maestro que llevaba las obras.

Con el inicio del siglo XVII se decidió retomar la actividad constructiva y el 15 de noviembre de 1600 firmaron auto de capitulación con Juan Cambra, sobre el destajo del lado oeste. Al siguiente año, éste aceptó el encargo de terminar la capilla de los Reyes por 404 libras y 10 sueldos según una traza que él mismo mostró a la comunidad. El acuerdo comprendía continuar la cornisa por las tres paredes restantes, conforme la realizada en la pared frontera por Juan Ambuesa, debía realizar cuatro arcos según estaban iniciados –probablemente según los enjarjes de la pared frontera de la capilla–, y además, se comprometía a realizar la portada de la capilla según una traza –sin especificar autor, pero muy probablemente del propio Juan Cambra–, que sería sencilla, rectangular, de 7 varas de cornisa sobre sus 16 palmos de ancho. Sobre ésta iría una hornacina para albergar la imagen que la comunidad decidiese, y que Cambra no estaba obligado a realizar<sup>81</sup>. En marzo se concertaron pequeños destajos que no estaban incluidos en el anterior acuerdo. Así, por ejemplo, cobró una pequeña cantidad por colocar mampostería entre los sillares de las paredes alrededor de la capilla de los Reyes. El 19 de junio Cambra firmó un reconocimiento de pago por toda la cantidad por la que estuvo acordada la finalización de la capilla<sup>82</sup>.

La capilla de los Reyes sufrió tempranamente una nueva transformación cuando se decidió trasladar la librería desde el lado sur del claustro al piso superior del lado oeste; es decir, sobre la capilla de los Reyes. El 8 de noviembre de 1604 Juan Cambra se comprometió a dejar perfectos los arcos de la capilla, mientras que Miguel Vaillo se obligaba a realizar las cuatro bóvedas bajas que partirían en horizontal el espacio de la capilla, dejando en el cuerpo superior espacio para albergar la librería. Las bóvedas de separación de los pisos que debía realizar Vaillo tomaron como modelo las realizadas en el lado este<sup>83</sup>.

Con esta decisión se olvidaba completamente el proyecto de Covarrubias para esta estancia, aunque fuera en diferente emplazamiento. En definitiva ésta había sido iniciada en el centro del lado este del claustro sur. En vida del propio don Fernando de Aragón se trasladó al lado oeste del claustro, partiendo de la torre suroeste y ocupando cuatro capillas. Juan Ambuesa en la década de los ochenta retomó la obra, que acorde con las decisiones del momento se desvinculaba de las trazas iniciales. En 1584 se decidió no hacer cimborrio en esta estancia y dejarla con el mismo nivel que las otras cubiertas. Cuando a comienzos del siglo XVII Juan Cambra emprendió la obra de esta panda se hizo cargo de la continuación de la capilla. Se encontraba bastante avanzada en uno de sus lados, por lo que lo construido marcaba las directrices a seguir, pero no evitó que se introdujeran algunas variaciones,

<sup>80</sup> FERRANDIS TORRES, MANUEL: «El Monasterio de San Miguel de los Reyes, en Valencia», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1918, nº 26, pp. 180-188, concretamente p. 186. La inspección a la obra de Juan Ambuesa se encuentra transcrita en GÓMEZ-FERRER LOZANO, MERCEDES: op. cit., 1998, pp. 419-425.

<sup>81</sup> AHN, Códices, 506/B, f. 91v. ROCA TRAYER, FRANCESC A.: *Monasterio de San Miguel de los Reyes. Su fundación y construcción*, Original mecanografiado, 1971, Valencia, ff. 154-155.

<sup>82</sup> AHN, Códices, 498/B, f. 53v. Este documento remite al acto notarial, que ha sido citado por PINGARRÓN SECO, FERNANDO: *Arquitectura Religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia*, 1998, Ayuntamiento de Valencia, pp. 468-469, n. 876.

<sup>83</sup> ROCA TRAYER, FRANCESC A.: op. cit., 1971, f. 168.

En este punto, se ha mantenido la actividad de Miguel Vaillo en la realización de pechinas y abovedamiento de la capilla de los Reyes, pero el término pechinas no lo hemos encontrado entre los documentos y parece llevar a equívocos al indicar un elemento de transición que no guarda correspondencia con el modelo indicado del lado este del claustro.

como lo muestra que presentara una traza que se comprometió a continuar. El traslado de la librería sobre este espacio continuó el proceso de progresivo empobrecimiento, que por otra parte no acabó aquí. Hasta el punto que después de su realización a comienzos del siglo XVII y desaparecida la esperanza, si es que alguna vez la hubo, de utilizar esta capilla como lugar de enterramiento de la familia de doña Germana de Foix, el nombre de capilla de los Reyes dio paso al de capilla del Santo Cristo, con lo que culminaba la herencia de proyectos frustrados de un panteón dinástico de la Casa de Aragón en Nápoles<sup>84</sup>.

Diversos son los apuntes que hablan de la capilla del Cristo, pero por cautela sólo utilizaremos aquellos que de forma expresa señalan que es la situada en el claustro sur, para no confundirla con la del mismo nombre en la iglesia. Así, sabemos que en 1674 la comunidad de monjes jerónimos decidió en capítulo desterrar la costumbre de cubrir el lienzo del claustro de la capilla del Cristo con el grupo de tapices conocidos como *la Pastorella* por encontrarse *totalmente derrotado*<sup>85</sup>. En 1766 se hicieron unas cortinas para esta capilla<sup>86</sup>. A finales de 1802, tras el paso de los Reyes por delante del monasterio, se decidió ubicar en sus ángulos las estatuas de los fundadores y dos leones. Cuando en 1814 se volvió a decidir derribar el claustro viejo, se propuso ubicar la portería cerca de la capilla del Santo Cristo<sup>87</sup>. Sin lugar a dudas ésta se encontraba en el lado oeste, así se entiende que Juan Agustín Ceán Bermúdez atribuyese a Juan Cambra *el lienzo del lado de la capilla de Cristo, la capilla de éste título, las puertas del claustro bajo, las del alto que van a la escalera principal y las del crucero de la iglesia que suben al mismo claustro*. Las palabras del biógrafo, al utilizar el nombre que se utilizaba en su época para referirse a la capilla que labró a comienzos del siglo XVII Juan Cambra, parecen mostrar que era la misma capilla, aunque con un sesgo completamente distinto<sup>88</sup>. Y por si hubiera alguna duda Antonio Sancho en 1840 al describir los elementos más destacados del monasterio jerónimo, en un intento de salvaguardarlo de la destrucción, en la panda oeste del claustro exclusivamente utilizaba las siguientes palabras: *Junto a la escalera principal se encuentra la capilla que era del Cristo, notable por su graciosa bóveda*<sup>89</sup>. El marqués de Cruilles mantuvo la vinculación de Juan Cambra al lienzo de la capilla del Cristo, y en ella destacó que era *notable por sus graciosas bóvedas*<sup>90</sup>. Todavía Andreu Gonzálbez se refería a ella señalando la misma ubicación y consideración de su cierre<sup>91</sup>.

Con el uso carcelario toda esta ala fue vaciada, se alteraron los vanos y desaparecieron las bóvedas que despertaron tanto interés. Actualmente, únicamente pueden rastrearse pequeñas evidencias de la articulación de esta zona.

<sup>84</sup> Los frustrados antecedentes de este proyecto fueron sugeridos por el profesor Amadeo Serra en la lectura de nuestra tesis doctoral, y pueden hallarse en HERSHEY, GEORGE HERBERT: *Alfonso II and the Artistic Renewal of Naples*. 1969, Yale University Press, New Haven, pp. 109-124.

<sup>85</sup> AHN, Códices, 508/B, f. 38v.

<sup>86</sup> ARV, Clero, libro 1.543, f. 27.

<sup>87</sup> Noticias citadas por MATEO GÓMEZ, ISABEL; LÓPEZ-YARTO, AMELIA: op. cit., 1997, nº 277, pp. 8-9.

<sup>88</sup> LLAGUNO Y AMIROLA, EUGENIO: op. cit., 1977, t. III, p. 122.

<sup>89</sup> SANCHO, ANTONIO: «El Monasterio de San Miguel de los Reyes». *Boletín Oficial de la Real Sociedad Económica de Amigos del País*. 1840, nº 4, abril, pp. 79-82.

<sup>90</sup> CRUILLES, MARQUÉS DE: op. cit., 1876, pp. 282 y 284.

<sup>91</sup> ANDREU GONZÁLBEZ, RAMÓN: op. cit., 1935, p. 22.



### 2.3. LA PANDA ESTE DEL CLAUSTRO SUR: UNA MUY DISCUTIBLE AULA CAPITULAR

Según los documentos, la abadía cisterciense de Sant Bernat de Rascanya que la comunidad jerónima ocupó no contaba con aula capitular. El memorial de obras que debían realizarse en opinión de Alonso de Covarrubias tampoco la consideraba explícitamente. De hecho, en el lado este del claustro principal, lugar donde frecuentemente se dispone esta estancia, situó una capilla funeraria monumental llamada capilla de los Reyes. Con el traslado de ésta al lado opuesto del claustro, el espacio quedó libre para el capítulo. Sólo en el último cuarto de siglo XVI y comienzos del XVII los documentos se refieren a este espacio con ese término. Sin embargo, esto contrasta con el vacío de documentación que avale su utilización como tal. Incluso en el siglo XVII se negó que existiera una sala capitular en el monasterio.



*Vista de la llamada aula capitular*

Aunque el grupo de arqueólogos que ha excavado en el patio norte ha identificado la sala alargada que se encuentra en el lado este como la sala capitular de la antigua abadía, los primeros documentos del monasterio jerónimo indican claramente la ausencia de este uso en su época. Tampoco la comunidad persiguió tenerla inmediatamente, pues no habilitó ninguno de los espacios preexistentes a tal cometido y, por el contrario, mantuvo la tradición de reunirse en la celda del prior, como antes los cistercienses hicieron en la del abad. Tampoco Alonso de Covarrubias dispuso una estancia específica para tal fin en el memorial que redactó. Según una planta monástica ideal, el aula capitular se situaría en el lado este del claustro principal, pero en este lugar el maestro castellano situó la capilla de los Reyes, que por su ubicación, iluminación y disposición no podemos descartar que también estuviera pensada para permitir la reunión de toda la comunidad. No se trataría de algo excepcional, pues es larga la lista de casos que funden en una sola estancia los cometidos de capilla funeraria y sala capitular. De cualquier modo esto no es más que una mera suposición y de producirse duró escasos años, pues como hemos visto, en vida del fundador se decidió trasladar la capilla de los Reyes al lado oeste del claustro. Lo cierto es que cuando en 1552 se detuvieron las obras ante la precaria situación de la comunidad, los monjes se reunían en la celda del prior *porque a la sazón no avía Capítulo hecho*<sup>92</sup>. Y posteriormente se mantuvo la diversidad de lugares para celebrar capítulo: además de la celda del prior, que era el de uso más frecuente, se reunían en la celda del vicario, el coro, la sacristía, la hospedería, etc.

No sabemos qué deseo pudo mover a crear una estancia con dicho fin, pues sólo en la capitulación que Jerónimo Lavall firmó en 1573 se habla de los arcos del capítulo, que en la inspección de 1577 se especificaba que estaban levantados, formando nueve capillas<sup>93</sup>. En la obra contratada con Juan Vergara en la segunda mitad de la década de los setenta para la realización de las primeras celdas del sobreclaustro se mencionó que debían hacerse sobre el capítulo<sup>94</sup>. La utilización de este término se hizo muy frecuente en las obras de todo este lado<sup>95</sup>, y continuó usándose en los contratos de obras de los otros lados del claustro principal, pues seguían su modelo<sup>96</sup>. A comienzos del siglo XVII un auto capitular expone que había un zaguán en el aula capitular que se hallaba enfrentado con el situado en el lado oeste, entre la escalera y la iglesia<sup>97</sup>. De hecho, aquí es donde se encuentra una de las dos puertas de entrada a la actual sala, y hasta los inicios de la restauración la primera capilla de este lado formaba un vestíbulo con una portada con columnas de orden jónico. La presencia de estípites en la parte superior y el tipo de ladrillo de 30 centímetros ha llevado a los arqueólogos a datarla en la transición del siglo XVII al XVIII. Además, refuerza su carácter de espacio diferenciado el mayor tamaño de la capilla y el tratamiento de su bóveda que, a diferencia de las restantes, no presenta clave de yeso. Rebasado este vestíbulo las excavaciones han identificado una sala formada por cinco capillas. En la cuarta, se encontró una cripta de enterramiento individual, de planta rectangular con banco corrido, de paredes y bóveda de ladrillo enlucido y suelo de tierra batida, que contenía maderas de ataúd decoradas con pasamanería. Probablemente, restos de los que en su día contuvieron los cuerpos de los fundadores durante el tiempo de construcción de la iglesia. Rebasado este gran espacio se ha identificado otra sala formada por dos capillas y con distinta gama de colores en la decoración

<sup>92</sup> AHN, Códices, 505/B, f. 32; 26 de octubre de 1552.

<sup>93</sup> APPV, Pere Villacampa, 10.387; 27 de septiembre de 1573. APPV, Pere Villacampa, 11.966; 17 de enero de 1577.

<sup>94</sup> ROCA TRAVER, FRANCESC A.: op. cit., 1971, ff. 98-100.

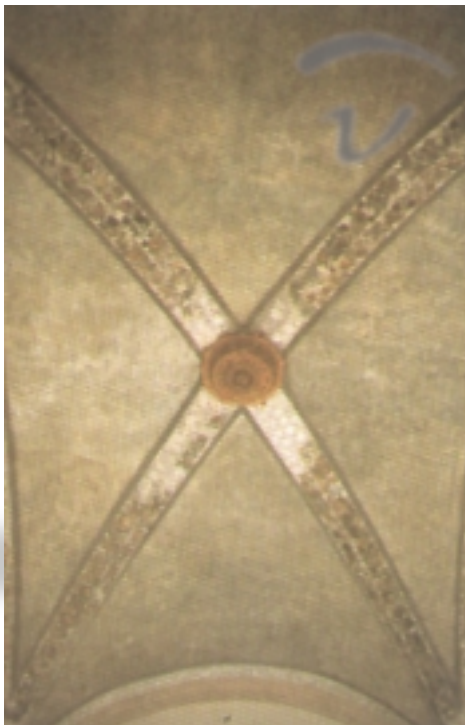
<sup>95</sup> AHN, Códices, 505/B, f. 107v. ROCA TRAVER, FRANCESC A.: op. cit., 1971, ff. 27-129. AHN, Códices, 499/B, ff. 86v-87.

<sup>96</sup> ROCA TRAVER, FRANCESC A.: op. cit., 1971, ff. 104 y 111-114. AHN, Códices, 499/B, f. 184v. AHN, Códices, 505/B, f. 141.

<sup>97</sup> AHN, Códices, 498/B, ff. 56-56v.

floral de sus aristas. Y finalmente otro vestíbulo de una capilla. Éste también tenía acceso desde el claustro y, a su vez, facilitaba el paso a la torre del prior. Durante el uso penitenciaro esta capilla fue ocupada por una escalera que destruyó su bóveda y la puerta hacia la torre. Probablemente en esta época también se derribó el muro que separaba las dos salas de mayores dimensiones<sup>98</sup>.

La disposición actual y las menciones al lado del capítulo han conducido a la suposición de que el espacio actual fue aula capitular. Sin embargo, diversos elementos se muestran contradictorios con este uso. En primer lugar, las dimensiones de esta estancia son desmesuradas para una comunidad de veinte monjes, o en el mejor de los casos –justo cuando se decía que no contaban con esta dependencia– cuarenta. Por otro lado, las alusiones al “capítulo” se produjeron durante aproximadamente veinticinco años, sin que fueran acompañadas del citado uso. Ningún auto de las actas capitulares o de los protocolos notariales indica que los monjes se reuniesen aquí. Por el contrario, y en fechas parecidas, es harto frecuente encontrar en la documentación que se reúnen, entre otros lugares, en la celda prioral, *donde para tratar sus negocios tienen costumbre ayuntarse*<sup>99</sup>. Incluso, cuando a comienzos de la década de los ochenta todo este lado estaba finalizado y se realizaban obras en la celda prioral las reuniones de la comunidad se trasladaron al coro de la iglesia. Como ejemplo de las contradicciones que presenta el uso de esta sala sirvan los siguientes autos capitulares de época posterior. Por un lado, en 1579 se afirmaba que en un extremo de este lado se encontraba el capítulo y la librería<sup>100</sup>, a comienzos de 1623 se aprobó abrir una puerta en el zaguán entre los dos capítulos<sup>101</sup>, y a finales de 1756 vino la mayor parte de la comunidad en que se construyese un nuevo claustro y se mudase el refectorio y demás oficinas de él desde el claustro norte *a los capítulos del claustro principal*<sup>102</sup>. Por el contrario, a finales de 1762, cuando se decidió construir un nuevo claustro, se indicaba que necesitaban más celdas y *no había oficina alguna de las que regularmente ay y son pressisas en nuestros monasterios para su mayor observancia y conservación de lo espiritual y temporal*, lo que muy probablemente haga mención a la sala capitular. De hecho en estas fechas y hasta la desaparición del monasterio los monjes continuaban reuniéndose en la celda del prior. Incluso en un acta de 1776 decidieron juntarse en capítulo en la librería mientras la celda prioral continuase



Bóveda de la llamada aula capitular

<sup>98</sup> ALGARRA, VÍCTOR; CAMPS, CONCHA: *Intervención arqueológica en el antiguo monasterio de San Miguel de los Reyes (Valencia)*. 1995, septiembre. Informe mecanografiado depositado en el S.I.A.M. de Valencia, pp. 20-25.

<sup>99</sup> AHN, Códices, 505/B, f. 133. Otras referencias del siglo XVII, por ejemplo, en AHN, Códices, 506/B, f. 119; y AHN, Códices, 507/B, f. 1.

<sup>100</sup> APPV, Josep Cristòfol Climent, 20.517; 8 de agosto de 1579.

<sup>101</sup> AHN, Códices, 507/B, f. 79v.

<sup>102</sup> AHN, Códices, 510/B, f. 150v. Finalmente el lugar elegido fue el meridional.

ocupada por el huésped distinguido, lo que nuevamente deja en cuestión la enorme sala que hoy vemos en el ala este del claustro sur<sup>103</sup>. Por último, las recuperadas pinturas sobre las aristas de las bóvedas y en los inicios de los arcos, muestran un mundo de motivos geométricos o vegetales y figurativos, en ocasiones fantásticos, que con dificultad armonizan con ideas religiosas y menos con las emanadas de Trento.

Cuanto menos, las noticias que hablan de zaguanes y capítulos en esta panda conducen a pensar que no siempre fue un espacio unitario; aspecto que la arqueología ha confirmado. Hablar del lado del capítulo, pudiera tratarse de una mera referencia, como lo es hablar del lado de la librería, del lado de la capilla de los Reyes o del lado de la sacristía, que corresponderían al lado de Valencia, del camino y de la iglesia, respectivamente, y cuyas emblemáticas estancias no ocupaban toda la panda, sino una pequeña parte. Se trata, por tanto, de un espacio difícil de entender por la información contradictoria que presenta. Se le llama capítulo desde la octava década del siglo XVI pero no se utiliza como tal, o al menos no siempre. En alguna ocasión se dice que hay dos, y en otra parece insinuarse que no hay ninguno. Algo que no era inusual ni en la tradición jerónima, ni en las obras conventuales más modernas. De cualquier modo, la confusión que rodea la sala que ahora contemplamos en el lado este del claustro es muestra de la polivalencia de los espacios, que además era potenciada por una construcción unitaria capaz de dividirse o reintegrarse mediante muros pantalla. Así se expone explícitamente cuando se realiza la librería de prestado en el lado sur, pues se exige que el espacio que se cree pueda dividirse en el futuro en dos celdas individuales sin mayor obra que los muros de separación interiores.

El actual piso bajo del lado este del claustro sur es una amplia sala que se encuentra ordenada por pilastras de escaso resalte con caprichosos capiteles sobre los que apean los arcos prácticamente de medio punto y rehundidos en su intradós que separan tramos cubiertos con bóvedas de arista tabicadas. Las aristas y arranques de los arcos se encuentran ornados con rica decoración pictórica, a base, en unos casos, de motivos vegetales y figurativos –animales, humanos y fantásticos–, en otros, geométricos, que parecen tener inspiración en la decoración *a bianchi girari* de la que participa gran parte de la rica colección de códices procedentes de la Casa Real de Aragón en Nápoles.



*Capiteles de la llamada aula capitular*

<sup>103</sup> AHN, Códices, 510/B, ff. 203-203v y 511/B, f. 102v.





*Portada del extremo norte de la llamada aula capitular*



*Portada del extremo sur de la llamada aula capitular. Vista frontal*



*Portada del extremo sur de la llamada aula capitular. Vista lateral*

Los accesos a esta panda se realizan a través de puertas con cierto valor estético situadas en los extremos, que comunicaban con vestíbulos. La más cercana a la iglesia está formada por una sencilla portada con arco de medio punto que arranca de una imposta, y enmarcado por pedestales, sobre los que descansan columnas formadas por basas, fuste liso con éntasis y capiteles que no guardan un orden definido. Sobre éstos, se encuentra el arquivado de dos fajas superpuestas, el friso con triglifos y la cornisa. En la parte interior, la portada se corresponde con un cuidado capialzado en puerta cuadrada con forma cóncava en las siete dovelas que lo forman. El vestíbulo de esta estancia daba acceso a la siguiente sala mediante una portada con columnas jónicas, pero su desaparición hace difícil el

análisis<sup>104</sup>. En el otro extremo, también con acceso desde el claustro, se encuentra una portada de parecidas características. Presenta orden menor de pilastra cajeadada que sostiene un arco de intradós decorado con motivos parecidos a los que presentan los arcos fajones más cercanos de la galería del claustro. El orden mayor carece de pedestales, pero el tratamiento de la columna y del capitel es similar. Por el contrario, tiene retropilastras a los lados y entablamento de desnudo y delgado arquitrabe, friso con triglifos y cornisa, con resalte sobre los ejes verticales. Una vez rebasada esta puerta, a la derecha, hay un arco de medio punto que comunica con la torre sudeste; único resto de la portada que fue destruida con la construcción de una escalera durante el tiempo de uso carcelario. Como posible elemento de datación los capiteles empleados en ambas portadas presentan una decoración vegetal en el equino, y ovas y dardos en el ábaco, que en última instancia se aproximan a la lámina XIII de la *Regola delli cinque ordine d'architettura* de Vignola, difundida desde 1562 en series de grabados que precedieron a la publicación como libreto veinte años más tarde, lo que apuntaría a la posible responsabilidad de Jerónimo Lavall.

La iluminación de la estancia se recibe únicamente desde el exterior, con ventanas de diferente tamaño en cada uno de los tramos, resultado del proceso aditivo sufrido por el edificio a lo largo del tiempo. Entre estas aberturas destacan dos que presentan un amplio vano rectangular, también capitalizado pero a regla, enmarcado por un conjunto que guarda estrecha relación con las puertas de entrada. En este caso, ménsulas foliadas y retroménsulas que coinciden las primeras con semicolumnas de fuste liso y anillo en el tercio de su altura, y



*Ventanas de la llamada aula capitular*

<sup>104</sup> Un dibujo en GÓMEZ-FERRER, MERCEDES: *Étude sur le Monastère de San Miguel de los Reyes de Valencia*. Thèse de Maîtrise présentée en septembre de 1995 en la Katholieke Universiteit Leuven. Centre d'études pour la conservation du patrimoine architectural et urbain R. Lemaire; pp. 18-19.

las segundas con retropilastras; los capiteles, de nuevo sin un orden definido. Sigue un entablamento de desnudo y delgado arquitrabe, friso con triglifos y cornisa. Sobre éste una serie de decoraciones en estuco, probablemente de época posterior y de las que prácticamente sólo queda su contorno, finalizan el conjunto.

La coherencia en esta panda del claustro, a la hora de enmarcar los vanos mediante uso de capialzados, y combinaciones libres de un sistema de órdenes, en los que contrastan elementos sencillos con otros de cierta fantasía vegetal en los capiteles, de los que también participan los capiteles ménsulas de los que arrancan los arcos fajones, nos llevan a dar protagonismo a la etapa protagonizada por Juan Vidanya hasta 1552, a la que seguiría la de Jerónimo Lavall en cantería y mampostería de 1573 a 1576, con la construcción de los arcos fajones y formeros que configuran cada una de las capillas, y la de Miguel Salvador en las bóvedas de ladrillo en 1578.

Una vez finalizada toda esta panda no hay constancia de que los monjes se reunieran en capítulo en ella. Por otro lado, ya hemos hablado en varias ocasiones sobre el carácter polivalente que un mismo espacio puede adquirir a lo largo del tiempo. Debemos pensar que en principio se necesitaban espacios unitarios –aunque ya hemos indicado la existencia de zaguanes en las capillas que dan acceso por los dos extremos, y presentan distinta decoración pictórica en las aristas y escultórica en los florones–, para agrupar y exponer con la mayor dignidad el rico y variado legado que el fundador les dejó: objetos litúrgicos, joyas, su valiosa biblioteca, algunos cuadros y los numerosos tapices y telas que por necesidades de conservación debían estar colgados... Todavía en el siglo XVII Gaspar Escolano y Onofre Esquerdo destacaron éstos entre los objetos legados por el fundador. Sólo algunos bienes pudieron encontrar un emplazamiento digno con el tiempo. A la librería se trasladaron los libros, cuadros y suponemos que algunos tapices por su temática. A la sacristía realizada en el siglo XVI objetos litúrgicos, aunque la ampliación de la iglesia en el XVII se hizo en detrimento de este espacio. Además, en el lado de la Epístola se ubica una escalera que asciende al piso superior y unos escalones que comunican con el paso detrás de la iglesia. Este espacio se muestra sumamente reducido para contener los elementos litúrgicos necesarios, y no corresponde con las sacristías de grandes dimensiones que suelen tener los monasterios jerónimos, y que se reclamaba en el siglo XVI para San Miguel de los Reyes. Significativo resulta que en El Escorial la panda este del claustro principal se encuentre ocupada por la sacristía y sus zaguanes. Así, la proximidad del espacio que ha venido llamándose del capítulo, parece el más indicado para contener toda una herencia y unos elementos tan necesarios como la ropería, único espacio arquitectónico, como hemos visto, que preceptuaba la Regla de San Agustín. Por otro lado, el proyecto de don Fernando de Aragón incluía la existencia de un colegio de Teología y Artes, que no llegó a ser una realidad, pero que pudo en principio reservar ciertos espacios. El noviciado, por el contrario, sí existió. Finalmente, durante los más de veinte años que duró la construcción de la iglesia la comunidad tuvo que utilizar otro espacio para desarrollar su oficio, a cuyo fin esta sala y la capilla de los Reyes son las más indicadas. Realmente algunas de estas alternativas no se oponen y forman una perfecta unidad con el tipo de decoración existente.

Durante la época penitenciaria se derribaron los muros de separación, creando una sala que sirvió como taller de alpargatería, y en el vestíbulo sur se alzó una escalera. Los recientes trabajos han eliminado ésta y han dejado las nueve capillas como espacio unitario.

## 2.4. LA BIBLIOTECA

La biblioteca de don Fernando de Aragón fue uno de los bienes que con mayor cuidado custodiaron los monjes jerónimos valencianos. Sin embargo, el marco de estos fondos no estuvo siempre a la altura de las circunstancias. Las capitulaciones de Alonso de Covarrubias

no citaban de manera expresa el lugar ni la forma de este elemento. Hacia 1573 Jerónimo Lavall trabajó en una sala que cumpliría el cometido de custodia de libros en la planta baja del ala sur del claustro nuevo, ocupando las tres primeras capillas desde la torre sudeste. Tras morir este maestro y producirse un notable cambio en la concepción del proyecto general, Juan Ambuesa se hizo cargo de las obras. La librería se adaptó al nuevo sesgo desornamentado y se le concedió más espacio. Probablemente por ello se hizo una librería de prestado sobre parte de la que sería definitiva. Juan Vergara realizó el tejado y Juan Bautista Abril algunas bóvedas. A comienzos del siglo XVII, cuando prácticamente el lado sur del claustro meridional se encontraba finalizado, la comunidad decidió trasladar la librería al lado oeste del mismo claustro, sobre la capilla de los Reyes. En este nuevo emplazamiento la labor de Miguel Vaillo fue de gran importancia. Poco antes de la Desamortización la comunidad aprobó un nuevo traslado, y después todos estos espacios sufrieron notables transformaciones.

A pesar de las ventas y saqueos, alguno reciente, que han sufrido los fondos de la biblioteca de la Casa de Aragón en Nápoles, sin lugar a dudas este apartado constituye la parte de los bienes que en mayor medida ha llegado hasta nosotros a través de la Biblioteca Histórica de la Universitat de València<sup>105</sup>, pues fueron la principal preocupación de don Fernando y de su heredero universal. Como botón de muestra de las obras que contribuyeron a configurar la cultura arquitectónica de su época, que hemos analizado en el epígrafe «Cultura arquitectónica y aprendizaje» del capítulo III, podemos señalar que en 1527 se enviaron a la ciudad de Valencia libros de arquitectura como los de Vitruvio y Filarete, hasta el momento única referencia en España; y obras que se preocupaban por la recuperación del pasado clásico como la de Dionisio de Halicarnaso *De originum sive antiquitatum Romanorum*, o el *Urbis Romae ex terrarum*, o *La historia de la edificación de Roma*. A la muerte del duque, además de los citados, se hallaba otro Vitruvio y dos *Emblemata* de Alciato, encontrándose en el estudio de su librería un volumen de cada autor.

La biblioteca fue considerada siempre con gran estima por los monjes, y en los momentos de mayor penuria se procuró preservar sus fondos. Así lo muestra la ausencia de ventas por este concepto y el rechazo expreso a las mismas; como en 1553, cuando la comunidad aceptó ceder tres paños al obispo de Ciudad Rodrigo, pero rechazó desprenderse de ciertos libros de pergamino<sup>106</sup>. Sólo ante muy ilustres señores la comunidad claudicó, como ocurrió con el doncel Antonio Picimino y el secretario de estado Gonzalo Pérez, cuya biblioteca fue reclamada a su muerte por Felipe II. Aparte de estos casos aislados, las ventas de libros fueron muy concretas y centradas en lecturas de escaso provecho en un monasterio. Tal es el caso de los libros de horas<sup>107</sup>. Incluso cuando los conflictos de comienzos de 1811 obligaron a la comunidad a abandonar precipitadamente el monasterio se decidió vender los productos agrícolas, las pinturas y la plata, pero guardar en cajones el archivo y biblioteca de los fundadores<sup>108</sup>.

Probablemente, la Orden de San Jerónimo con su elevada obligación coral no fuese la más idónea para trabajar con los fondos de una magnífica biblioteca. De hecho, podemos

<sup>105</sup> Los fondos actuales de la Universitat constituyen menos de la cuarta parte de los que en su día se custodiaron en el palacio del Real o en San Miguel de los Reyes. Un magnífico catálogo que reúne importantes estudios y la más amplia bibliografía al respecto puede encontrarse en TOSCANO, GENNARO (Coordinador científico): *La biblioteca Real de Nápoles en tiempos de la dinastía aragonesa*. 1998, Generalitat Valenciana, Nápoles.

<sup>106</sup> AHN, Códices, 505/B, f. 33v.

<sup>107</sup> AHN, Códices, 506/B, ff. 8v y 18v-19v. En 1574 se ofrecieron dos libros de horas a Felipe II, que declinó por tener muchos y mejores. A finales de la década de los ochenta y durante la siguiente se persiguió el mismo objetivo exponiéndolos en Valencia.

<sup>108</sup> AHN, Códices, 514/B, ff. 26-26v. Citado, aunque señalando el mes de febrero en lugar de 8 de enero, por MATEO GÓMEZ, ISABEL; LÓPEZ-YARTO, AMELIA: op. cit., 1997, nº 277, pp. 1-15.



trasladar las críticas que se dirigieron a la decisión de Felipe II de vincular una soberbia biblioteca a los monjes jerónimos de El Escorial. Incluso el ejemplo de San Jerónimo azotado por los ángeles como castigo por su excesiva afición a los libros profanos, magistralmente representado tiempo después por Zurbarán (Guadalupe) y por Valdés Leal (Museo de Sevilla), constituía un pobre estímulo. Pero no olvidemos que en ambas casas estaba proyectado que fueran panteón y evocación de un linaje, y lugares de formación de los propios jerónimos, que en estas fechas contaban con escasas posibilidades<sup>109</sup>.

Sorprende que pese a la importancia sostenida que se dio a esta parte del legado del duque, la librería no se citase en la capitulación redactada por Alonso de Covarrubias. No obstante, sabemos que en la década de los setenta del siglo XVI se trabajaba en la planta baja del lado sur del claustro meridional, donde estaba proyectado que ocupase un espacio que ocupaba las tres capillas más próximas a la torre sudeste<sup>110</sup>.

Hemos señalado que su ubicación fue decidida tempranamente porque ya Jerónimo Lavall estuvo trabajando en esta zona y por acuerdos posteriores sabemos que dejó bastante avanzado. Juan Vergara contrató la realización del tejado sobre las tres celdas encima de la librería el 2 de abril de 1579<sup>111</sup>. Entre julio y agosto de 1580 se labraron los arcos fajones y en octubre se asentaron<sup>112</sup>, siendo visible el giro hacia lo desornamentado de la obra.



Vista de la panda meridional del claustro sur, después de los trabajos de restauración

<sup>109</sup> TORMO Y MONZÓ, ELÍAS: *Los Jerónimos. Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la Recepción del Excmo. Sr. D. Elías Tormo y Monzó. El día 12 de enero de 1919. Contestación del Excmo Sr. D. Gabriel Maura y Gamazo, Conde de la Montera*. 1919, Imprenta de San Francisco de Sales, Madrid. MADRID, FRAY IGNACIO DE: «Los estudios entre los Jerónimos españoles», *Los monjes y los estudios. IV Semana de Estudios Monásticos*. 1963, Abadía de Poblet, Tarragona, pp. 261-294.

<sup>110</sup> También se ha considerado que estaba formada por seis capillas (GÓMEZ-FERRER, MERCEDES: «Monasterio de San Miguel de los Reyes (Valencia)», en BÉRCHEZ GÓMEZ, JOAQUÍN (Coord.): *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados e incoados. Tomo X. Valencia. Arquitectura Religiosa*. 1995, Conselleria de Cultura, Educació y Ciència de la Generalitat Valenciana, pp. 186-203; concretamente p. 196), pero la lectura de los documentos, a nuestro entender, no parece confirmarlo.

<sup>111</sup> ROCA TRAVER, FRANCESC A.: op. cit., 1971, f. 105.

<sup>112</sup> AHN, Códices, 499/B, ff. 141-141v.

Cuando en enero de 1581 Juan Bautista Abril, obrero de villa, aceptó el destajo de las dos primeras celdas de la panda sur, junto a la torre sudeste, se indicaba que ésta y las paredes de la panda, incluso los arcos del piso inferior, que eran de piedra y no de medio punto –a buen seguro los escarzanos que hoy se observan y que hemos citado que se asentaron en 1580– se encontraban contruidos. El trabajo que Juan Bautista Abril realizó a lo largo de la primera mitad del año comprendía la construcción de las dos primeras bóvedas de la estancia del piso inferior que estaba destinada a ser la biblioteca<sup>113</sup>. Esta labor no se producía por interés inmediato en la propia estancia, pues no se le exigía enlucirlas, sino porque era la base sobre la que se igualaría el suelo del piso superior, y sobre el que se instalarían provisionalmente los libros. Esta medida puede explicarse por la necesidad de ordenar correctamente los bienes de don Fernando, mientras se ornaba con portadas y otras obras la estancia definitiva del piso inferior. El mismo espacio ocupado en el piso superior se concebía como dos celdas dispuestas de tal manera que cuando la estancia inferior estuviera acabada, pudiera dividirse y crear sin mayores gastos dos estancias para monjes. Las bóvedas de la que sería librería definitiva debían ser de arista, tabicadas dobles y recubiertas de yeso, aunque sin perfilar.

Sobre las dos primeras bóvedas de la librería Juan Bautista Abril creó el solado de la de prestado mediante callejones de ladrillo cubiertos con otros ladrillos con yeso que recibieron el pavimento, que estaba formado por baldosas y azulejos con cintas alrededor, lazos en los ángulos y rosa en el centro. Para reforzar la estabilidad de los arcos escarzanos de piedra ya contruidos se construyeron sobre su trasdós otros de igual anchura, pero de ladrillo y de medio punto, quedando los de piedra como elemento prácticamente de articulación. La librería de prestado estaría delimitada por los muros de la panda sur del claustro, la pared de la torre sudeste, y en el extremo opuesto por otra pared que debía construir el maestro y la separaría de una celda. Este espacio se cubriría con dos bóvedas, o tal vez dos tramos, de ladrillo doble y yeso, con sus lunetas. Una, desde la pared nueva hasta el arco nuevo de ladrillo; la otra, desde el citado arco hasta la pared de la torre sudeste. El trasdós de la bóveda se igualaría y pavimentaría con ladrillo común. En el exterior se construiría la cornisa y el arquitebe según el lado este.

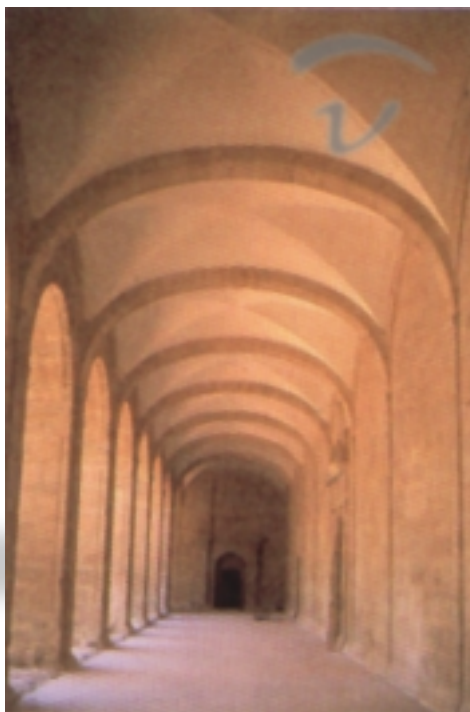
La presencia de la librería de prestado donde estaban proyectadas dos celdas obligó a modificar el número y disposición de ventanas y puertas, así como el tipo de cierre, puesto que la necesidad de un espacio unitario para esta dependencia obligó a descartar la disposición tradicional de un arco central transversal a la sala que separaba cada celda en dos. La presencia de una única bóveda y que se hable de *lunetas* invita a pensar en la realización de una bóveda de cañón tabicada. Esta posibilidad enlazaría con la aparición en Valencia de este sistema constructivo, que aplicado a los grandes espacios de iglesias se encuentra documentado en la última década del siglo en los conventos capuchinos de la Magdalena, en Masamagrell, y la Sangre, en Alboraya. La introducción en San Miguel de los Reyes de la bóveda de cañón tabicada es bastante plausible. Por un lado, era harto frecuente en El Escorial, incluso en su biblioteca, y éste es un momento en el que la traza gira la mirada hacia el edificio castellano. Por otro, el monasterio jerónimo compartía los criterios de austeridad que impulsó a los monjes capuchinos a buscar técnicas y sistemas formales que economizaran el gasto de la obra. Y finalmente, su ejecución a manos de un artista italiano era lo más indicado por su experiencia.

En marzo de 1582 se colocaban las tejas en este cuarto del claustro<sup>114</sup>. Durante esta década Juan Ambuesa estuvo trabajando en este lado, y si bien básicamente estuvo en las

<sup>113</sup> Capitulación en ROCA TRAVER, FRANCESC A.: op. cit., 1971, ff. 111-114. Reconocimiento de pagos o épocas en APPV, Pere Villacampa, 11.985.

<sup>114</sup> AHN, Códices, 499/B, p. 184v.

galerías también se constata su presencia en la misma ala<sup>115</sup>. El 2 de marzo de 1582 los monjes aprobaron la traza que este maestro hizo para abrir una portada de acceso a la librería<sup>116</sup>. Juan Ambuesa solicitó 150 libras, pero finalmente se concertó por la mitad, aunque esta cicatería no estaba reñida con el aprecio que la comunidad hizo a la traza presentada, puesto que se aprobó atendiendo a que *bien que un portal tan principal como es en una pieza tan buena y grande no convenía se hiziere cosa tosca y ruin*<sup>117</sup>. El maestro reconoció el 6 de abril de 1583 haber recibido el dinero estipulado<sup>118</sup>. La que hoy contemplamos es una sencilla portada de piedra de unos ocho palmos y medio de ancho, según capitulación, formada por un arco de medio punto sobre pilastras, y conjunto flanqueado por pilastras de orden dórico con acusado éntasis o estrechamiento desde la imposta de las pilastras del arco. Las pilastras exteriores sustentan un arquitecónico con friso de triglifos de ritmo similar al cuerpo dórico del claustro. Remata el conjunto un frontón mixtilíneo de lados cóncavos y vértice truncado sobre el que descansan las armas del duque, realizadas con piedra de la cantera de Barxeta<sup>119</sup>, cerca de Játiva, y sobre los ejes de las pilastras una bola cimera con deformación perspectiva. Muy probablemente este detalle se hace eco de una larga lista de incursiones en temas de geometría y óptica, que parten de Euclides, y de perspectiva, que en el mismo siglo presentan, entre otros, Jean Pélerin, Hieronymus Rodler, Sebastiano Serlio, Jean Cousin, Daniele Bárbaro y Jacques Androuet du Cerceau. Como puede apreciarse muchos son franceses, como Juan Ambuesa, cuya preocupación por la geometría quedaba fijada en estas mismas fechas en la escalera del paso entre claustros, y la mayoría defienden una perspectiva bifocal que prolonga el espacio real y adquiere coherencia con un espectador en movimiento. No obstante, la referencia más directa pudiera ser la obra del boloñés. En su libro IV, ya traducido al castellano, defiende constantemente el uso del éntasis y aparecen numerosos remates sobre chimeneas similares al que sirve como apoyo del escudo de armas del duque, y en el libro I, con traducción al francés de Jean Martin, trata sobre los óvalos. Prueba de unas inquietudes compartidas en diferentes ámbitos, un año después de la realización de la portada de la librería, Vignola en su tratado sobre perspectiva, editado póstumamente, defendió la perspectiva de



Planta baja de la galería meridional del claustro sur

Planta baja de la galería meridional del claustro sur

<sup>115</sup> ROCA TRAVER, FRANCESC A.: op. cit., 1971, ff. 139-142. Por ejemplo, Juan Ambuesa se comprometió a hacer en la librería un arco y dos formeros por 50 libras, 6 menos de las que cobraba en su día Jerónimo Lavall. Así como un medio arco en la pared de la torre hacia la librería, conforme a otro ya hecho en la librería, por 12 libras.

<sup>116</sup> AHN, Códices, 505/B, f. 127.

<sup>117</sup> ROCA TRAVER, FRANCESC A.: op. cit., 1971, ff. 139-142.

<sup>118</sup> AHN, Códices, 499/B, f. 162v. Siguiendo otra fuente, época transcrita por GÓMEZ-FERRER LOZANO, MERCEDES: *Arquitectura y arquitectos en la Valencia del siglo XVI. El Hospital General y sus artífices*. 1995, tesis doctoral leída en la Facultad de Geografía e Historia de la Universitat de València, documento nº 16.15, p. 874.

<sup>119</sup> AHN, Códices, 498/B, f. 210v.



*Portada de acceso al zaguán de la librería, en el lado meridional del claustro sur*

punto principal que exige visión estática, cuya culminación es la anamórfosis, y tres más tarde Juan de Arfe incluyó en su *De varia commensuración* las enseñanzas de Euclides sobre geometría y de Serlio sobre los óvalos.

Por otro lado, resulta significativo el emplazamiento de la portada, puesto que ocupa la posición central de la panda lo que lleva a pensar que ya estaba modificada la idea de reducir la estancia a las tres capillas más cercanas a la torre sudeste. Los trabajos arqueológicos han indicado que la portada daba acceso a un vestíbulo que comunicaba a cada lado con una sala. Tal vez, separando la zona de custodia de la de trabajo. Aunque tempranamente estos posibles usos fueron modificados.

Cuando el lado meridional del claustro se encontraba finalizado aparecieron opiniones que indicaron lo inadecuado del lugar. En 1601 se trasladó el aula de lectura al lado oeste del claustro sur, y el 26 de septiembre de 1603 la comunidad decidió trasladar la librería al primer piso de este lado, sobre la capilla de los Reyes. Estas mudanzas buscaban evitar la humedad del lado sur, pues aunque era el más soleado y saludable, la proximidad de la acequia dificultaba la conservación de los volúmenes. Este cambio era a todas luces poco coherente ya que se ubicaba la sala de lectura en el sitio más ruidoso de todo el claustro y el de peor luz. Para evitar la humedad no sólo existía la posibilidad de trasladar la librería del lado sur al oeste, sino que se podía haber trasladado de la planta baja hacia la primera planta del lado sur, donde en su día estuvo instalada la librería de prestado. Esta exclusión nos lleva a pensar que el tema de la humedad no debía ser el único motivo, y así lo dejaba ver explícitamente el acuerdo de los monjes, aunque de manera difusa, pues *vinieron todos se haga allí [lado oeste del claustro] la librería por ser lugar libre de humedad tan dañosa para los libros y por otras razones*. Pudieran entrar entre éstas el deseo de emular la ubicación que la gran librería de El Escorial tenía, o bien el deseo de concentrar los elementos que más recordaban al fundador en el lado oeste del claustro sur, como la capilla de los Reyes y sobre ella la librería. Además, en el lado que desde la intervención de Juan Cambra era el de mayor empaque y el más visible desde el transitado camino.

El 8 de noviembre de 1604 se contrató con Miguel Vaillo la realización de las cuatro bóvedas de la capilla de los Reyes, que soportarían el suelo de la nueva librería. Las bóvedas y el pavimento sobre ellas se harían por 20 libras cada una y teniendo como referencia las primeras realizadas en el lado este del claustro. Además debía asentar las ventanas. El 5 de julio de 1606 el mismo maestro concertó la realización de las bóvedas de la propia librería, según una traza. El trabajo comprendía la realización de dos arcos, tres bóvedas con sus molduras y cornisa, gafas en la pared hacia la torre suroeste y enlucir la sala por 140 libras<sup>120</sup>. El lado sur quedó libre del antiguo uso. No sabemos qué utilidad se le dio, pero en la segunda mitad del siglo XVIII se trasladó a toda esta ala el refectorio y dependencias a él vinculadas.

Entre 1723 y 1726 se decidió hacer un mueble de nogal y ciprés para proteger los libros que se encontraban en el lado oeste del claustro<sup>121</sup>. Sin pena ni gloria pasó esta estancia para Antonio Ponz, que sólo citó había una *porción de libros que fueron del dicho señor*. Más explícito fue Pascual Beramendi, pues de la fuerte impresión que le causó el monasterio destacó su biblioteca, formada por 260 manuscritos, algunos de buenas iluminaciones, y entre los que cita a Vitruvio, y 5.000 libros impresos, la mayor parte antiguos. Aunque también indicaba su mal estado como reflejo de la decadencia de la casa. No obstante, la mejor

<sup>120</sup> ROCA TRAVER, FRANCESC A.: op. cit., 1971, ff. 168 y 169; respectivamente.

<sup>121</sup> AHN, Códices, 509/B, ff. 132, 133v y 165.

descripción de los fondos fue dada por Joaquín Lorenzo Villanueva<sup>122</sup>. Pero algo común fue el silencio sobre la arquitectura que los contenía.

El emplazamiento de la librería que vieron los visitantes de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX no fue el último. Hacia finales de 1811 y comienzos de 1812 el monasterio sirvió como cuartel y depósito principal de la artillería de las tropas francesas. Según Richard Ford fue completamente saqueado y profanado por Suchet, que incendió su preciosa biblioteca<sup>123</sup>. Desde luego, no se trataba de los libros que se pusieron a buen recaudo, sino muy probablemente el lado sur del claustro principal.

La comunidad de monjes a su regreso encontró bastante maltrecha la casa y fue necesario emprender nuevas obras. En 1819 el prior pidió permiso para hacer una celda para sí en la librería, y trasladar los libros a las dos celdas *que hay junto al lugar común del claustro de arriba*. La razón que argumentaba fray Luis Andrés era *que siempre había oído decir que el sitio de la librería no era a propósito para custodiar los libros por lo mucho que se polillaban con el polvo que entraba del camino real*<sup>124</sup>. Tras la Desamortización, el 14 de agosto de 1844, Francisco Carbonell, en nombre del Gobierno Político de Valencia, escribió al Ministerio de Gobernación y expuso que las obras de algún mérito que no se habían destruido o extraviado se hallaban a salvo. Los libros, los manuscritos y los códices que, según circular debían destinarse a la creación de una Biblioteca Provincial, estaban hacía algunos años en la Biblioteca de la Universidad de Valencia, y las pinturas y las esculturas en el antiguo convento del Carmen de Valencia<sup>125</sup>.

Durante el tiempo que el edificio fue Casa Cuna y Hospital parece que lo que un día fue librería, en el piso superior del lado oeste del claustro sur, fue utilizado como comedor<sup>126</sup>. Más tarde, con su uso como cárcel la transformación fue mucho mayor y todo este espacio se vació y recreció para albergar una estructura carcelaria completamente diferente. A la antigua librería del lado meridional, en la segunda mitad del siglo XVIII se trasladó el refectorio. Con este uso la describía Antonio Sancho en abril de 1840: *la hermosa pieza del refectorio, que con algunas otras oficinas ocupa el lado del mediodía, avanzando en sus extremos por el exterior dos torreones de considerable altura y solidez que dividen también los pisos con bóvedas de ladrillo muy bien dispuestas*<sup>127</sup>. A comienzos del siglo XX José Martínez Aloy indicaba que el gran refectorio todavía guardaba huellas de pintura mural<sup>128</sup>. Avanzado el siglo, en opinión de José Rico de Estasen, fue utilizado como comedor de reclusos<sup>129</sup>. Probablemente en estas fechas, para evitar los daños producidos en la estructura de esta sala, se reforzó con pilares de sección cuadrada de ladrillo. Las excavaciones arqueológicas han identificado una nueva división de esta panda, que han datado hacia la transición del siglo XVII al XVIII. También han sacado a la luz la existencia de calderas y

<sup>122</sup> PONZ, ANTONIO: op. cit., 1774, t. IV. SOLER PASCUAL, EMILIO: op. cit., 1994. VILLANUEVA, JOAQUÍN LORENZO: *Viage literario a las iglesias de España*. 1803-1852, Imprenta Real, Madrid, vols. XXII; concretamente 1804, t. II, Carta XVI, pp.124-142.

<sup>123</sup> SUCHET: *Mémoires du Maréchal Suchet, duc d'Albufera, sur ses campagnes en Espagne, depuis 1808 jusqu'en 1814, écrits par lui même*. 1828, Adolphe Bossange, Paris, vols. II; concretamente t. II, cap. XV, p. 277. FORD, RICHARD: *Manual para viajeros por los reinos de Valencia y Murcia y lectores en casa*. (1831) 1982, Turner, Madrid, pp. 61-62.

<sup>124</sup> AHN, Códices, 514/B, f. 84v.

<sup>125</sup> Citado y transcrito por MATEO GÓMEZ, ISABEL; LÓPEZ-YARTO, AMELIA: op. cit., 1997, n° 277, p. 13.

<sup>126</sup> ADV, III-3/C-3 / legajos 50, 51 y 52. Solicitud dirigida el 11 de abril de 1861 al gobernador de la provincia para realizar obras.

<sup>127</sup> SANCHO, ANTONIO: op. cit., 1840, n° 4, abril, pp. 79-82. Poco tiempo después recogido también en ARASCV, Sección Comisión de Monumentos 1837-1853, 1854-1872, legajo 141, 141-A/44. El calificativo de hermosa pieza fue mantenido por Marqués de Cruilles y Ramón Andreu González.

<sup>128</sup> MARTÍNEZ ALOY, JOSÉ: op. cit., 1915, t. II, p. 574.

<sup>129</sup> RICO DE ESTASEN, JOSÉ: op. cit., 1934, n° 95, pp. 98-100.



estructuras que señalan su utilización como forja o fabricación de objetos de vidrio, y como taller de muebles de curvados durante la fase en la que fue presidio<sup>130</sup>.

La reciente intervención ha sido contundente en este lado, pues los arcos de ladrillo que se realizaron sobre los de piedra han sido substituidos por otros de hormigón, mientras que la sillería de pilastras y arcos escarzanos, que se encontraba en gran medida calcinada, muy probablemente por las destrucciones citadas por Richard Ford durante la presencia de los franceses y usos tras la Desamortización, ha sido reemplazada por piezas nuevas, quedando un único testigo. Además, la capilla cercana a la torre sudeste ha sido ocupada por lavabos, mientras que la próxima a la torre opuesta presenta una escalera suspendida de comunicación.

## 2.5. LAS TORRES ANGULARES Y EL ASPECTO EXTERIOR DEL EDIFICIO

El monasterio jerónimo valenciano muestra un aspecto compacto, formado por destacados volúmenes unidos por austeros lienzos, con resaltos a modo de pilastras en el cuerpo inferior y vanos. Los elementos centrales de la iglesia son los que concentran la atención del espectador. Por un lado, por su verticalidad, pues presentan las mayores alturas, por otro, por su juego pictórico, claroscuro en la fachada y cromático en la cúpula de tejas vidriadas. La homogeneidad externa del edificio en cuanto a juego global de volúmenes es algo que, aunque perseguido en distintas épocas, es una creación de finales del siglo XIX, fruto del uso carcelario, que también perturbó el ritmo de vanos histórico.



Vista aérea de San Miguel de los Reyes

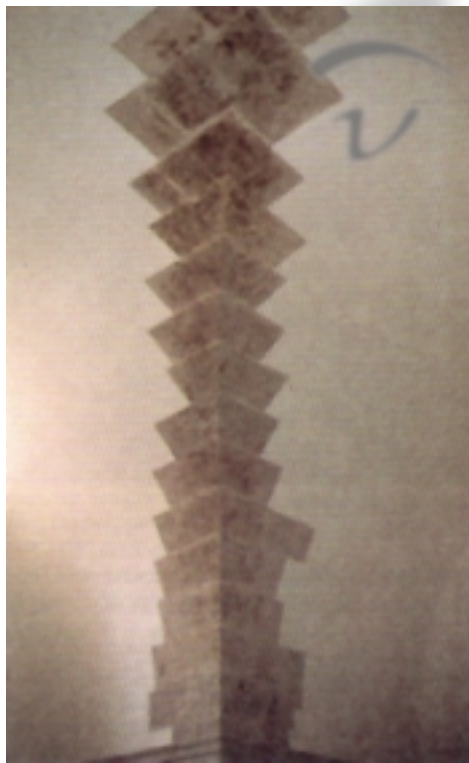
El aspecto macizo y regular del monasterio en el exterior le confiere cierta armonía, con evidentes criterios de fachada, aunque conseguida en épocas muy distintas. En realidad, la propia abadía cisterciense ya recibió el calificativo de *in quadratum structum*, y durante su uso carcelario se persiguió la misma impresión.

<sup>130</sup> ALGARRA, VÍCTOR; CAMPS, CONCHA: op. cit., 1995, septiembre, pp. 27-34.

La forma externa del edificio utiliza destacados volúmenes verticales en los ángulos unidos por lienzos austeros, con resaltos a modo de pilastras en el cuerpo inferior que dibujan la separación de las capillas del claustro y de las celdas, cornisas que hacen lo propio con los pisos, y vanos. Estos lienzos se interrumpen en los elementos centrales del conjunto, los correspondientes a la iglesia, que concentran los principales recursos de ambición estética. Por un lado, por su verticalidad, pues desarrollan las mayores alturas; por otro, por su juego pictórico, claroscuro en la fachada –ya contemplado, aunque con distinto sesgo, en la fachada hornacina del proyecto de Covarrubias– y cromático en la cúpula de tejas vidriadas. Más adelante veremos estos elementos, pero ahora nos detendremos en las torres angulares y lienzos, que cronológicamente les preceden.

En los ángulos meridionales del claustro sur se encuentran dos torres cuadradas que sobresalen en planta y altura respecto los lienzos. Su disposición conecta con la arquitectura palaciega, los alcázares castellanos y los palacios valencianos, como el de Cocentaina y el del Real de Valencia. Su uso marca una jerarquía, pues en ellos suelen colocarse las estancias más destacadas, como la celda del prior o la del arca. Además, su remate aterrazado permitía a la comunidad utilizarlos como miradores, y en caso de necesidad podrían sumarse a las labores de vigilancia que aportaban las torres defensivas. Sus muros son de mampostería, mientras que los puntos de encuentro, como zócalos, esquinas, incluida la de la bóveda de la planta baja, cornisas y vanos, son de sillería.

La torre sudeste del monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes se realizó muy tempranamente, y en ella trabajó Jerónimo Lavall, antes de que se mudara la traza del claustro. Albergaba, entre otras dependencias, la celda del prior en el primer piso y la celda del arca en el segundo. El acceso a su planta baja se producía desde las dos estancias contiguas. Una vez dentro, se aprecia cómo la caja de la escalera de caracol, situada en el ángulo sudeste, interrumpe su planta cuadrada, aunque como elemento unificador dispone de



zócalo y alta moldura corrida en piedra. Los vanos, los capialzados y la bóveda denotan un gran conocimiento técnico del corte de la piedra. Concretamente su cierre es de mampostería y arista de piedra que une los ángulos sudeste y noroeste. Comienza con arista entrante y tras leve transición finaliza con arista saliente, fundiendo en la misma directriz la solución de bóveda de arista y aljibe; o si se quiere, continuando la transición que ya esbozan los encuentros de las escaleras aduicidas en cercha. Los pisos superiores, por el contrario, se dividen mediante bóvedas de ladrillo. La celda del prior estaba formada por una gran sala donde se reunía la comunidad, y un oratorio con vistas hacia Valencia y cubierto con tres bóvedas de arista. La sala presentaba un arco carpanel de tres centros, pero tempranamente fue desmochado y reforzado. Un piso más arriba se encontraba la celda del arca, que en los comienzos de las recientes obras de restauración

*Bóveda de la planta baja de la torre sudeste*



ya carecía de bóveda. Como elemento de comunicación vertical se utiliza una escalera de caracol de husillo que recibe iluminación por el lado este de la caja. En 1579 se constatan obras de Juan Vergara en la escalera y celda del prior<sup>131</sup>, y Tomas Gregori se encargó de las labores de puertas, ventanas y muebles<sup>132</sup>. Ese mismo año esta torre servía de modelo para el remate de la caja de la escalera del paso entre claustros.

Tiempo después la torre suroeste se hizo a semejanza de la sudeste, siguiendo parecidos criterios de volumen y soluciones internas. Juan Ambuesa contrató su realización, con otras obras, el 29 de octubre de 1581<sup>133</sup>. En la planta inferior debía construir en piedra un arco de claustro o en rincón, como el de la torre del prior, pero acorde con el cambio de traza experimentado en el claustro se especificó que las ventanas a la altura del primer piso estarían labradas por fuera, con rejas, y conforme a la torre del prior, *salvo que han de ser cuadradas y lanas*. Por lo demás guardaba semejantes condiciones en cuanto al número, forma y disposición de las ventanas que debían proporcionar luz a la escalera de caracol; esto es, cinco ventanas con sólo la cara de fuera labrada y con la misma altura. Al igual que se disponía semejante modelo para las cuatro ventanas de las estancias de la torre. Los volúmenes exteriores también quedaron armonizados con los de la otra torre. Juan Castellano en 1581, recibió el encargo de hacer la escalera de caracol, la terraza, antepecho de remate y poyos con escalones<sup>134</sup>.



Torre sudeste

Sin embargo, la estricta correspondencia entre las torres se vio perturbada al poco de concluirse en su aspecto externo ambas. La torre suroeste se construyó con criterios analógicos, pero la búsqueda de cierta funcionalidad en la ubicación de su escalera, ya iniciada, llevó tempranamente a la pérdida del citado paralelismo. En febrero de 1582, viendo los inconvenientes de la ubicación de la escalera de la torre del prior, que limitaba su uso a los ocupantes de las dos celdas, se encargó a Juan Ambuesa mudar la escalera de caracol comenzada en la torre suroeste para que pudiera usarla toda la comunidad<sup>135</sup>, y pasó del lado suroeste al noroeste. Esta solución alteró la disposición de los vanos, distribuidos sin atender el ritmo de los respectivos lienzos. En 1588 Juan Ambuesa continuaba trabajando en las obras capituladas siete años antes<sup>136</sup>.

<sup>131</sup> AHN, Códices, 498/B, ff. 117v-119v.

<sup>132</sup> AHN, Códices, 499/B, ff. 86v-87.

<sup>133</sup> APPV, Pere Villacampa, 11.985; 29 de octubre de 1581. Hace mención a esta capitulación FERRANDIS TORRES, MANUEL: op. cit., 1918, n.º. 26, p. 186. Se menciona en AHN, Códices, 499/B, f. 159; y AHN, Códices, 498/B, f. 39. Transcrita por ROCA TRAVER, FRANCESC A.: op. cit., 1971, pp. 130-138.

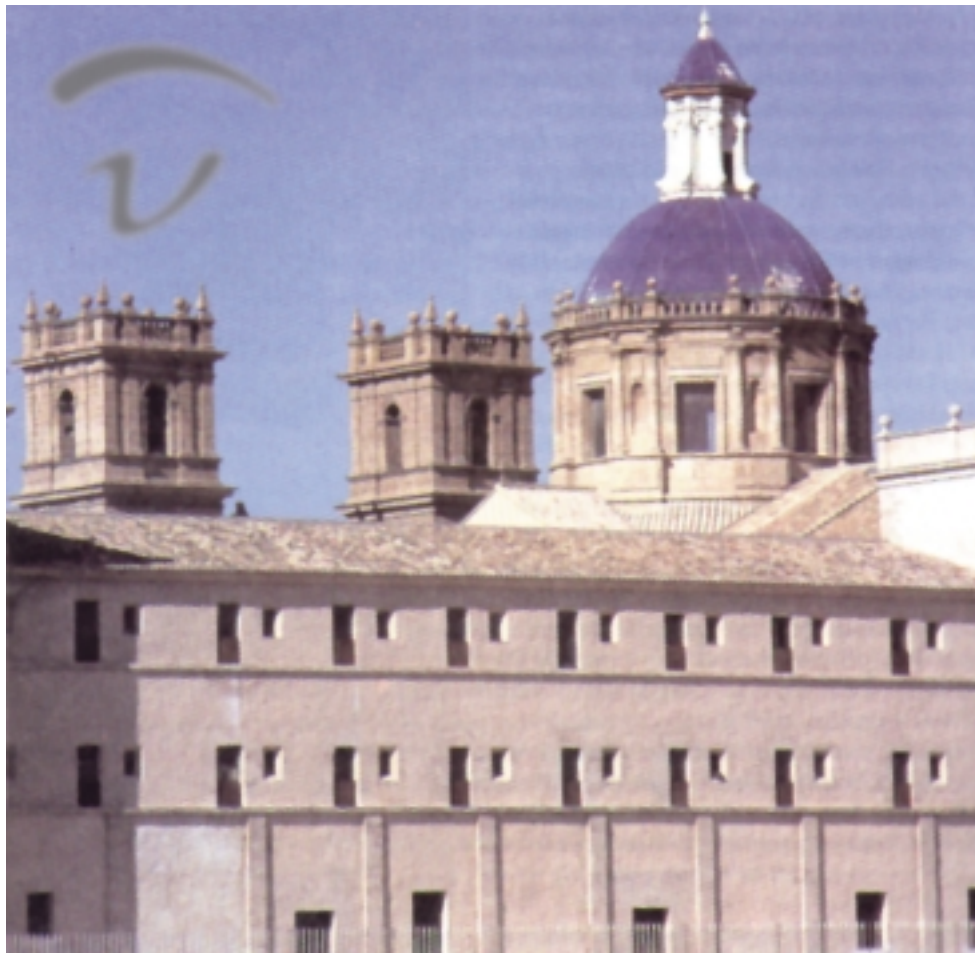
<sup>134</sup> ROCA TRAVER, FRANCESC A.: op. cit., 1971, f. 151. Acuerdo del 24 de febrero de 1581.

<sup>135</sup> AHN, Códices, 505/B, f. 126. La ampliación de la capitulación de 1581 en ROCA TRAVER, FRANCESC A.: op. cit., 1971, ff. 139-142.

<sup>136</sup> ROCA TRAVER, FRANCESC A.: op. cit., 1971, ff. 130-138. Una anotación con fecha del 10 de julio de 1588 sobre la capitulación de Juan Ambuesa de 1581 muestra que debía volver a poner gente para pasar adelante la obra.

La planta baja de la torre suroeste sirvió de cocina desde finales del siglo XVIII, y mantuvo este uso durante la época de presidio y colegio. Las bóvedas de las plantas superiores fueron reemplazadas, se alteró el número y ritmo de vanos, se recreó la caja y se coronó con una galería de ladrillo. La torre sudeste, suponemos que con el traslado de la cocina y refectorio al claustro sur, dispuso de estructuras para alojar tinajas. Durante los tiempos que el edificio fue presidio aquí se dispusieron letrinas y lavabos<sup>137</sup>.

En los lienzos alrededor del claustro sur los vanos ofrecen un ritmo constante, que siempre buscó respetarse, aunque con cierta autonomía en cada uno de los lienzos. La idea de fachada siempre estuvo presente entre los monjes. El lado este fue el primero en construirse. Era el más tranquilo, pues estaba más alejado del camino, era el más saludable, pues se encontraba orientado al este, y disponía de la mejor vista, hacia la huerta y con el mar



*Exterior del lado este del claustro sur*

<sup>137</sup> ALGARRA, VÍCTOR; CAMPS, CONCHA: op. cit., 1995, septiembre, pp. 26-27 y 34-37. Las conclusiones expuestas en este informe señalan que la cocina del monasterio se encontraba en la planta baja de la torre suroeste y el refectorio en el siglo XVIII se llevó al lado oeste del claustro sur. Nosotros, por el contrario, defendemos que la cocina sólo se ubicó en la citada torre en la segunda mitad del siglo XVIII, y que entonces el refectorio se colocó en el lado sur.

como horizonte. Los monjes que ocupasen estas celdas, lógicamente, eran los de mayor antigüedad y prestigio. Inicialmente, sólo éstas tuvieron balcones con rejas en los que poder solazarse. En el lado sur, el mejor conservado, puede observarse cómo en el piso bajo las ventanas se encuentran entre pilastras que acaban en una imposta. En la planta noble se abren ventanas que no guardan el eje de las inferiores. Cuando en 1627 algunos padres que ocupaban las celdas de este lado manifestaron su deseo de hacer a su costa balcones, como los que tenían las celdas del lado oriental, la comunidad buscó la medida de que esto se generalizase para evitar la apariencia de un rostro mellado y tuerto, y aceptó garantizar la celda al monje que llevase a su costa esta obra, incluso si se ausentaba<sup>138</sup>. En el lado oeste, completamente transformado, cuando la comunidad se enfrentó al número de accesos que se abrirían en este paño, aprobó que fueran *tres puertas por el ornato de la obra, aunque bastaban dos, según la traça y necesidad de la obra*<sup>139</sup>.

Durante el período que fue presidio, en el patio norte se construyó la torre noroeste, los lienzos norte y oeste, y se acondicionó el este; mientras que en el claustro sur la torre suroeste sufrió derribos y una elevación en consonancia con la sufrida por la panda oeste del claustro sur. En definitiva, las actuaciones estaban sujetas a criterios de simetría y proporción. Las transformaciones fueron tan intensas que algunos autores han llegado a considerar que los cuatro torreones angulares fueron añadidos modernamente<sup>140</sup>. En las recientes labores de restauración se ha recuperado una articulación muraria uniforme, pero independiente en cada uno de los lados, en la torre sudeste se ha instalado el despacho de dirección y sala de reuniones, y en la suroeste una sala de proyecciones en la planta baja y un taller de restauración en la superior.

## 2.6. LAS CELDAS: UN ESPACIO PRIVADO EN LA COMUNIDAD

Las celdas constituyen el lugar privado de los monjes. Se trata de microcosmos individuales dentro de un espacio comunitario, pues cada monje tiene libertad para elegir ciertas obras en su interior, decoración pictórica, libros, etc. El escaso número de celdas siempre fue una dificultad en la vida del monasterio, lo que impulsó a diversas obras. Además, la necesidad de compaginar las mejores celdas con las personas que ocupaban los más altos cargos dentro del monasterio, y con las más altas dignidades fuera de él, llevó a toda una serie de combinaciones. Probablemente sea el elemento más reglamentado de todo el monasterio y el de mayores conflictos.

La celda individual entronca con la tradición eremítica y las primeras expresiones de cenobitismo. Dentro de la arquitectura monacal fue recuperada por razones funcionales en la enfermería u hospital<sup>141</sup>; pero fue la Cartuja, en el siglo XI, quien la introdujo como posibilidad de meditación en absoluta soledad dentro de un recinto de vida en comunidad, aunque no se dispuso en la zona estrictamente conventual, sino en un espacio diferenciado llamado *claustrum maius*. La introducción decidida de la celda individual en la zona conventual corresponde a los mendicantes. Por la influencia de estas pujantes órdenes, a lo largo de los siglos XIV y XV, se abandonó el dormitorio común en las construcciones monásticas de nueva planta. En las de vieja planta, en un intento de emular la nueva disposición, llegaron en

<sup>138</sup> AHN, Códices, 507/B, f. 90.

<sup>139</sup> AHN, Códices, 506/B, f. 107v.

<sup>140</sup> FERRANDIS TORRES, MANUEL: op. cit., 1918, nº 26, p. 186.

<sup>141</sup> Así lo recoge el comentario que Hildemar, monje de Corbie, hace a la regla de San Benito, recogido en BRAUNFELS, WOLFGANG: op. cit., 1975, pp. 304-307. (Traducción y corrección del texto publicado por Mittermüller, *Vita et regula SS. P. Benedicti una cum expositio regulae*, 1880, Regensburg, vol. III).

ocasiones a dividirse los espacios comunes en células separadas por tabiques o cortinas. Esta tendencia alcanzó a los propios benedictinos en 1419, año en que Martín V les autorizó a utilizar la celda individual. W. Braunfels, al estudiar las órdenes mendicantes en Italia, defiende la temprana aparición de la celda individual entre ellas. Marta Cuadrado, por su parte, centrándose en España, admite la pronta llegada de las celdas entre los dominicos, más volcados en el estudio, que requerían pequeños espacios para el trabajo individual, mientras que su hipótesis es la defensa del dormitorio común para los franciscanos. Sólo la citada autorización dada por Martín V a los benitos para utilizar celdas serviría de estímulo a órdenes como los franciscanos<sup>142</sup>, y suponemos que por extensión al resto. A tenor de lo expuesto parecen exageradas las palabras de fray José de Sigüenza, que, frente al dormitorio común, vinculaba la celda individual a cartujos y jerónimos<sup>143</sup>. De cualquier modo, aunque no sea exclusivo, expone la consideración de sus hermanos por este elemento. La constitución número 22 de la Orden de San Jerónimo apuntaba el carácter individual y privado de la celda<sup>144</sup>. Según el propio cronista, en su obra *Instrucción de maestros y escuela de novicios*, después del coro la celda era el lugar donde el monje debía pasar más momentos: *Todo tiempo que el religioso no estuviere en el coro, o por la obediencia en cualquier otra manera ocupado, procure recogerse en la celda. Porque el que pretende ser religioso, y lo emprende de hecho para salir con ello, es medio casi necesario amar la celda. (...) Pero no debe estar en ella ocioso, porque el demonio le halle siempre ocupado, como el glorioso doctor San Jerónimo lo aconseja. Y para esto ore en un rato, escriba otro, y otro lea; y dejando lo uno pase a lo otro; y así gastará dulcemente el tiempo en la celda*<sup>145</sup>.

La comunidad jerónima encontró veinticuatro celdas en el claustro de la antigua abadía de Sant Bernat de Rascanya a su llegada en julio de 1546. Al menos, algunas de ellas en el lado este del que sería conocido como el claustrillo. Sin embargo, somos reacios a considerar esta obra propia de los cistercienses. Probablemente estas celdas fuesen habilitadas por el hermano fray Jerónimo Chico en los trabajos que realizó desde enero a julio de 1546. Prueba de la intensa actividad desarrollada son las quejas que suscitó entre los monjes que la obra de dichas celdas no estuviera seca a su llegada. Los nuevos y novicios, por su parte, dormían en una sala común como dormitorio<sup>146</sup>. Entre abril y agosto de 1552 se documentan nuevos trabajos en las celdas<sup>147</sup>.

Una vez iniciado el claustro meridional y la torre sudeste se sucedieron trabajos para situar aquí los aposentos de los monjes, que como era habitual debían ocupar la planta noble. Hacia 1578 Juan Vergara se encargó de diversos trabajos en la celda del prior y en la del arca, que se encontraba sobre la anterior, ambas en la torre sudeste<sup>148</sup>. Las celdas de la planta noble del lado este del claustro nuevo también estuvieron a su cargo<sup>149</sup>. Las labores de carpintería, por su parte, dependieron de Tomás Gregori<sup>150</sup>. Las condiciones establecían que cada celda quedase dividida en dos cuadros por un arco paralelo al corredor de acceso.

---

<sup>142</sup> CUADRADO SÁNCHEZ, MARTA: «Arquitectura franciscana en España (Siglos XIII y XIV)». *Archivo Ibero-Americano*. 1991, nº 201-202, p. 531.

<sup>143</sup> GÓMEZ, ILDEFONSO M. (O.S.B.): «Jerónimos y cartujos», en VVAA: *Studia Hieronymiana. VI centenario de la Orden de San Jerónimo*. 1973, Rivadeneira, Madrid, t. II, pp. 407-419; concretamente citado en p. 408.

<sup>144</sup> *Constituciones...* 1597, constitución 23.

<sup>145</sup> SIGÜENZA, FRAY JOSÉ DE: op. cit., 1712, pp. 241-244. Este texto y otros que inciden en el ingrediente eremítico del *in cella residens* pueden encontrarse en LINAGE CONDE, ANTONIO: op. cit., 1977, pp. 436-437.

<sup>146</sup> AHN, Códices, 505/B, ff. 13v-14 y 25v. AHN, Códices, 223/B; 493/B, f. 15; y 515/B, ff. 15-15v.

<sup>147</sup> ARV, Clero, libro 1.357.

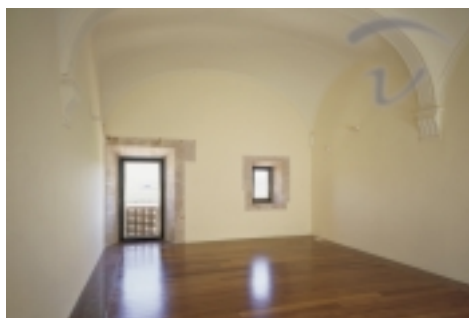
<sup>148</sup> AHN, Códices, 498/B, ff. 117v-119v. También en ROCA TRAVER, FRANCESC A.: op. cit., 1971, ff. 102-103.

<sup>149</sup> ROCA TRAVER, FRANCESC A.: op. cit., 1971, ff. 98-100, 101 y 104.

<sup>150</sup> AHN, Códices, 499/B, ff. 86v-87.



Acceso a una celda



Interior de una celda

El arco debía arrancar de ménsulas con molduras, y presentaría una ligera moldura en la rosca, y fajas con redondos en el intradós, como en los arcos de las galerías del claustro del lado sur, oeste y norte. La moldura también correría a lo largo de la línea de imposta de las paredes. Éstas, serían de ladrillo doble, los techos con bóvedas vaídas, y todo enjalbegado. El suelo recibiría un pavimento de ladrillo rosado, cortado y biselado. Sobre la puerta de acceso habría un cancel, y sobre él guarnición de

moldura siguiendo el modelo de la celda del prior. Una ventana con balcón serviría a la habitación y otra más pequeña al estudio, proporcionando luz, ventilación y hermosas vistas.

Atendiendo a los escasos aposentos que tendría el monasterio, en septiembre de 1578 aprobaron la construcción de sobreceldas para los novicios<sup>151</sup>. Ya anteriormente, en la década de los setenta, antes del cambio de traza del claustro, el prior decidió aumentar la altura del piso superior para que éstas pudieran construirse. Las sobreceldas tenían el acceso a través de un corredor iluminado por tres grandes ventanales, eran más pequeñas y sus ventanas, aunque con el mismo ritmo que las inferiores, eran de ladrillo. Con esta incorporación se acometía una pequeña corrección, sumamente necesaria para la comunidad y común a otras casas, que evitaba multiplicar el número de claustros. Precisamente por una carta de 1564 que escribió el prior de El Escorial, fray Juan de Huete, al secretario del Rey, Pedro de Hoyo, se censuraba el número de celdas de esa casa en construcción, que consideraba escaso y *que muchas casas de nuestra Orden y aun de las que no son muy principales le harán ventaja*. Lo que condujo al Monarca a duplicar el número de celdas, modificando el alzado del proyecto original.

En la década de los ochenta se volvió a trabajar en la celda del prior de San Miguel de los Reyes. Juan Bautista Abril en 1580 contrató el destajo de estucar y ornamentarla. Debía también terminar el dormitorio y oratorio privado, abrir ventanas y puertas hacia el claustro, la escalera de caracol<sup>152</sup>. Se trataba de un espacio amplio y significativo, donde se reunía la comunidad en capítulo. Este mismo maestro comenzó las primeras celdas del lado meridional

<sup>151</sup> AHN, Códices 505/B, f. 107v.

<sup>152</sup> APPV, Pere Villacampa, 11.984.

del claustro nuevo<sup>153</sup>. Pero este avance no suponía la finalización completa de otros lienzos u obras. En 1582 Gaspar Ortega cortaba azulejos para la celda del prior<sup>154</sup>. Más tarde se decidió su despido, así como barnizar de negro los balcones de las celdas orientales y el hacer empostados de madera para sus ventanas grandes<sup>155</sup>. En parecidas labores estuvo ocupado Juan Castellano<sup>156</sup>.

Los remiendos continuaron a lo largo de los años. Así, Miguel Vaillo en 1606 reparó la celda del prior<sup>157</sup>. En 1693 Joseph Chapusero, vidriero, hizo sus vidrieras<sup>158</sup>. En 1697 se autorizó a que en la celda del prior se abriese una puerta frente de la ventana que mira al mar, tomando la celda que servía de librería para que actuase como un dormitorio, en el que pudieran aposentarse los padres visitantes y confirmadores<sup>159</sup>. La necesidad de celdas se planteó abiertamente en 1753 y, sobre todo, en 1762. En este último año se aprobó construir el claustro norte para satisfacer la carencia de aula capitular y celdas<sup>160</sup>. En 1819 al no fructificar otras soluciones, se trasladó la librería del monasterio para hacer una celda para uso del prior<sup>161</sup>. En vísperas de la Desamortización las principales obras se producían en estas estancias, que se blanqueaban, se adornaban con azulejos de Manises, etc.<sup>162</sup> La utilización como cárcel destruyó en gran medida las estructuras de todos estos espacios, pues se derribaron los muros pantalla que las separaban para conseguir dormitorios comunes. Los estudios arqueológicos han permitido señalar que los muros tenían 31 cm. de anchura, eran de ladrillo con aparejo a soga y tizón, y hormigón de cal y grava<sup>163</sup>. Esta separación original ha sido recuperada en el lado este durante las recientes intervenciones, así como el arquivitrabe toscano de acceso a las celdas de los lados este y sur.

Pese a la uniformidad en dimensiones y el aspecto de su acceso la configuración de estos espacios mediante el mobiliario era completamente disperso. Por un memorial, sin fecha ni firma, que trata sobre el estado de cosas en la villa y Reino de Valencia, dirigido a Su Majestad, y en el que se analizaban diversos monasterios que se encontraban en lamentable estado, se decía: *porque demás que los frayres no dan el exemplo que deurían como religiosos las casas se van arruinando y es cosa de ver quan bien compuestas están las çeldas de cada uno y quan descompuestas las offiçinas comunes*<sup>164</sup>. La celda en un monasterio es el espacio privado que tiene el monje. Cuando no debe cumplir con las actividades comunitarias, puede retirarse a ella y emplear el tiempo de la manera que estime oportuna; normalmente explayándose, durmiendo, leyendo, rezando o mortificándose<sup>165</sup>. Y en ella puede rodearse de los elementos que desee, pues es el microcosmos creado por el individuo, no sin

---

<sup>153</sup> Capitulación en ROCA TRAYER, FRANCESC A.: op. cit., 1971, ff. 111-114. Ápocas en APPV, Pere Villacampa, 11.985.

<sup>154</sup> AHN, Códices, 499/B, f. 120.

<sup>155</sup> AHN, Códices, 505/B, f. 128.

<sup>156</sup> AHN, Códices, 499/B, f. 122.

<sup>157</sup> AHN, Códices, 498/B, f. 266v.

<sup>158</sup> ARV, Clero, libro 1.648.

<sup>159</sup> AHN, Códices, 509/B, f. 15.

<sup>160</sup> AHN, Códices, 511/B, ff. 109v y 203-203v.

<sup>161</sup> AHN, Códices, 514/B, f. 84v.

<sup>162</sup> ARV, Clero, libro 2.159, ff. 79-81.

<sup>163</sup> ALGARRA, VÍCTOR; CAMPS, CONCHA: op. cit., 1995, septiembre, pp. 43-46.

<sup>164</sup> AGS, Estado-K, legajo 1.628, documento 128. Aunque al documento se le ha añadido la fecha de 1542 en interrogante, cremos que al encomendar los consejos del memorial a un nuevo virrey, y el no citar el monasterio de Sant Bernat de Rascanya, inducen a pensar que pudiera corresponder a un informe tras la muerte de don Fernando de Aragón en octubre de 1550. Entre los monasterios de la capital se citan el de bernardos de San Vicente Mártir y el de bernardas de la Zaidía, y los mendicantes de San Francisco, San Agustín y el Carmen.

<sup>165</sup> ARV, Clero, libro 2.956, f. 101. Como curiosidad sirva el ejemplo de Juan Avinent, que cuando murió descubrieron todas las paredes salpicadas de gotas de sangre.



ciertas restricciones, en un universo que siempre le viene dado, aunque pueda participar en su formación.

La celda es un espacio donde el monje puede disponer cuadros, libros, muebles, etc. Pertenencias que con el tiempo, y con la suavización de las primeras normas, fueron aumentando. Además, la celda no es sólo el reducto del monje, sino que, en algunos casos, es un espacio abierto al resto de la comunidad que puede convertirse en lugar de reunión. En este sentido, numerosos son los casos en los que la comunidad se congrega en la celda del prior o en la del padre vicario para tratar aspectos concernientes a la vida en común. Como lugar susceptible de recibir visitas convenía que estuviera con una mínima decencia. Así, en noviembre de 1592 los monjes mostraban su preocupación por la habitabilidad y apariencia o decoro de las celdas, por lo que se aprobó hacer en ellas alcobas de tabriés con cortinas que permitiesen ocultar la cama<sup>166</sup>. De cualquier modo debemos advertir que la celda era, en general, un espacio privado. Incluso las órdenes mendicantes, que abren o experimentan una socialización de ciertas dependencias de sus conjuntos, siempre excluyeron de este proceso las celdas. Los capítulos de los monjes jerónimos se encargaron de recordar constantemente la prohibición que éstos tenían de entrar a un aposento que no fuera el propio.

La autonomía de estos espacios era tal que sus residentes podían hacer obras. Al igual que en la iglesia se aceptaban personas que pudieran enterrarse a cambio de que las capillas estuvieran adecentadas, se admitía que los monjes introdujesen sus gustos en las celdas. Incluso en ocasiones se estimula. El 31 de marzo de 1627 se expuso ante los monjes que algunos de los padres que vivían en las que miraban hacia Valencia deseaban hacer balcones, como los que tenían las celdas del lado este, a costa de su depósito. Para animar a los que se mostraban indiferentes, y que hubiese uniformidad en la fachada sin menoscabo del bien común, se ofreció el derecho vitalicio a la celda aun cuando su inquilino se ausentase de la casa. Probablemente por criterios de unidad a finales de 1632 se aprobó la construcción de unos balcones grandes para la celda del prior<sup>167</sup>. En este último caso no se dejaba la obra al individuo, pues la celda del prior estaba asociada al cargo y no a la persona. Otro ejemplo evidente de este proceder lo tenemos en Santa María de la Murta, donde a comienzos del siglo XVIII se concedió una celda, aunque no correspondía por antigüedad *en tal que la obre y compusiese habitable*<sup>168</sup>. A finales del mismo siglo, de nuevo en el monasterio cercano a Valencia, dos celdas se encontraban comunicadas porque sus ocupantes eran hermanos<sup>169</sup>.

Las celdas debían reunir todas las comodidades. Se trataba del único espacio configurado exclusivamente por la persona y no por el grupo. Por ello en muchas ocasiones generaba un sentimiento patrimonial. Probablemente por esta razón cuando en 1641 don Diego Vich hizo donación de su magnífica pinacoteca al monasterio de Santa María de la Murta, entre las condiciones figuraba que las obras se distribuyeran por lugares comunes, pero nunca en celdas<sup>170</sup>.

La vinculación a estos espacios era tal que en 1634 los monjes jerónimos de Valencia aprobaron, atendiendo a la pobreza de las enfermerías, que los enfermos se curasen en sus propias celdas atendidos por los dos enfermeros<sup>171</sup>. Solución ciertamente parecida a la iniciativa que pocos años antes se experimentó en el convento de San Francisco de Valencia, aunque con cierta obra. Hacia 1627 la visita de un comisario de los franciscanos confirmó que en este convento se habían hecho celdas en el piso superior del claustro de modo que

<sup>166</sup> AHN, Códices, 506/B, f. 23.

<sup>167</sup> AHN, Códices, 507/B, ff. 90 y 117.

<sup>168</sup> ARV, Clero, libro I.117, ff. 122v; 2 de octubre de 1711.

<sup>169</sup> AHN, Códices, 514/B, f. 5v. Con la muerte de uno de ellos se volvió a construir el tabique.

<sup>170</sup> AHN, Códices, 525/B, ff. 244 y ss. s. f. Fray Francisco Vives lo dio a conocer en V.I.F.: «Relación de las pinturas de la Murta», *Diario de Valencia*. 26 de mayo de 1791.

<sup>171</sup> AHN, Códices, 507/B, f. 119.

servieran de celda y enfermería. Cosa que en palabras de un cronista valenciano *fonc gran tontería i capritxo de frare fer semblant cosa, que bé pareixia que no hi havia frares que foren frares, com fonc frare Marcello Marçà quan donant-li ocasió lo provincial en Alzira i altres frares ne matà i espatlà alguns d'ells, i après estigué pres en les presons del Rei molts anys, crec des de l'any 1606, i après lo traslladaren a les presons eclesiàstiques, no se atreviren a fer semblants novetats. Que basta ser frares per a que en tostemps estan enverinats ells ab ells. Dit comissari hi els féu llevar les rajoletes de Manises con les que havien ornat lo claustro*<sup>172</sup>.

La obsesión por reglamentar los derechos sobre los aposentos fue una constante en la vida del monasterio. Pero el 14 de julio de 1630 se fue más lejos, pues no sólo se debatía sobre los derechos del monje a las pertenencias y obras realizadas en vida en la celda, sino a los que tenían tras su muerte<sup>173</sup>. Bienes que en ocasiones llegaban a ser muy considerables, pues a los que traía el monje al entrar al monasterio se añadían los que acumulaba durante su estancia en él. Así, por ejemplo, en 1708 la mitad de los bienes de Ana del Pozo se destinó a la comunidad y la otra mitad se distribuyó entre los monjes. Ese mismo año se retomaba el tema de la propiedad debatiendo sobre qué debía hacerse con las celdas que quedaban vacías, y se presentaban complicadas situaciones sucesorias<sup>174</sup>. En 1751, tal vez para evitar tanta mudanza, se aprobó que tras la muerte de los religiosos quedasen en la misma celda los lienzos y sillas, y el religioso que entrase dijese las misas por el difunto que por los enseres juzgase el prior y dos padres antiguos fueran necesarias<sup>175</sup>. También en el monasterio de Santa María de la Murta, entre 1755 y 1772, aparecen actos que intentan reglamentar la distribución de los objetos de los religiosos tras su muerte<sup>176</sup>.

La atención a estos espacios evidencia la importancia dada por los monjes, llegando incluso a un celo obsesivo. En principio la celda del prior se encontraba en la torre sudeste, y sobre ella la del vicario o la del arca –según épocas–, pero el resto de cargos no disponían de lugar concreto, sino que pasaba a estar en la estancia que ocupase el elegido para desempeñarlo. Esto cambió desde el 11 de junio de 1602, cuando en un intento de racionalizar y jerarquizar la distribución de las celdas del vicario y del maestro, se aprobó que la mejor celda pasase al vicario, mientras que la que poseía el maestro de novicios fuese ocupada siempre por el citado cargo por estar más cerca de esa disciplina<sup>177</sup>. A partir de este momento, la concesión de las mejores celdas se movió entre el cargo y la dignidad de la persona que lo solicitaba o a la que se quería agasajar<sup>178</sup>.

<sup>172</sup> PORCAR, PERE JOAN (Mosén): *Coses evengudes en la ciutat i Regne de Valencia*. (Mss. 1589-1628) 1934. Cuerpo facultativo de archiveros, bibliotecarios y arqueólogos, Madrid, vols. II. Transcripción y prólogo de Vicente Castañeda y Alcover. Cita en nota 3.057, p. 238, f. 518v.

<sup>173</sup> AHN, Códices 507/B, ff. 107v, 120-120v. Se determinó que los dineros gastados por un fraile no generaban derechos después de muerto. Sólo si tuviera misas celebradas por las capellanías, se admitía que el vicario hiciese celebrar otras tantas por su alma. Además, todas las pertenencias del difunto debía repartirlas el prelado, y a quien las diere les mande decir algunas misas por el fallecido.

<sup>174</sup> AHN, Códices, 509/B, ff. 75 y 76. La comunidad votó que la celda de todo religioso que se encontrase fuera de la obediencia del padre prior podría ser heredada por el monje más antiguo, pero nunca se daría la herencia al monje que la dejase. Por el contrario todo monje que estuviese dentro de la obediencia del padre prior, no podría perder su celda. Si un monje saliese de casa y quisiera dejar a otro hasta su regreso, el segundo no perdería tampoco su celda.

<sup>175</sup> AHN, Códices, 510/B, f. 100.

<sup>176</sup> PERIS ALBENTOSA, TOMÀS: «Evolució patrimonial i estratègia inversora del monestir de la Murta d'Alzira (1729-1823)», *Al-Gezira*. 1987, n° 3, pp. 231-264; concretamente p. 240.

<sup>177</sup> AHN, Códices, 506/B, f. 108.

<sup>178</sup> El maestro Pastor habitó 29 años la celda que estaba sobre la vicarial. En 1647 se concedió a fray Federique Joseph, hijo y profeso de la casa, y predicador del Rey, la celda vicarial de por vida, pudiéndola componer y alinear a su gusto. En 1652 se admitió la solicitud de fray Francisco de Gavalda, obispo de Segorbe, monje jerónimo profeso de San Miguel de los Reyes, de disponer de todos sus enseres en su celda para cuando decidiera hacer pequeñas



Si bien en diversos capítulos generales se recordaban prohibiciones como la de entrar a la celda de otro monje, los rútilos de capítulos privados y copias de cartas comunes, despachadas en el Colegio de San Jerónimo de Jesús, en Ávila, apuntan de manera más nítida cómo se incumplían las constituciones de la Orden y las costumbres del monasterio. Desde finales del siglo XVIII son frecuentes los intentos de rescatar la soledad, y se prohíbe que los monjes entren en otras celdas sin el consentimiento expreso del prior. Incluso se ordena que cuando se visitase a un monje enfermo no se juntasen más de dos monjes. En 1803 se propuso inspeccionar las celdas, tener mayor cuidado en la elección de los maestros de novicios y hacer con más frecuencia los capítulos de culpas. Más tarde se expuso el lujo del mobiliario y del vestir. Ya en puertas de la Desamortización el proceso de relajación de la Orden, común a otras muchas otras, se resume en el sentir sobre las celdas: *son el asilo de la disipación y entretenimiento de la ociosidad; y que muchos monges prevaledidos de la libertad y licencia que tienen para entrar en ellas, no sólo lo hacen con demasiada frecuencia, y en horas intempestivas, sino que llevan el abuso hasta el extremo de morar o vivir más tiempo en las tales celdas que en las suyas*<sup>179</sup>. Desde tiempo atrás se había cuidado la esfera de lo privado en un mundo comunitario, pero con el paso del tiempo la relación se hizo escandalosa.

Con el uso carcelario las celdas sufrieron grandes transformaciones. La intervención más radical se produjo en el lado oeste del claustro sur, que fue completamente vaciado y recrecido, en el sur se sustituyeron sus bóvedas, y en todos se eliminaron los muros de separación. La más reciente intervención ha dispuesto una sala de lectura común en el lado oeste y otro en el meridional, donde se sitúan también unos lavabos y una escalera, mientras que en el lado oriental se han recreado los muros que separaban las celdas. En las galerías este y sur se ha recuperado el ritmo de sus portadas.

## 2.7. LAS ESCALERAS JUNTO AL CORREDOR ENTRE CLAUSTROS: LA PROYECTADA ESCALERA IMPERIAL, LA REALIZADA ESCALERA CLAUSTRAL ADULCIDA EN CERCHA Y LA SOBRESICALERA

El espacio que se encuentra detrás del corredor que actualmente une los dos claustros fue elegido por Alonso de Covarrubias para situar la escalera que comunica los diferentes pisos del conjunto. El maestro se sirvió de su experiencia en este tipo de soluciones diseñando una escalera de gran porte. Precisamente la inclusión de este proyecto en una tipología compleja que lleva a la formación de la escalera imperial hispana justifica que haya sido el elemento más estudiado del edificio por los historiadores del arte con un criterio que rebasa lo estrictamente local, dando lugar a numerosos matices, en muchos casos semánticos. Sin embargo, la obra, probablemente por su enorme coste no se realizó, y fue substituida por una escalera claustral aduclida en cercha de piedra que trazó y ejecutó Juan Ambuesa entre 1580 y 1582, conectando con la tradición estereotómica local. Finalizada la escalera la comunidad de monjes decidió, bajo consejo de Gaspar Gregori, su duplicación en altura mediante la realización, sobre la anterior, de una escalera de ladrillo que siguiese las mismas trazas. Labor que cumplió en 1582 Juan Castellano. El resultado es el de dos escaleras claustrales de distinto material superpuestas, cada una con tres tramos rectos y mesa ocupando todo el ancho de la caja en su remate.

estancias de descanso. En 1691 se le concedió al padre general, fray Carlos Armengol, durante su vida, la celda vicarial, *atenta a las prerrogativas y condesencias devidas* (AHN, Códices, 508/B, ff. 27v, 50-50v y 229v). En el siglo XVIII al reverendísimo Galiano y al maestro Belvi se les concedió la celda vicarial. Se hizo lo propio con el prior Joaquín Dempere en 1797, pues al finalizar su trienio no tenía celda en el claustro principal (AHN, Códices, 513/B, f. 37v).

<sup>179</sup> AHN, Códices, 501/B, ff. 32, 40, 68-68v, 97-99. AHN, Códices, 496/B, ff. 68-68v.

Las capitulaciones firmadas por Alonso de Covarrubias contemplaban la construcción de una escalera en el corredor que debía comunicar los dos claustros. De este modo, se concentraba la zona de paso y comunicación en un solo punto. La importancia de este elemento en el proyecto del maestro castellano queda patente en su ubicación en el eje de simetría del edificio, en línea con la iglesia, y se vislumbra en el tratamiento diferenciado que tuvo en las trazas, puesto que las capitulaciones distinguen entre una de abajo y otra de arriba. La primera recogía la iglesia y el claustro sur, mientras que la segunda parece que sólo se refería a la escalera. Además, las trazas generales contenidas en dos pergaminos se acompañaban de diseños en papel que redundaban en este elemento, puesto que desarrollaban las estancias que quedarían debajo de ella con el aljibe<sup>180</sup>.

En España la utilización de una escalera en el eje de composición de un edificio dando uso a dos claustros no era algo nuevo, pero sí reciente, lo que en gran medida se debía al propio maestro Alonso de Covarrubias. Aparece en el monasterio de San Juan de los Reyes de Toledo, en el que intervinieron Juan Guas, Antón Egas, Enrique Egas y Alonso Covarrubias, cuando en 1534 añadió un nuevo claustro manteniendo las líneas y proporciones del precedente y compartiendo una crujía en la que quedó la escalera claustral volada de caja abierta hacia el acceso y diáfana en el interior, ya construida. También apareció esta solución en el Alcázar de Madrid en 1536 cuando se encargó al mismo maestro su transformación en palacio<sup>181</sup>. A la obra existente, formada por fortaleza torreada, patio de armas y capilla, Covarrubias diseñó un doble peristilo alrededor del patio, un nuevo patio al este entre la capilla y la muralla, y una escalera monumental entre ambos patios. El resultado fue un conjunto simétrico, con la capilla y una escalera en el eje y un claustro a cada lado. En la escalera se unieron dos de tipo claustral en una sola caja; es decir, dos tiros convergentes procedentes de cada uno de los claustros coincidían en una meseta, desde aquí otro tiro ortogonal a los anteriores llegaba hasta una nueva meseta de la que divergían dos tiros paralelos a los iniciales. Los tramos de la escalera podían transitarse por la parte inferior, quedando este espacio no sólo como elemento de comunicación vertical, sino también horizontal. Toda la caja se remataba con cubierta de madera. La escalera se dio por finalizada en 1547. Para Juan José Martín González se trata de la primera escalera de tipo imperial utilizada en España. En opinión de Véronique Gerard, que publicó un plano anónimo del Alcázar y consideró pudiera ser el proyecto original de Covarrubias, se trata de una escalera doble claustral, fusión dorsal de dos escaleras claustrales de tres tramos en una de cinco, cuya principal contribución, en opinión de Javier Gómez, es superar el tradicional modelo unidireccional. Pero la secuencia no quedó aquí, puesto que en el primer proyecto que realizó Alonso de Covarrubias para el Hospital Tavera de Toledo en 1541 contempló la construcción de dos escaleras claustrales unidas en el eje de unión de los dos claustros,

<sup>180</sup> AHN, 493/B, ff. 109-112; 515/B, ff. 137-141v; y 223/B.

<sup>181</sup> Sobre el Alcázar de Madrid y su escalera véanse los trabajos de MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ: «El Alcázar de Madrid en el siglo XVI (nuevos datos)». *Archivo Español de Arte*. 1962, n° XXXV, pp. 1-19. GERARD, VÉRONIQUE: «L'escalier de l'Alcázar de Madrid». *L'escalier dans l'architecture de la Renaissance*. 1985, Picard, Paris, pp. 161-164. GERARD, VÉRONIQUE: *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*. 1984, Xarait, Madrid. GÓMEZ MARTÍNEZ, JAVIER: «Alonso de Covarrubias, Luis de Vega y Juan Francés en el Alcázar Real de Madrid (1536-1551)». *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. 1992, primer semestre, n° 74, Madrid, pp. 201-233. BARBEITO, JOSÉ MANUEL: *El Alcázar de Madrid*. 1992. CHECA CREMADES, FERNANDO (Dir.): *El Real Alcázar de Madrid*. 1994, Neréa, Madrid. HERRANZ, JUAN: «Dos "nuevos" dibujos del maestro real Gaspar de Vega: El primer plano del Alcázar de Madrid, atribuido a Alonso de Covarrubias, y el plano de la casa de servicios del Palacio de El Pardo». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*. 1997-1998, vols. IX-X, pp. 117-132. Este último, aunque no habla de la escalera niega la autoría de Covarrubias en el primer plano del Alcázar, lo que puede llevar a ciertas reflexiones sobre su escalera.



*Paso entre claustros desde el lado sur*

según Fernando Marías utilizando una solución parecida a la del alcázar madrileño<sup>182</sup>. En San Miguel de los Reyes el maestro volvió a situar la escalera en el eje del edificio, pero en este caso no comunicada directamente con los claustros, sino con un paso.

La situación de la escalera del monasterio jerónimo venía dada por la existencia de construcciones cistercienses que debían aprovecharse y por criterios de vida monástica. El seguir con soluciones experimentadas en las escaleras dobles claustrales suponía ampliar el tamaño del claustro sur e iniciar el norte, que como ya hemos visto se procuró aprovechar desde el principio. Esta solución aumentaba el precio de la obra, disminuía las posibilidades de planificar los trabajos y prácticamente eliminaba la eventualidad de que los monjes habitaran el edificio mientras se obraba. Además, las soluciones de escaleras divergentes que atendían dos claustros se desarrollaban en ámbitos muy diferentes al recogimiento que exige un monasterio. Al excluir uno de los elementos de mayor tránsito del mismo claustro principal, se le concedía la tranquilidad que requerían los monjes, que lejos de desarrollar el gran aparato cortesano impuesto en la arquitectura palaciega debían cumplir el silencio que en el claustro marcaban las constituciones de la Orden. Pero no sólo imperaron criterios prácticos en su emplazamiento, pues como ya hemos indicado ésta era la única opción posible para que ocupara el eje del conjunto respetando los edificios cistercienses.

Por otra parte, también se aprecian valores conceptuales, y no funcionales, en la composición elegida. Se trata de un modelo costoso, que desarrolla una composición doble, innecesaria desde un punto de vista estrictamente práctico, puesto que el acceso a la escalera no se realiza directamente desde los claustros, sino a través de un corredor que tendría que unirlos, y los tiros no responden a dos claustros, sino a un único corredor. Además, el acceso al piso superior de cada uno de los tramos no es independiente, dado que una meseta

<sup>182</sup> MARÍAS, FERNANDO: *La Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. 1986, Publicaciones del Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos - CSIC, Toledo-Madrid; t. III, pp. 252-254.

recorre el ancho de la caja y los une. La escalera proyectada por Alonso de Covarrubias mantenía criterios conducentes a destacar su presencia, que él mismo había desarrollado, pero bajo un nuevo esquema y adaptado a la especificidad de la vida en un monasterio.

Debido a la ubicación funcional y axial de la escalera en el monasterio jerónimo no es posible su visión desde los claustros. Sin embargo, desde esta premisa se hizo todo lo posible para abrir su caja, para conectarla con el espacio circundante. La intención era crear una caja transparente. Se abriría al corredor, tanto en la planta baja como en la alta, mediante tres arcos sobre columnas, y en la pared frontera dispondría de tres ventanas sobre la mesa, y otras tres sobre las anteriores en el nivel de la mesa superior, que continuaría con andenes que recorrerían toda la caja para acceder a los citados vanos. Todas las aberturas de la caja de la escalera serían accesibles y servirían de miradores sobre la huerta lindante y el mar en el horizonte. El resultado sería el de una caja calada, inundada por la luz, que no sólo llegaría desde oriente, sino también desde poniente al quedar abierto por este lado el paso entre claustros. La caja abierta al exterior, sobre todo en su acceso, contaba con numerosos ejemplos, como en el palacio de Antonio Mendoza de Guadalajara, el castillo de La Calahorra en Granada, la casa de las Conchas en Salamanca y las experiencias en las que participó Alonso de Covarrubias, como el Hospital de Santa Cruz de Toledo, el palacio Arzobispal de Alcalá de Henares y el Alcázar de Madrid. Ejemplos con los que no sólo compartía que la caja de la escalera fuera abierta al exterior, sino diáfana en el interior<sup>183</sup>. Toda la estructura quedaba albergada en un mismo espacio, sin adición de elementos, contribuyendo a una de las aportaciones estructurales más destacadas del Renacimiento desde el solar hispano, continuadas en obras como el Alcázar de Toledo o El Escorial, y a las que anteriormente podemos añadir ejemplos de escaleras claustrales que combinan soluciones de caja cerrada hacia el exterior pero diáfana en el interior, como el Colegio de San Gregorio de Valladolid, la Universidad de Salamanca y San Juan de los Reyes en Toledo.

En cuanto al esquema que debía presentar la escalera existe consenso en considerarla como una absoluta novedad, pero no lo hay tanto al estimar la forma concreta en la que ésta se presentó. El hecho de conectar con una tipología que para Paul Frankl y, sobre todo, para Nikolaus Pevsner constituye una aportación estructural hispana al Renacimiento, ha provocado que autores de procedencia muy diversa se hayan preocupado por su estudio, insertándola en un discurso más amplio y matizando las palabras de aquéllos. El término escalera imperial que fue acuñado por Pevsner, hace referencia a una estructura planimétrica en “III”; es decir, con tres tramos paralelos, y según otros autores con la posibilidad de dos perpendiculares, dando una estructura en “E”<sup>184</sup>. La grandilocuencia y simetría de las escaleras era un reto ya iniciado en Italia. En el siglo XVI se rebasaba claramente, en la teoría y la

---

<sup>183</sup> El interés por señalar en España la preocupación de situar las escaleras en lugares preminentes y con desarrollo monumental, aspectos en gran medida conseguidos a través de la utilización de cajas abiertas hacia el exterior, comenzó con WETHEY, HAROLD E.: «Escaleras del Primer Renacimiento Español», *Archivo Español de Arte*. 1964, pp. 295-305. La visión totalizadora de la escalera desde el exterior fue considerada condición inherente, junto a un esquema en “T” de un tramo y dos divergentes o a la inversa, a las de tipo imperial por BONET CORREA, ANTONIO: «Introducción a las escaleras imperiales españolas», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. 1975, XII, 24, pp. 75-111. La segunda condición ha sido rechazada mayoritariamente, mientras que la primera ha sido matizada. La creación de un espacio visualmente continuo, también desde el interior, como aportación principal de la escalera hispana ha sido destacada por MARÍAS, FERNANDO: «La escalera imperial en España», en CHASTEL, ANDRÉ; GUILLAUME, JEAN (Dir.): *L'escalier dans l'architecture de la Renaissance*. (Actas del Coloquio celebrado en mayo de 1979 en Tours), 1985, Picard, Paris, pp. 165-170. MARÍAS, FERNANDO: op. cit., 1983-1986, vols. IV. Nosotros hemos preferido distinguir entre caja abierta y diáfana, para diferenciar la percepción desde el exterior y el interior, respectivamente.

<sup>184</sup> Sobre la génesis de la escalera imperial, además de los títulos citados, véase FRANKL, PAUL: *Principios fundamentales de la historia de la arquitectura. El desarrollo de la arquitectura europea 1420-1900*. (1914) 1981, Gustavo Gili, Barcelona. PEVSNER, NIKOLAUS: *Breve historia de la arquitectura Europea*. (Primera edición en inglés en 1943; primera en castellano, ya ampliada, en 1957) 1994, Alianza, Madrid, pp. 236-244. Menor éxito ha

práctica, la concepción del xv que veía en las escaleras interiores de los edificios una perturbación de la arquitectura. Sólo con el paso del tiempo fue superándose este prejuicio, cuya evolución se evidencia al comparar la práctica constructiva de los siglos xv y xvi y su plasmación teórica en los tratados de Alberti y Palladio<sup>185</sup>. Los valores planimétricos se desarrollaron en Italia y probablemente se difundieron hacia otros ámbitos geográficos. En el caso de España estos principios compositivos fueron añadidos a una experimentación propia, que también aportó valores espaciales tendentes a configurar un recinto visualmente continuo. Catherine Wilkinson-Zerner consideró que Alonso de Covarrubias propuso para el monasterio de San Miguel de los Reyes, una escalera de cinco tramos, simétrica y “preimperial”. Este último término lo empleó para referirse a las de esquema en “E”. Finalmente, la situó en el espacio que ocupa la actual. Años más tarde Fernando Marías destacó la ubicación de la escalera en el eje del edificio y consideró que supuso la creación del tipo imperial, pues en su opinión era de tres tramos paralelos, de esquema en “III”. De un modo u otro, ambos autores coinciden en considerarla un tipo de importancia excepcional y vastísimas consecuencias en el ámbito de la cultura arquitectónica<sup>186</sup>. Nosotros nos decantamos por la segunda opción; según ésta y leyendo las capitulaciones de Alonso de Covarrubias, la escalera estaba compuesta por dos tiros laterales paralelos que arrancaban en los extremos con un comportamiento adintelado, pero no completamente macizo puesto que debajo de estos tramos debían construirse bóvedas y arcos de ladrillo que albergasen oficinas y el primer aljibe, cuyas bóvedas quedarían al nivel de los tres pies que debía elevarse toda la casa. Este sistema de asentamiento de los escalones era entonces el más frecuente. Sirvan como ejemplo la escalera de dos tiros paralelos del Colegio de San Gregorio de Valladolid, o las claustrales de la casa de las Conchas y de la Universidad de Salamanca y, sobre todo, las claustrales del Hospital de Santa Cruz de Toledo y del palacio Arzobispal de Alcalá de Henares, en las que intervino el propio Covarrubias, y que continuó en la escalera preimperial del Alcázar de Toledo.

En San Miguel de los Reyes los dos tramos de arranque acabarían en un rellano con testero de triple arcada que haría las veces de mirador, de aquí saldría un tiro central en dirección opuesta que llegaría al segundo piso del corredor de comunicación entre los dos claustros –según la interpretación preimperial los dos tiros iniciales estarían comunicados con el final mediante dos tiros perpendiculares y mesa en la que convergerían–. En el último nivel se abrirían otras tres ventanas en correspondencia con las de abajo. Unos andenes alrededor de la caja permitirían disfrutar de las vistas hacia el exterior y suponemos, como ya apuntó Fernando Marías, que también hacia la propia escalera. Los escalones, de un pie y medio de ancho, debían ser de la mejor piedra disponible y presentarían boceles en los frentes.

El cierre superior de toda la caja de la escalera se realizaría mediante una armadura artesonada, cuya parte central debía ser más alta que la de los andenes. Esta diferencia de altura en la misma cubierta hace pensar en soluciones de la primera mitad del siglo xvi conocidas por el maestro castellano en Toledo, como la del refectorio del monasterio de

---

tenido la interpretación que considera que el esquema planimétrico de la la escalera imperial es “T”; esto es, un tiro de arranque y dos tiros divergentes, y en menor medida la solución inversa. BONET CORREA, ANTONIO: op. cit., 1975, XII, 24, pp. 75-111.

<sup>185</sup> Así, Leon Battista Alberti, en el libro I, c. XIII de su *De re aedificatoria*, defiende el uso de pocas escaleras y ocupando poco espacio, mientras que Andrea Palladio, en su libro I, c. XXVIII de su *I quattro libri dell'architettura*, defiende su importancia, aunque persiguiendo un carácter autónomo, en lugares propios donde ni estorben ni sean estorbadas, con la posibilidad de que dirijan la mirada hacia los espacios considerados más importantes.

<sup>186</sup> Sobre la interpretación de esta escalera véanse las diferencias entre: WILKINSON-ZERNER, CATHERINE: *The Hospital of Cardinal Tavera in Toledo. A documentary and stylistic Study of Spanish Architecture in the Mid-Sixteenth Century*. 1977, Garland Publishing, Londres - Nueva York, pp. 164-167 y 450-452. Tesis doctoral aprobada en Yale en 1969. Y por otro lado, la de MARÍAS, FERNANDO: op. cit., 1983, t. I, pp. 251-255; y op. cit., 1986, t. IV, pp. 259-260.

Santa María de la Sisle, la de la sala capitular de la catedral de Toledo o las crujeas inferiores del hospital de Santa Cruz y el cierre de la escalera claustral del mismo edificio, cuyos lados quebrados crean faldones que configuran un artesonado que a su vez es un enorme arteson o casetón, según el ángulo. Aunque tampoco podemos descartar que el uso de un artesonado de madera más alto en la parte central que en los andenes haga referencia al desarrollo de un espacio que proyecta telescópicamente la caja de la escalera mediante uso de galerías, solución que comienza a proliferar justo en estos momentos. Podemos citar como meros ejemplos la casa del jurista Miguel Donlope en Zaragoza, la casa del mercader Gabriel Zaporta (desaparecida) en el mismo lugar, la Casa del Lloctinent en Barcelona y el Colegio de Santo Domingo de Orihuela. Todas son probablemente adaptación arquitectónica de los miradores corridos en salas, que contaban con una larga tradición de raíz hispanomusulmana, después presente en obras como el Salón de Reyes del Alcázar de Segovia, el palacio - convento de Santa Clara en Tordesillas, el palacio del Infantado en Guadalajara, la Aljafería de Zaragoza y la Sala Nova del palacio de la Generalitat de Valencia.

En definitiva, la escalera que proponía Alonso de Covarrubias respondía a las inquietudes que el maestro indagó en diversas obras, siempre buscando un carácter monumental, y coincide con propuestas de otros ámbitos. Por ejemplo, Andrea Palladio, que pocos años después recogió en su tratado el tema de las escaleras, aunque no habla de las imperiales, sí lo hace de las triangulares –léase convergentes–, y expone unos principios que deben imperar en el diseño de escaleras parecidos en la práctica a los que se venían desarrollando en España en la primera mitad de siglo. Según las instrucciones del paduano sobre la escalera, que ya superan el desprecio albertiano, ésta debe ser autónoma, ocupar un lugar propio para que ni estorbe ni sea estorbada, y presentar un acceso fácil de hallar. Tiene que ser luminosa, amplia, cómoda de subir y útil a toda la fábrica si presenta arcos debajo de ella que permitan guardar algunas cosas necesarias. Todos los conceptos coinciden con los desarrollados por Alonso de Covarrubias en la obra de San Miguel de los Reyes de Valencia, y únicamente se puede objetar que el acceso desde luego no es fácil de hallar, pues el maestro se ve forzado, como hemos visto, en su ubicación. La escalera proyectada por Covarrubias no es lo primero que se encuentra el visitante, constante en sus diferentes propuestas, sino lo último. Debe recorrer el eje principal del edificio para llegar a ella. Muy probablemente por este motivo a comienzos del siglo XVII se construyó una escalera monumental en el lado oeste del claustro sur, hacia la entrada del edificio.

Sin embargo, la obra proyectada por Covarrubias no se realizó, y la realidad fue otra. Concretamente se construyó una escalera adulcida de varias vueltas con una compleja estereotomía, que utiliza bóvedas con aristas en las intersecciones de los ángulos rectos, y sobre las que se depositaban los escalones y baranda. Juan Agustín Ceán Bermúdez vinculó su realización, a través de datos de archivo del propio monasterio, a Juan Ambuesa<sup>187</sup>. Algunos historiadores han ampliado la lista de maestros y oficiales que intervinieron en su ejecución. Por ejemplo, se ha indicado que hasta 1580 Juan Barrera dirigió la obra y trabajó en las ventanas; después trabajaron bajo las órdenes de Juan Ambuesa los maestros Juan Bautista, Gaspar Ortega, Gaspar Sastre, Juan Sastre y, como aparejador, Juan Castellano<sup>188</sup>. Manuel Ferrandis Torres indicó que la escalera comenzó a labrarse en febrero de 1581, fecha que compartió Fernando Benito. Para Fernando Marías las obras comenzaron en marzo de

<sup>187</sup> LLAGUNO Y ALMIROLA, EUGENIO: op. cit., 1977, t. III, c. XXXIX, Adiciones, p. 79.

<sup>188</sup> MARÍAS, FERNANDO: op. cit., 1986, t. IV, pp. 260-261. Por su parte, Fernando Benito atribuyó la obra de Juan Barrera a Pedro Moliner (BENITO DOMÉNECH, FERNANDO: op. cit., 1983, p. 664).

1582, momento que ha mantenido Mercedes Gómez-Ferrer<sup>189</sup>. Pero la nómina de maestros es incluso más amplia y la cronología requiere matizaciones.

Debemos entender que hubo un cambio de traza probablemente en el momento que la comunidad decidió mudar el sesgo de las obras del claustro y la obra giró hacia unos criterios estéticos distintos, pero también de economía. La escalera mantuvo el criterio de caja valorada como volumen externo, sin ordenación arquitectónica y diáfana en su interior, y situada en el paso entre claustros que Covarrubias fijó. Pero las coincidencias son menos que las diferencias: la caja probablemente se desplazó hacia el extremo sur del paso con lo que perdió la plena axialidad del primer proyecto y por otros criterios vio reducida su comunicación con el exterior, y la escalera imperial fue substituida por una adulcida en cercha. No obstante, se trataba de una medida que dejaba abierta la posibilidad a reproducir la escalera hacia el norte cuando las necesidades arquitectónicas más inmediatas estuvieran resueltas. El resultado en este caso sería parecido al que se obtuvo a comienzos del siglo XVII en la escalera del lado oeste del claustro sur, realizada por Juan Cambra. Confirma el probable diseño abierto a duplicarse que en la galería del paso entre claustros sólo se construyeran dos tramos, pues algunos espacios del claustro norte impedían el desarrollo planteado por Covarrubias, y sólo cuando éstos se derribaron se amplió la galería. Pero entonces ya se contaba con una escalera de concepción espacial imperial en el lado oeste que hacía innecesario el gasto por cuestiones de representatividad.

En los trabajos de la caja de la escalera se documenta a Juan Vergara y sus obreros durante los ocho primeros meses de 1579 en la realización de las ventanas y en arrasar la parte superior<sup>190</sup>. En este tiempo Juan Barrera realizaba parte del corredor entre claustros, el acceso a la escalera, las puertas del sobreclaustro y una de las ventanas<sup>191</sup>. De estos dos maestros Juan Vergara es quien sabía escribir y firmaba en ocasiones por Juan Barrera. Finalizada la intervención de Juan Vergara, Juan Bautista Abril contrató la realización del destajo de la baranda, poyo y terrado de la torre de la escalera, según el modelo de la torre sudeste. En agosto del mismo año firmó las obras del paso entre claustros y una escalera de caracol ochavada que desde el primer piso debía acceder a la terraza del paso entre claustros y a la de la torre de la escalera. El remate lo indicaría el propio monasterio, pero no debía superar la baranda de la torre, con la que compartiría color. El interior estaría recubierto de cal y yeso, mientras que el exterior lo estaría de mortero primo. El 27 de noviembre de 1580 firmó un reconocimiento de pago por la totalidad de todos estos trabajos<sup>192</sup>.

La caja de la escalera presenta un volumen exterior muy destacado. Las capitulaciones de Alonso de Covarrubias no mencionan si este elemento debía sobresalir o no respecto a la línea de remate de los tejados, pero que estuviera realizado antes de firmar el contrato de la escalera parece indicar que hubo un cambio de traza. Un paso intermedio parece que presentan los trabajos de Vergara y Barrera, pues a todas luces algunas de sus actuaciones poco tienen que ver con el resultado que hoy contemplamos. La ventana de la escalera que realiza Juan Barrera, según los libros de fábrica, es la cuarta, lo que lleva a ciertas dudas pues en la caja actualmente se aprecian dos de piedra en la escalera inferior y tres de ladrillo a

<sup>189</sup> FERRANDIS TORRES, MANUEL: op. cit. 1918, nº 26. BENITO DOMÉNECH, FERNANDO: op. cit. 1983, p. 665. MARÍAS, FERNANDO: op. cit. 1986, t. IV, p. 261. GÓMEZ-FERRER LOZANO, MERCEDES: op. cit., 1998, p. 260. Según esta autora la cronología y documentos que presentamos aquí corresponden a la escalera de la torre que caía a la parte del camino de Valencia, pero varios son los datos que lo desacreditan. Además, creemos que la escalera no se desplazó hacia el norte, sino hacia el sur.

<sup>190</sup> AHN, Códices, 498/B, ff. 117v-119v.

<sup>191</sup> AHN, Códices, 499/B, ff. 147v-148, 149-149v y 152.

<sup>192</sup> Las capitulaciones de los diferentes detajos se encuentran en APPV, Pere Villacampa, 11.984. Transcritos sin indicar procedencia por ROCA TRAVER, FRANCESC A.: op. cit., 1971, ff. 106 y 107-108. La época de Juan Bautista Abril por valor de 153 libras, 6 sueldos y 8 dineros por diversos destajos fue citada por FERRANDIS TORRES, MANUEL: op. cit., 1918, nº 26, p. 185.

nivel en la superior. Sin embargo, el contrato de Juan Ambuesa en 1580 ya cita las dos ventanas que corresponden a las mesetas actuales en la escalera inferior. En cuanto a las ventanas superiores, éstas se han vinculado a la labor de Juan Castellano en 1582, pero en los contratos conocidos sólo se especifica que debía enlucir las paredes hasta estas ventanas, no que debiera hacerlas. Tampoco parece que éstas fueran las realizadas por Vergara o por Barrera, pues 15 libras es una cantidad considerable para una ventana de ladrillo. En definitiva, estas contradicciones nos llevan a pensar que se produjeron algunas modificaciones, no documentadas, en el transcurso de las obras. Lo cierto es que en 1580 ya se había rematado esta caja, y que se hizo siguiendo el modelo de la ya construida en el ángulo sudeste.



*Escalera del paso entre claustros*



Terminadas las labores citadas se iniciaron las de la escalera. Juan Ambuesa contrató su realización por un precio de 450 libras, quedando el monasterio obligado a llevar los materiales y el maestro a hacer andamios<sup>193</sup>. Además, señalaba que se debían continuar los cimientos como los ya hechos, lo que indica que las obras se iniciaron antes de este contrato. Si bien nada se dice del autor de la nueva traza, que en el contrato se menciona debía seguirse, parece seguro que fuera obra del propio Juan Ambuesa<sup>194</sup>. La capitulación establecía que el maestro debía realizar los cimientos; esto es, lo que correspondía a todo el primer tramo con la primera meseta, desde su arranque hasta la pared. Se trata de una escalera claustral con acceso a través de un portal y desarrollo de tres tramos rectos, con dos mesetas y otra superior que comunica todo el ancho de la caja de la escalera y permite un acceso por dos portales, uno a cada lado. El primer tramo debía ser macizo, cara vista utilizaría sillares mientras que en el resto usaría mampostería, y de 13 palmos de ancho, la misma amplitud que el elemento de acceso; los otros dos tramos serían de 11'5 palmos, apoyados sólo en la pared por la que corrían paralelos y suspendidos en la zona interior. Finalmente una mesa de igual anchura que los dos últimos tramos recorrería todo el ancho de la caja, proporcionando acceso desde la escalera a las dos puertas construidas. Todos estos tramos serían de sillería, quedarían suspendidos y salvarían las uniones en ángulo recto mediante aristas. Sobre estas bóvedas se colocarían los escalones, y en la parte interna una baranda con la tradicional solución de molduras que dibujan los escalones, pero que comenzaría con un pilastre con su base, ménsula y un león encima con las armas del duque, y que mostraría en cada transición entre elementos en ángulo recto pilastres con su ménsula y basa de orden toscano rematados por una bola.

En contra de lo que se ha manifestado, entre julio de 1580 y febrero de 1581, Juan Ambuesa labró la escalera principal por 450 libras<sup>195</sup>. Desde el 25 de febrero de 1581 no se documentan nuevos pagos, pero el 8 de enero de 1582 el maestro firmó un reconocimiento por toda la cantidad, si bien exigía unas mejoras introducidas y reconocía no tenerla acabada conforme la capitulación, por lo que el mismo día presentó un protesto que aseguraba que Juan Cambra, al que años después manifestó tener como un hijo, acabaría la obra sin cobrar, pues ya estaba pagada la cantidad estipulada. Probablemente, la obra sin acabar fuera la de la baranda que en marzo de 1582 la comunidad todavía debatía si hacerla de balaustres o maciza. Finalmente, el 6 de abril el maestro Ambuesa reconoció haber recibido 35 libras por las mejoras introducidas en el sobreclaustro nuevo y en la escalera principal, con lo que anulaba el protesto firmado anteriormente<sup>196</sup>.

La decisión de ahorrar en la construcción de esta escalera, substituyendo la traza de Covarrubias por la de Juan Ambuesa parece que pesó a la comunidad en momentos más favorables. Así, a comienzos del siglo XVII los monjes mandaron hacer una monumental escalera en el lado oeste del claustro sur, y a mediados de siglo se plantearon la necesidad de hacer una nueva escalera. Concretamente, el 26 de septiembre de 1648 aprobaron la realización completa del paso entre claustros, hasta entonces abortada por la presencia de la cocina y las necesarias. El desplazamiento hacia la huerta de estos elementos permitiría, a su vez, la construcción de una escalera ancha que comunicase Nuestra Señora del Populo con la enfermería. El lugar elegido y la expresión escalera ancha inducen a pensar que la intención de los monjes era construir esta escalera contigua a la existente en el lado este, lo que en

<sup>193</sup> Transcrito sin indicar fecha ni procedencia por ROCA TRAVER, FRANCESC A.: op. cit., 1971, pp. 120-122.

<sup>194</sup> AHN, Códices, 505/B, f. 132.

<sup>195</sup> AHN, Códices, 499/B, ff. 155v-157. Fernando Marías señala que la escalera principal se comenzó en marzo de 1582 (MARIÁS, FERNANDO: op. cit., 1986, t. IV, p. 261). En la misma línea se manifiesta GÓMEZ-FERRER, MERCEDES: op. cit., 1995, p. 196.

<sup>196</sup> AHN, Códices, 499/B, ff. 155v-157, 162v y 209v. La época (APPV, Pere Villacampa, 11.987) ha sido transcrita por GÓMEZ-FERRER, MERCEDES: op. cit., 1995. Apéndice documental, documento nº 16.15, p. 874.

caso de unión daría un resultado similar a la del lado oeste, que se construyó con criterio unitario a comienzos del mismo siglo. La obra no se realizó puesto que en septiembre de 1676 volvieron a aprobar que los maestros de albañilería Gaspar de Riera y Francisco Martínez trasladaran de nuevo las letrinas, y que en su lugar crearan un zaguán e hicieran una escalera de la anchura de la puerta que tenía la capilla del Populo con los materiales de la arruinada alquería<sup>197</sup>. Las evidencias materiales indican que no llegó a realizarse.

La modificación de la traza inicial puede explicar muchas imperfecciones existentes en esta escalera teniendo en cuenta criterios renacentes de simetría y proporción que inspiraron la obra. Además, como ha señalado Cecilio Sánchez-Robles, la formalización de la escalera mediante propuestas parciales –caja, portal, escalera, sobreescalera y bóveda– explica ciertas contradicciones. Tal es el caso del desplazamiento del portal de la escalera respecto a la segunda capilla del corredor y el diferente nivel de suelo entre la caja y el corredor<sup>198</sup>. Con el cambio de traza la escalera pasa a ocupar la parte más meridional del paso entre claustros, pero ni siquiera llega a ocupar el espacio equivalente a dos capillas. Se abandona el criterio de axialidad en el emplazamiento, de caja abierta al exterior y de simetría en la disposición.

La escalera atiende principalmente al claustro sur y ocupa una posición habitual en una escalera claustral. Frente a la escalera abierta en el piso inferior y superior que ideó Covarrubias se recupera un tipo de caja cerrada hacia el exterior. Por el este la luz es la necesaria, mientras que al oeste se cerró. Se vincula pues a una concepción de escaleras cerradas al exterior pero diáfanas en el interior, como la del Colegio de San Gregorio de Valladolid, de dos tiros paralelos, la de la Universidad de Salamanca y la de San Juan de los Reyes en Toledo, ambas de tres tiros ortogonales y dos mesetas, y que dominó en tierras valencianas en las principales escaleras claustrales, como en el Colegio de Santo Domingo de Orihuela, el propio monasterio jerónimo y el Colegio del Corpus Christi de Valencia. En éstas es una constante el deseo de evitar el ingreso directo desde el claustro, por lo que la visión de la escalera sólo es posible tras rebasar su acceso. Hecho más que significativo es que en Orihuela la escalera ocupe la parte central de una crujía y sirva a dos claustros, pero que su acceso se realice a través de un zaguán, desde el que incluso no es completamente visible el elemento de comunicación.

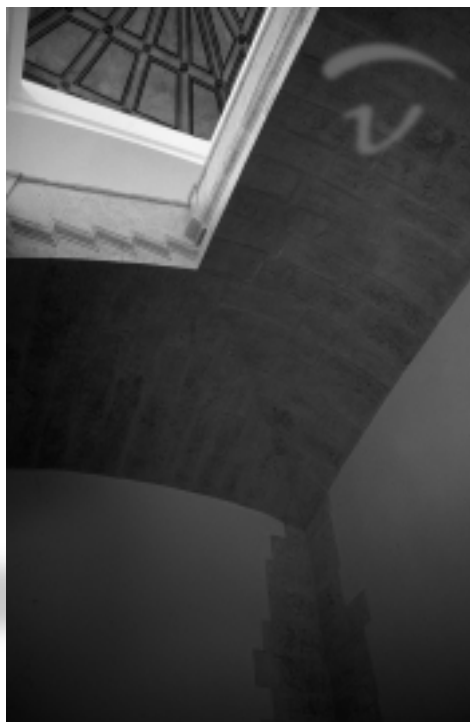
En San Miguel de los Reyes desde el mismo portal arranca la escalera claustral. En principio, este tipo de escalera es más tradicional desde un punto de vista proyectual que la pensada por Covarrubias, pues desde comienzos de siglo se desarrolla en edificios como San Juan de los Reyes y en el Hospital de Santa Cruz, ambas en Toledo, y en el castillo de La Calahorra, en Granada. Pero su solución aducida en cercha la confiere una gran complejidad. El primer tramo es macizo, pero lejos de extender esto a los restantes y adintelar los escalones sobre muro como pensaba Covarrubias, se resuelven mediante tramos abovedados con sección de arco escarzano en desvío suspendidos en el aire, con hiladas de dovelas rectangulares perpendiculares a la pared de la caja y peculiar despiece de las dovelas en «v» con vértice hacia el hueco de la escalera en el encuentro de las zancas.

La evolución de la escalera volada parte de soluciones del siglo XIV que se dan en la Corona de Aragón, y que utilizan arcos por tranquil o rampantes sobre los que se descargan longitudinalmente los empujes. Sobre esta base la experimentación de los maestros de principios del XVI buscó dar una solución más coherente a la transición entre los diferentes

<sup>197</sup> AHN, Códices, 508/B, ff. 29v-30 (noticia de 1648) y 137v (noticia de 1676).

<sup>198</sup> SÁNCHEZ-ROBLES BELTRÁN, CECILIO: «La escalera principal del monasterio de San Miguel de los Reyes de la ciudad de Valencia, en el siglo XVI», en *Composición. La escalera como elemento articulador del espacio*. 1991, Departamento de Composición Arquitectónica, E.T.S.A.V., Universidad Politécnica de Valencia, Parte 2, p. 35. El mismo texto ha sido nuevamente editado en SÁNCHEZ-ROBLES BELTRÁN, CECILIO: *Revisiones*. 1997, Universidad Politécnica de Valencia. Citamos sólo la primera.

tramos. La razón de este esfuerzo puede encontrarse en el mundo de los propios maestros canteros, que tal vez buscaron el alarde técnico como medio de dignificar la profesión y restringir la competencia. Joaquín Bérchez ha señalado precisamente que la estereotomía en el siglo XVI centró las experimentaciones en las escaleras de bóvedas más que en los abovedamientos, que fueron quedando en manos de la albañilería por su menor coste<sup>199</sup>. Con esta indagación también se pudo atender a los nuevos criterios de percepción que perseguían que la mirada fluyese, motivo por el que Antonio Averlino justificaba la perfección del arco de medio punto sobre el apuntado. Interrupciones en la mirada que en las escaleras se producían en las intersecciones de los tramos, que frecuentemente se ocultaban con machones o se evitaban macizando el arranque del segundo tramo. Así ocurrió en la escalera del palacio de la Generalitat de Valencia, realizada por Joan Corbera en 1511, pero que ya manifiesta un paso adelante en esta búsqueda, pues en la parte inferior de los tramos utiliza una superficie alabeada, próxima a la sección de una bóveda. Parecida solución presenta la esca-



Escalera del paso entre claustros

lera del patio del palacio de los Boil, marqueses de Scala y señores de Manises, y el palacio de la *Batlia*, aunque esta obra fue renovada hacia mediados del siglo XX siguiendo el proyecto anterior del arquitecto José Manuel Cortina Pérez.

El siguiente paso será la aparición de la escalera adulcida, en la que el acuerdo entre los diversos tramos se produce sin interrupciones, la también llamada escalera de «voltes», o de bóvedas, por estar formadas, en palabras de Joaquín Bérchez, por bóvedas escarzanas en desviaje desarrolladas en planos inclinados. La presencia en Valencia de este tipo de obras suscita la duda: ¿se debe a una evolución natural de la escalera del gótico valenciano o a una influencia ajena? En defensa de la primera opción se pueden presentar la experimentación que como hemos señalado se produce en este ámbito. En defensa de la segunda aparece por el momento la cronología.

Andrea Palladio cuando en su tratado habla de las escaleras rectas distingue entre las de dos tramos, las triangulares (convergentes) y las cuadradas de cuatro tramos. Éstas, para nosotros claustrales, dice pueden tener patio o hueco central para que la luz las inunde, y hacia éste la escalera puede tener pared o no. Según Palladio: *Questi due modelli di scale ritrovò la felice memoria del magnifico signor Luigi Cornaro; gentil'huomo di eccellente giudizio, come si conosce dalla bellissima loggia et dalle ornatissime stanza fabricate da lui per sua habitazione in Padova*. Se refiere al palacio urbano de Cornaro, realizado por Giovanni Maria Falconetto hacia 1524, cuando el tratadista figuraba como cantero en Vicenza. El hecho de que Palladio le señale como inventor de una escalera claustral en una cronología tan tardía resulta cuanto menos curioso. ¿Podiera acaso referirse a una escalera adulcida? Des-

<sup>199</sup> BÉRCHEZ GÓMEZ, JOAQUÍN: *Arquitectura Renacentista Valenciana (1500 - 1570)*, 1994, Bancaixa, Valencia, p. 74.

graciadamente del palacio sólo ha llegado hasta nosotros una logia y una estructura conocida como el Odeón, y las palabras de Palladio se refieren a muros que afectan a la iluminación y no a la estructura, por lo que la opción elegida queda poco clara<sup>200</sup>. Mayor base tiene una obra cercana en el tiempo, algo menos en el espacio. Jean-Marie Pérouse de Montclos ha defendido la escalera de la torre del reloj del Capitole de Toulouse (1532 - 1542, destruida en 1885) realizada por Sébastien Bouguerau como la cabeza de este tipo de escaleras caracterizadas por tramos rampantes que descargan sobre tramos de bóvedas de aristas<sup>201</sup>. La escalera de Toulouse tenía dovelas rectangulares perpendiculares a las paredes de la caja, mientras que en las uniones de tramos se utilizan dovelas en “V” con el vértice hacia el hueco de la escalera, y sin aristas salientes. No obstante, el autor francés reconoce que si bien la escalera nace en el Languedoc alcanza su mayor difusión en España. Sirvan los casos de la Cancillería en Granada, Colegio del Patriarca en Valencia, Colegio de Santo Domingo en Orihuela y palacio de la calle Caballeros, nº 26, de Valencia, aunque las fechas que ofrece son bastante más tardías que lo documentado, y la cronología de las hispanas no dista tanto de la francesa. La escalera de la Real Cancillería de Granada, según Vandelvira obra del maestro Marín, según Gómez-Moreno de Diego de Siloé, se data hacia el año 1540. Presenta diferencias tan significativas respecto a la francesa como el uso de dovelas rectangulares paralelas a las paredes de la caja, la solución de las uniones entre tramos mediante dovelas en “V” con el vértice hacia la pared y aristas en los encuentros. Es decir, justamente lo contrario que en Toulouse, lo que descarta una asimilación sin reflexión. También el convento de la Victoria de Granada (desaparecido), tenía una escalera similar que según Vandelvira era obra del mismo maestro Marín.

Pero fue en el Levante español donde esta tipología alcanzó un inmediato y vasto éxito a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII, después sostenido, presentando como constante según José Carlos Palacios los encuentros de pronunciadas aristas sobre los que acometen los arcos alabeados<sup>202</sup>. Este período coincide con la llegada de numerosos maestros canteros llamados por la fuerte demanda de obras defensivas en las costas del Reino de Valencia desde mediados de siglo XVI, si bien paulatinamente abandonaron esta actividad y desarrollaron una que exigía mayores atenciones. Sin embargo, no debe entenderse como un elemento externo. Testimonio de lo que tuvo que ser una preocupación constante en este ámbito es la disputa que en 1565 se produjo entre maestros y oficiales piedrapiqueiros de la ciudad de Valencia ante la pretensión de los segundos de hacer escaleras, y la defensa que hicieron los maestros al considerarlas *de molta primor, y de tanta importancia com son sglésies, capelles e claustres*, que eran de su exclusiva competencia<sup>203</sup>. La preocupación por estas escaleras, como ya hemos indicado, concentró gran parte de las inquietudes estereotómicas de la segunda mitad del siglo XVI, mientras que las bóvedas fueron campo de experimentación de la albañilería. Como reflejo de estos avances también puede servir el tratado de Andrés de Vandelvira, manuscrito entre 1575 y 1591<sup>204</sup>. A comienzos del siglo

---

<sup>200</sup> FIOCCO, GIUSEPPE: *Alvise Cornaro, il suo tempo e le sue opere*. 1965, Neri Pozza Editore, Venecia. El autor señala los errores y omisiones cometidos por Palladio al hablar de este edificio construido por Alvise Angelieri, hacia 1505, y sobre el que después actuó su sobrino.

<sup>201</sup> PÉROUSE DE MOTCLOS, JEAN-MARIE: «La vie de Sain-Gilles et l'escalier suspendu dans l'architecture française du XVI siècle», en CHASTEL, ANDRÉ; GUILLAUME, JEAN (Dirs.): op. cit. 1985, Picard, París; pp. 83-91.

<sup>202</sup> PALACIOS GONZALO, JOSÉ CARLOS: *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento Español*. 1990, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, p. 110.

<sup>203</sup> Citado por BENEYTO PÉREZ, JUAN: «Regulación del trabajo en la Valencia del 500», *Anuario de Historia del Derecho Español*. 1930, Madrid, t. VII; pp. 183-310. Recientemente estudiado por FALOMIR FAUS, MIGUEL: *Actividad artística en la ciudad de Valencia (1472-1522). La obra de arte, sus artífices y comitentes*. 1996, Generalitat Valenciana.

XVIII el fraile oratoriano Tomás Vicente Tosca, valenciano y conocedor de este medio, decía del tipo de escaleras cuadradas con vueltas que forman aristas y suspensas en el aire por la parte interior que *es el mas frecuente, y aunque sus cortes sean mas dificultosos, pero es mucho mayor su magestad, y hermosura, y aun mayor la seguridad de su fabrica*<sup>205</sup>.

Las evidencias textuales se materializan en varias escaleras que hoy conservamos. La del



Escalera del colegio de Santo Domingo, Orihuela

colegio - convento de Santo Domingo en Orihuela, diseñada por Jerónimo Quijano y realizada por Juan Inglés entre 1566 y 1568, momento de mayor presencia de artífices procedentes de Valencia, presenta una solución más próxima a la utilizada en Toulouse; esto es, dovelas rectangulares perpendiculares a las paredes de la caja y en las uniones dovelas en “V” con el vértice hacia el hueco de la escalera. Disposición que comparten la escalera este de San Miguel de los Reyes, erigida entre 1580 y 1582 bajo dirección de Juan Ambuesa, que acabamos de analizar, la del Colegio del Corpus Christi de Valencia, levantada entre 1599 y 1602 por Francisco Figueroa, Juan Bautista Abril, Bartolomé Abril y Joan Baixet, y la preimperial del lado oeste del monasterio de San Miguel de los Reyes realizada entre 1601 y 1603 por Juan Cambra, que analizaremos después. La escalera del Colegio del Patriarca presenta grandes novedades, como bóvedas suspendidas en el aire de atrevidos y elevados esvajes o complejos encuentros alternativos en arista saliente o sin ella, que se marcan con dovelas en “V”, pero de lados desiguales, disponiendo un arranque de aparejo cercano al isódomo.

El 2 de marzo de 1582 la comunidad de monjes de San Miguel de los Reyes se reunió

<sup>204</sup> Véase PALACIOS GONZALO, JOSÉ CARLOS: op. cit., 1990.

<sup>205</sup> TOSCA, TOMÁS VICENTE: *Compendio matemático en que se contienen todas las materias más principales de las ciencias, que tratan de la cantidad...* 1721 - 1727, Imprenta de Antonio Marin, Madrid (2ª Impresión, primera 1707 - 1715, Antonio Bordazar, Valencia), vols. IX; concretamente vol. V, tratado XV, libro V, p. 250. El tomo V fue aprobado en 1712.

en capítulo y decidió diversos aspectos tocantes a la obra del monasterio<sup>206</sup>. Por ejemplo, ratificaron que la barandilla de la escalera principal se hiciese conforme a lo concertado con Juan Ambuesa, es decir, de piedra maciza y no de balaustres, lo que evidencia que aunque ya permitía su uso todavía no estaba terminada, y contemplaron la posibilidad de dar acceso a las terrazas del edificio, por lo que se decidió delegar en tres maestros peritos en trazas y arquitectura. De éstos sólo se tiene constancia de la opinión de Gaspar Gregori, que en abril presentó como solución más oportuna duplicar en altura la escalera principal mediante una escalera de ladrillo sobre la de piedra existente, con el mismo número de tiros y mesas; lo que aprobó la comunidad el 10 de abril<sup>207</sup>.

La obra de la sobrescalera debía corresponder a Gaspar Ortega, pero el monasterio decidió su despido y buscar otro maestro<sup>208</sup>. El



*Bóveda de la escalera del paso entre claustros*

5 de mayo de 1582 la comunidad aprobó dar a Juan Castellano el destajo de la bóveda por 60 libras, siguiendo la traza realizada por Juan Ambuesa. Las capitulaciones hablan de seguir la traza “B”, lo que indica que fueron varias las opciones presentadas. La elegida estaba formada por una cornisa bastarda que marcaba el principio de la bóveda de horno por igual con artesones huecos. Además debía enlucir las cuatro paredes de la escalera desde el suelo de las tres ventanas de ladrillo que caen a la huerta y están todas a nivel<sup>209</sup>. El 8 de julio de 1582 la comunidad aprobó que la bóveda fuera llana y con fajas de estuco, que el espacio central estuviera ocupado por un Cristo, y que en las esquinas se colocasen ángeles con las armas de los fundadores<sup>210</sup>. El resultado fue el de una bóveda esquinada con recuadros decrecientes formados por franjas de estuco de escaso relieve, que dejaban un pequeño recuadro en el espacio central plano que permitía recibir la decoración. La imagen del Dios Padre y los ángeles con escudos fueron tallados a finales de 1582 por Jerónimo Muñoz<sup>211</sup>.

La reciente intervención en la escalera ha rescatado la nobleza de este espacio y la inscripción latina del friso sobre el que arranca la bóveda, que dice: FERDINANDUS AB ARAGONIA FEDE REGIS FILIUS N(AC)ITUS CALABRIA DUX ET GERMANA RE-

<sup>206</sup> Citado por SÁNCHEZ-ROBLES BELTRÁN, CECILIO: op. cit., 1991, Parte 2, p. 23.

<sup>207</sup> Las noticias referentes a la escalera han sido recogidas por SÁNCHEZ-ROBLES BELTRÁN, CECILIO: op. cit., 1991, Parte 2, p. 23. También en op. cit., 1993, pp. 235-239.

<sup>208</sup> AHN, Códices, 505/B, f. 128.

<sup>209</sup> Las decisiones de la comunidad en AHN, Códices, 505/B, f. 128v. La capitulación con Juan Castellano fue transcrita por ROCA TRAVER, FRANCESC A.: op. cit., 1971, ff. 148-150.

<sup>210</sup> AHN, Códices, 505/B, f. 128v. Nota al margen.

<sup>211</sup> Bajo el nombre de maestro Munetros o Moncho fue citado por MARÍAS, FERNANDO: op. cit., 1986, t. IV, p. 261. BENITO DOMÉNECH, FERNANDO: op. cit., 1983, p. 665. El contrato de esta obra con el maestro Jerónimo Muñoz (APPV, Pere Villacampa, 11.986; 29 de octubre de 1582) fue citado por GÓMEZ-FERRER, MERCEDES: «San Miguel...», 1995, p. 197.

GINA EIUS CONIUX HOC CENOBIUM EX DIVI HIERONIMI INSTITUTO MICHAEL ARCHAN DICATU SUO AERE A FUNDAMENTIS EREXERUNT DITARUNT AC ILLUSTRARUNT ANNO DNI. 1546. En las capitulaciones de Alonso de Covarrubias no se apuntaba nada sobre esta inscripción, que sí se especificaba debían existir en la iglesia y capilla de los Reyes, de la que tal vez pudiera tomar ejemplo. De cualquier modo, su uso constituye una prueba manifiesta de la gratitud que los monjes tenían hacia los fundadores, y que a su vez subraya la importancia concedida a este espacio. Lamentablemente, el lienzo que se encontraba en el espacio central de la bóveda ha sido retirado.

El 28 de mayo la comunidad de monjes contrató con Juan Castellano la realización de la sobrescalera<sup>212</sup>. Ésta a pesar de que debía ser de ladrillo doble y con escalones de tablones de madera, debía guardar el mismo orden que la inferior de piedra; esto es, tres brazos, una meseta de remate que cubriese todo el ancho de la caja, la baranda de ladrillo con las mismas molduras, así como el recurso de los pilastres, león y bolas en las distintas intersecciones. La baranda y los elementos que la acompañaban fueron substituidos probablemente en el siglo XIX. Al comparar las dos escaleras se aprecia que además de los materiales los cambios se reflejaban en la altura de los escalones, que intentaba corregir el exceso de los de la escalera inferior, y en la menor y más homogénea anchura de cada uno de los tiros. Esta uniformidad y comodidad se encuentra en gran medida facilitada por la diferente altura que hay entre pisos. Así, mientras que la primera escalera debe salvar unos 6'48 metros, la segunda sólo debe hacerlo con 4'32 metros<sup>213</sup>. Siguiendo los conceptos de la tríada vitruviana la firmeza y belleza de la escalera estaba garantizada por el modelo en piedra que suponía la escalera ya construida, y ahora se intentaba poner remedio a la comodidad mediante una menor pendiente. Ésta era una demanda constante entre los tratados y una de las principales causas de elogio.

Toda esta obra, por la que el maestro estaba obligado a estriar y perfilar de blanco toda la escalera y enlucir las cuatro paredes de la caja, se estipuló en 80 libras, aportando los materiales el monasterio<sup>214</sup>. La diferencia existente entre las 450 libras de la escalera y las 80 de la sobrescalera evidencian de manera didáctica la desigualdad de precio, sólo en los salarios sin contar materiales, que implicaba el uso de un material u otro, lo que a la postre llevó al triunfo de las técnicas tabicadas, que además contaba con el respaldo del lenguaje italiano.



*Escalera y sobrescalera del paso entre claustros*

<sup>212</sup> AHN, Códices, 505/B, f. 132.

<sup>213</sup> La anchura en la escalera inferior es de 3 m. – 2'5 m. – 2'5 m.; mientras que en la superior es de 1'90 m. – 1'90 m. – 1'90 m. Los 36 peldaños de la inferior miden 18 cm. de altura por 32'5 cm. de profundidad; mientras que los 27 de la escalera superior miden 16 cm. por 47 cm.

<sup>214</sup> Transcrito por ROCA TRAVER, FRANCESC A.: op. cit., 1971, ff. 144-147.

Según Fernando Benito la obra se realizó entre julio y octubre de 1582<sup>215</sup>. Este mismo autor señaló que en marzo de 1583 se pagó a Juan Ambuesa por realizar el león con piedra de Barxeta que debía principiarse toda la escalera<sup>216</sup>, probablemente con una de las piedras de Barxeta que trajo Hipólito Pedrola para esculpir las armas del duque<sup>217</sup>. Este dato nos plantea una duda, pues en este momento la obra de la escalera de piedra estaba finalizada y todas las cantidades abonadas, mientras que más cercana se encuentra la construcción de la sobreescalera, que también tenía estipulado la realización de un león en su comienzo, que no ha llegado hasta nuestros días.

La escalera actual del paso entre claustros no ha suscitado tanta admiración entre los viajeros como la del lado oeste del claustro sur. Lo proyectual y la vinculación con El Escorial han ganado la atención del espectador. Aunque a comienzos del siglo XVIII Tomás Vicente Tosca mostró su admiración por este tipo de escaleras, pasó prácticamente inadvertida hasta la desaparición de los monjes jerónimos del monasterio. En este sentido, en 1840 Antonio Sancho fue el primero en destacar su importancia con las siguientes palabras: *Cerca de la entrada se halla la escalera principal que es noble y espaciosa; divídese en dos tramos con bóvedas de extraordinario mérito, que desembocan en el claustro alto; pero todavía se reputa mejor la otra de que ya se ha hecho mención, que es de un solo ramo, y tiene una mesilla con montea tan rebajada que merece estudiarse como modelo de buena construcción*<sup>218</sup>. También Andreu Gonzálbez antepuso el mérito de esta escalera a la del lado occidental con estas palabras: *otra escalera más pequeña y de más mérito por su atrevidísima construcción, cerca de la sacristía, de un solo tramo, tiene una meseta con montea tan rebajada que sirve muy bien de modelo como difícil problema resuelto, en los intrincados campos de la arquitectura*<sup>219</sup>. El afianzamiento de la Historia del Arte como auténtica disciplina científica en el siglo XX ha consolidado esta consideración. Sin embargo, estrictamente contemporáneo ha sido el proyecto de intervención propuesto por Emilio Giménez, que pretendía trasladar esta escalera al lado oeste del patio norte, e interpretar conceptualmente en la caja, que entonces quedaría vacía, la escalera proyectada por Alonso de Covarrubias. Propuesta que por extrema ahorra comentarios en sentido contrario, y que descartaron las posteriores propuestas de intervención. Por otra parte, Josep Maria Sancho propuso descubrir el testero absidal, oculto por la prolongación aparente de cubiertas de la nave, que comunican la iglesia con la torre de que contiene la escalera<sup>220</sup>.

## 2.8. LA ESCALERA DE DOS BRAZOS O PRINCIPAL EN EL LADO OESTE DEL CLAUSTRO SUR

La escalera que se encuentra en el lado oeste del claustro sur fue realizada entre 1601 y 1603 bajo la dirección de Juan Cambra. Pese a no tener la situación estratégica de la escalera situada junto al paso entre claustros pronto se convirtió en el elemento de comunicación

<sup>215</sup> BENITO DOMÉNECH, FERNANDO: op. cit., 1983, p. 665.

<sup>216</sup> Labrado por el propio Juan Ambuesa con piedra de Barcheta, según BENITO DOMÉNECH, FERNANDO: op. cit., 1983, t. II, p. 665.

<sup>217</sup> AHN, Códices, 498/B, f. 210v. Se especificaba que una estaba destinada a la escalera principal y la otra al portal de la librería.

<sup>218</sup> SANCHO, ANTONIO: op. cit., 1840, nº 4, abril, pp. 79-82. Años más tarde el Marqués de Cruilles repitió los mismos adjetivos.

<sup>219</sup> ANDREU GONZÁLBEZ, RAMÓN: op. cit., 1935, p. 22.

<sup>220</sup> SANCHO I CARRERES, JOSEP MARIA: *Informe sobre la obra solicitada de restauración del claustro, cuerpos perimetrales e iglesia del Monasterio de San Miguel de los Reyes, emitido por la Unidad de Inspección del Patrimonio Histórico Artístico de los Servicios Territoriales de Cultura y Educación de Valencia*. 1989, 2 de junio, Valencia.



vertical más importante de toda la casa y pasó a llamarse escalera principal. Las razones para esta consideración se encuentran, por un lado, en su atrevido diseño, que combinó el esquema imperial propuesto por Alonso de Covarrubias, aunque invertido y con dos tramos transversales, con el tratamiento de escaleras aduicidas en cercha, como la realizada finalmente en el lado este del edificio; y por otro, en su cercanía a espacios tan importantes como el acceso al coro o la capilla de los Reyes, lo que movió a gastar muchas libras para dar un aspecto monumental a este lado del claustro sur.



*Escalera principal, lado oeste del claustro sur*

La importancia que alcanzó esta escalera contrasta con el tiempo que ha pasado en el anonimato el responsable de su realización. Para Juan Agustín Ceán Bermúdez, que ofreció el nombre del responsable que hizo la situada en el corredor entre claustros, Juan Cambra continuó la obra del claustro sur en 1601, realizando el lienzo oeste, con la capilla del Cristo, las puertas del claustro bajo y las del alto que dan a la escalera, así como las del crucero de la iglesia que salen al mismo claustro, pero nada dijo de su labor en la escalera<sup>221</sup>. Años más tarde Antonio Sancho señaló como probable que Juan Cambra la realizara, dado que se admitía que concluyó las puertas de entrada y desembarque<sup>222</sup>. El nombre de escalera principal, compartido, aunque en diferente tiempo, por la del lado este y la del oeste ha llevado a ciertas confusiones sobre su autor y cronología. Hoy la historiografía valora la escalera de poniente como todo un alarde técnico realizado por Juan Cambra<sup>223</sup>.

El 9 de marzo de 1601 la comunidad aceptó dar poderes al prior, diputado y padre obrero para que tratasen el contrato de obras que se salían de las trazas hechas en el lado oeste del claustro sur, como eran la capilla de los Reyes y la escalera<sup>224</sup>. El 22 de junio de

<sup>221</sup> LLAGUNO Y ALMIROLA, EUGENIO: op. cit., 1977, t. III, c. XLV, Adiciones, p.122. El Barón de Alcahalí siguió sus palabras.

<sup>222</sup> SANCHO, ANTONIO: op. cit., 1840, n° 4, abril, p. 80. Reprodujo sus palabras el Marqués de Cruilles.

<sup>223</sup> BÉRCHEZ GÓMEZ, JOAQUÍN: op. cit., 1994.

<sup>224</sup> AHN, Códices 506/B, f. 91v.

1601 las trazas de esta última estaban hechas, pues se pagaron 2 libras y 6 sueldos a Guillem del Rey, maestro activo en el Colegio del Corpus Christi, por ver el citado diseño y tasar lo que se debía pagar a Juan Cambra. Además, ese mismo día firmó un reconocimiento de pago por el trabajo de cambiar la ventana del escritorio de la celda que se encontraba sobre la capilla de los Reyes, pues así lo exigían las obras de refuerzo de la caja de la escalera por su lado meridional, consistentes en una pared de mampostería de cuatro palmos<sup>225</sup>.

El 29 de julio el maestro firmó el acuerdo para la realización de la escalera de dos brazos conforme a la traza. En la capitulación se especificaba que la piedra debía ser de la cantera del Tos Pelat, en el término de Moncada, más difícil de trabajar que la de Godella, y el precio 1.700 libras. Además, por abrir las paredes donde debía empezar los escalones recibiría 20 libras; por hacer los fundamentos de la pared, al lado de la capilla de los Reyes, otras 20; y por la portada de acceso, conforme la traza, 150. Antes de estar firmadas las capitulaciones se hizo acopio de la piedra necesaria, teniendo presente las diferentes medidas que presentan los escalones de cada uno de los tiros de la escalera. Desde el 21 de abril de 1601 hasta el mismo mes del siguiente año se trajeron 134 carretadas de piedra de la cantera del Tos Pelat para la escalera, además de 15 para su portal. En el mes de agosto Juan Cambra comenzó a trabajar en la escalera propiamente dicha, y el 22 de septiembre asentó el primer escalón, momento en el que se produjo el último pago por la portada. Tres días después el maestro reconoció haber recibido las 150 libras concertadas por este concepto. Las obras de cantería en la escalera continuaron hasta noviembre de 1603<sup>226</sup>.



*Portadas de la escalera principal y de sus zaguanes*

<sup>225</sup> AHN, Códices, 498/B, ff. 285v-286.

<sup>226</sup> La capitulación se cita en AHN, Códices, 498/B, f. 57. Transcrita sin indicar procedencia en ROCA TRAVER, FRANCESC A.: op. cit., 1971, f. 157. El acto notarial por las 150 libras citado por PINGARRÓN SECO, FERNANDO: op. cit., 1998, p. 469, n. 878. Los pagos completos quedan recogidos minuciosamente en AHN, Códices, 498/B, ff. 55v, 57v-65 y 287. Los del aprovisionamiento de material en AHN, Códices, 498/B, ff. 225v, 228, 275v, 277v y 278.

Los trabajos citados hasta el momento no fueron los únicos que el maestro hizo relacionados con la escalera, puesto que mientras se realizaban las obras descritas, entre otras, se debatía sobre otras contiguas. Así, el 1 de septiembre de 1601 se pagó a Guillem del Rey por señalar lo que debía valer la realización de dos portales y bancos de los zaguanes de la escalera, una pared para ésta, y un gran arco de piedra encima del portal del rincón del claustro para que descansase. El día 21 se contrató con el maestro de la obra la realización de las portadas de los dos zaguanes: el primero, bajo el tramo cercano a la capilla de los Reyes, de orden dórico por 80 libras; el segundo, bajo el tramo próximo a la capilla de los Reyes, de orden jónico por 135 libras. Así como el arco de descarga de la escalera, que debía construirse sobre este último portal, por 30 libras. Obras que se realizaron en el último tercio del año<sup>227</sup>. Los trabajos avanzaban satisfactoriamente en toda esta panda del claustro, por lo que en agosto se compró al marqués de Moya la madera necesaria para hacer andamios, puertas y ventanas, y cubrir la cabeza del tejado de todo este lado oeste<sup>228</sup>.

En julio de 1602 Juan Cambra hizo los fundamentos en la pared para asentar los escalones de la escalera y cobró la cantidad establecida<sup>229</sup>. A finales de año se solicitó opinión a varios expertos sobre la altura que debía alcanzar la caja de la escalera. Las opciones eran: o bien igualar su cubierta con el resto del paño, o bien destacarla para que ganase en pres-tancia. Se trata de una disyuntiva parecida a lo que aconteció años antes en la cercana capilla de los Reyes. Ahora, los maestros que acudieron a dar su opinión fueron Juan Cambra, maestro de la obra, Juan Castellano, obrero de villa que también había estado vinculado a ella, Antonio Torrellonada, maestro de obras de la ciudad, y fray Juan de Villatovas, padre obrero de San Miguel de los Reyes. Éstos decidieron, igual que sucedió con la capilla de los Reyes, que la altura fuese la misma que la del resto del lienzo, que los arcos de remate fueran de piedra y no de ladrillo, y que llevaran la decoración oportuna<sup>230</sup>. Pero si bien en el caso de la capilla de los Reyes la decisión de igualdad estuvo sujeta a la especificidad de las construcciones de la Orden de San Jerónimo, que no contemplaban este tipo de capillas tan destacadas, en el caso de la escalera se tenía un claro precedente, como era la del claustro de los Evangelistas de El Escorial, que desde Sigüenza se vincula a un proyecto del Bergamasco de 1567, modificado y desarrollado por Juan de Herrera en 1570. La escalera se encuentra en el centro de la panda oeste y presenta en el exterior una cubierta propia que la distingue de las restantes, y en el interior se remata mediante una bóveda esquifada, pintada en el siglo xvii por Luca Giordano. Por lo tanto, los monasterios castellano y valenciano coinciden en situar la escalera principal en la misma panda, pero el primero lo hace en el centro de la misma y subrayándola desde el exterior mediante diferentes cubiertas. Estas diferencias llevarían, en caso de querer aumentar la altura de la caja de la escalera en San Miguel de los Reyes, a crear sin apenas transiciones un muro más desarrollado sobre la terraza, y en uno de los lados, lo que alejaría al edificio valenciano de los criterios de proporción que imperan en el castellano, y a los que en numerosas ocasiones se invocó. Éstos mandan, por ejemplo, en el desarrollo de la caja de la escalera del paso entre claustros, pues el volumen de su caja se concibe en correspondencia con la torre sudeste, y en el eje de las elevaciones de la iglesia.

<sup>227</sup> Inspección en AHN, Códices, 498/B, f. 286v. Capitulación en ROCA TRAVER, FRANCESC A.: op. cit., 1971, f. 158. Pagos en AHN, Códices, 498/B, ff. 56-56v. El acto notarial ha sido citado por PINGARRÓN SECO, FERNANDO: op. cit., 1998, p. 469, n. 878. Probablemente a los dos portales de estos zaguanes se refiera el profesor Fernando Benito cuando dice que Cambra diseñó un portal de dos frentes, el exterior dórico y el interior jónico, del cual arranca la escalera principal (BENITO DOMÉNECH, FERNANDO: op. cit., 1983, p. 667).

<sup>228</sup> AHN, Códices, 499/B, f. 139v. También aparecen compras de tejas para cubrir este lado entre febrero y marzo de 1601 (AHN, Códices, 499/B, f. 251v).

<sup>229</sup> AHN, Códices, 498/B, f. 58v.

<sup>230</sup> AHN, Códice, 506/B, f. 112 y AHN, Códices, 498/B, f. 290v.

El 6 de enero de 1603 se concertaron con Juan Cambra nuevos destajos relacionados con la escalera: los dos arcos con sus ménsulas y artesones que cubrirían el espacio por 188 libras, tres ventanas que proporcionarían luz por 45 libras, y cuatro portales adintelados flanqueados por pilastras del sobreclaustro —tres para la escalera y el otro para entrar en el corredor hacia el coro— por 500 libras. Además se establecía que los vacíos de estos vanos debían contarse como lleno de mampostería, y se pagarían aparte<sup>231</sup>.

Las obras que Juan Cambra fue contratando alrededor de la escalera principal se realizaron simultáneamente a la obra de la misma escalera, como lo demuestra la coincidencia de pagos por distintos conceptos. Concretamente, las 1.700 libras en las que se presupuestó su realización se acabaron de pagar el 30 de noviembre de 1603<sup>232</sup>.

La nueva escalera ganaba en prestancia a la construida en el paso entre claustros. La intención queda manifiesta al comparar los precios estipulados para cada una de ellas. La de Alonso de Covarrubias no se realizó probablemente por su elevado coste y tal vez por el giro que exigían los criterios estéticos clasicistas asumidos, para ser después substituida por una escalera de tipo claustral adulcida en cercha que hizo Juan Ambuesa por 450 libras. Sobre ella, siguiendo la traza de la escalera en piedra construida, Juan Castellano hizo otra, pero de ladrillo, por 60 libras. Ahora, en el lado oeste se volvía a la grandilocuencia, al alarde proyectual invirtiendo la solución de Alonso de Covarrubias y añadiendo tramos perpendiculares, pero sin renunciar a la jactancia técnica mediante una solución de doble escalera claustral adulcida en cercha, por 1.700 libras.

La construcción de una nueva escalera y con mayor ambición que la existente en el paso entre claustros, es prueba palpable de la importancia que en ámbito hispano alcanzó este tipo arquitectónico, que aquí recupera un esquema cercano al llamado imperial, ya presente, y según Fernando Marías por primera vez en la arquitectura occidental, en el proyecto de Alonso de Covarrubias para el propio monasterio. Desde esta propuesta se habían construido diversas escaleras de esquema imperial o preimperial, como la del Alcázar de Toledo, diseñada por Alonso de Covarrubias en 1553 y con solución definitiva a cargo de Juan de Herrera en 1570, que muestra esquema preimperial, monumental, pues ocupa todo el lienzo sur del patio, abierta desde el exterior y diáfana en el interior. O la escalera del Colegio jesuita de San Esteban de Murcia (1555-1577), fundación del obispo Esteban de Almeida, que ha sido atribuida a Jerónimo Quijano y con participación de Juan Rodríguez<sup>233</sup>. O la escalera del palacio de Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz, en el Viso del Marqués, provincia de Ciudad Real, trazada en 1564 por Giambattista Castello de Bérgamo, conocido como el Bergamasco, como una escalera de esquema preimperial con caja cerrada. El mismo maestro presentó en 1567 un proyecto para la escalera de El Escorial, pero el que se realizó fue el presentado por Juan de Herrera en 1570, con un esquema imperial y concepción espacial diáfana y unitaria en el interior. Las mismas características presentan la escalera del monasterio de Uclés y la del convento de Santa Cruz la Real o de Santo Domingo de Granada, trazada por Francisco Gutiérrez en 1596. Sin embargo, la solución de la escalera oeste del claustro sur de San Miguel de los Reyes, más que en las referencias de esta evolución, a la que pueden añadirse casos venecianos, genoveses y florentinos, se encuentra a mitad de camino entre lo proyectado y lo realizado junto al paso entre claustros de la misma casa.

<sup>231</sup> Transcrito, aunque sin indicar procedencia, por ROCA TRAVER, FRANCESC A.: op. cit., 1971, ff. 159-160. Tal vez, el portal de acceso hacia el coro tuvo que ser modificado años más tarde como se intuye por una decisión del 2 de noviembre de 1605 transcrita por ROCA TRAVER, FRANCESC A.: op. cit., 1971, ff. 171-172.

<sup>232</sup> AHN, Códices, 498/B, ff. 57v-65.

<sup>233</sup> GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, CRISTINA: *La iglesia y el Colegio de San Esteban de Murcia*. 1976, Diputación de Murcia.

El acceso a la escalera oeste se halla más abierto. Se separa así de una constante en las principales escaleras claustrales del Levante peninsular asociadas a recintos conventuales. La escalera del lado oeste presenta mayor solemnidad a través de una más evidente relación con el claustro y mediante la disposición de su entrada, que se encuentra flanqueada por los portales de dos zaguanes. Una vez atravesado el portal, la escalera muestra su originalidad al fundir en un esquema preimperial dos escaleras aduicidas en cercha. Una rampa central da acceso a un rellano del que parten dos tiros en ángulo recto respecto al tramo anterior que, a su vez, llegan a respectivas mesetas al alcanzar la siguiente pared, y de ahí continúan en otras dos rampas, paralelas al tiro inicial, que llegan a la galería superior del claustro, muy cercano al coro de la iglesia. Mesetas y tiros se encuentran suspendidos. La balaustrada muestra la dependencia de la escalera del paso entre claustros. Todo este espacio se cubría por una bóveda con dos arcos de piedra con casetones, que documentalmente sólo se especifican en los arcos, y bóveda de ladrillo<sup>234</sup>.



Escalera principal

El desembolso de cantidades tan importantes en el lado oeste del claustro sur indican su importancia, y pronto se asumió por la comunidad, que comenzó a llamar a esta escalera la principal. Muy probablemente su ubicación y la importancia en general que adquirió la panda oeste contribuyó a que la comunidad eligiera en septiembre de 1603 este lado, *que ay dos escaleras*, para el nuevo emplazamiento de la librería del monasterio<sup>235</sup>. Incluso fue el lugar escogido por los monjes para situar un ambiente casi público en su zona de retiro, en lugar del más lógico que hubiera sido el claustillo, puesto que en 1645 decidieron habilitar el zaguán de la escalera como lugar exento de clausura, donde podrían comer y hablar con parientes, gentes del otro lado de los muros. Para este fin se hizo una puerta a la parte del claustro que cerrase el portal realizado a comienzos de siglo<sup>236</sup>. Con este recurso se daba a la zona una cierta ambigüedad entre lo privado y lo público, salvando con el zaguán y su aislamiento del claustro la dificultad de tener la portería en el otro claustro, de menor prestancia.

Tras la rápida construcción, algo habitual en los trabajos realizados por Juan Cambra, sólo se documentan labores de mantenimiento y embellecimiento. A finales del siglo XVII se compra alabastro para las ventanas<sup>237</sup>, unos cien años más tarde Marcos Antonio Orellana afirmó que la Adoración de los Reyes de Gregorio Bausá, obra titular del retablo mayor de la iglesia, que se puso acabada ésta en 1645, se encontraba en lo alto de la escalera principal<sup>238</sup>. Y no debía ser el único pues la Comisión Principal de Arbitrios de Amortización

<sup>234</sup> Desde BENITO DOMÉNECH, FERNANDO: op. cit., 1983, p. 667.

<sup>235</sup> AHN, Códices, 506/B, f. 123v.

<sup>236</sup> AHN, Códices, 508/B, f. 22v.

<sup>237</sup> ARV, Clero, libro 1.648, f. 371v.

<sup>238</sup> ORELLANA, MARCOS ANTONIO: *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. 1930, Xavier de Salas, Madrid, p. 503.

de la Provincia de Valencia señalaron que entre los efectos que quedaban en el monasterio se hallaban los cuadros números 20, 35 y 36, colocados en lo alto de la caja de la escalera, cercanos a la bóveda, que no se habían podido bajar puesto que era de difícil acceso<sup>239</sup>. A finales de 1802 la comunidad de monjes jerónimos decidió colocar las estatuas de los fundadores y los cuatro leones que utilizaron para adornar el camino Real, durante el paso de los Reyes de España por delante del monasterio, en distintas dependencias del lado oeste del claustro sur. Específicamente los retratos de los fundadores y dos leones en los ángulos de la capilla del Santo Cristo –antigua capilla de los Reyes–, y otros dos leones sobre un pedestal en la escalera principal, repitiendo el motivo heráldico de la Orden que se colocó en la escalera situada en el paso entre claustros<sup>240</sup>. Incluso cabe la posibilidad de que fueran los mismos.

La escalera principal o doble escalera ha suscitado unánimemente la admiración de viajeros y gentes de la profesión. La primera manifestación la encontramos en la propia comunidad de monjes, que pasó tempranamente a darle el título de escalera principal en detrimento de la del paso entre claustros. Cuando en 1604 fray Juan de Villatovas compareció ante el Justicia Civil de Valencia destacó entre las obras realizadas esta escalera, a la que calificó de una *escalera de piedra labrada muy sumptuosa*<sup>241</sup>. Tomás Vicente Tosca a comienzos del siglo XVIII consideró las escaleras con vueltas que forman aristas y suspendidas en el aire por la parte interior como las más frecuentes, y aunque sus cortes fueran más dificultosos, las de mayor majestad, hermosura y seguridad. Hacia mediados de la centuria se realizó una obra de semejante disposición en el palacio de los Boil, marqueses de Scala y señores de Manises, en Valencia. El esquema proyectual asociado con lo escorialense es lo que destacó Antonio Ponz a finales del citado siglo, si bien la solución adulcida en cercha poco tiene que ver con el comportamiento adintelado de El Escorial. Antonio Sancho, por su parte, fue más riguroso y señaló tras la Desamortización su importancia con las siguientes palabras: *Cerca de la entrada se halla la escalera principal que es noble y espaciosa; divídese en dos tramos con bóvedas de extraordinario mérito, que desembocan en el claustro alto*<sup>242</sup>. Como era habitual, el marqués de Cruilles reprodujo las mismas palabras, y años más tarde, aunque con más discreción, hizo lo propio Ramón Andreu González<sup>243</sup>.

Merece la pena detenerse en las bóvedas de extraordinario mérito que llamaron la atención de distintos autores. Se trata de una bóveda de cañón de tres tramos, con dos arcos moldurados. Este tipo de bóvedas, propias de espacios longitudinales, se volvió a utilizar mayoritariamente desde el *Quattrocento* en regiones de Italia. Probablemente la existencia de una bóveda de cañón no fuese una novedad en la casa jerónima valenciana. Ya hemos planteado la posibilidad de que Juan Bautista Abril en 1582 cubriese la librería de prestado con una bóveda de cañón tabicada. Hacia finales del siglo XVI se utilizó la bóveda de cañón acasetonada para cubrir el trasagrario de la iglesia parroquial de Algemesí. Por otra parte, tampoco era desconocida la utilización de este tipo de cubierta en una escalera. Las francesas e italianas, formadas por adición de tramos, entre otras soluciones, solían presentar bóvedas de cañón ascendentes. En España, sin embargo, el uso frecuente de la caja abierta provoca que los cierres sean horizontales, entre cuyas posibilidades, sobre todo para espacios longitudinales y por tanto de cierta pretensión, se encuentra la bóveda de cañón. En La

<sup>239</sup> ARV, Propiedades Antiguas, legajo 530, exp. 11.

<sup>240</sup> Citado por MATEO, ISABEL; LÓPEZ-YARTO, AMELIA: op. cit., 1997, n° 277, pp. 8-9.

<sup>241</sup> ARV, Clero, legajo 677, caja 1.763.

<sup>242</sup> PONZ, ANTONIO: op. cit., 1774, t. IV. Sigue a Ponz CONCA Y ALCAROY, ANTONIO: *Descrizione odepórica della Spagna, in cui specialmente si dà notizia del curioso viaggiatore*. 1793 (I y II) 1795 (III). 1797 (IV), Stamperia Reale, Parma; vols. IV; t. IV, pp. 112-114. SANCHO, ANTONIO: op. cit., 1840, n° 4, abril, pp. 79-82.

<sup>243</sup> CRUILLES, MARQUÉS DE: op. cit., 1876, pp. 282 y 284. ANDREU GONZÁLBEZ, RAMÓN: op. cit., 1935, p. 22.

Calahorra aunque no existe un remate individual de la caja, sino que se abre totalmente al piso superior, se cubre con una superficie abovedada con lunetos, transversal a los accesos. En el remate herreriano de la escalera del Alcázar de Toledo se dispuso una bóveda de cañón con lunetos también transversal a las entradas, y en la escalera imperial de El Escorial se dispuso una esquifada con lunetos, aunque en este caso longitudinal a los tres tiros. Así pues, el uso de la bóveda de cañón aplicada a cajas de escaleras tenía precedentes en edificios a los que la comunidad de monjes jerónimos valencianos comenzó a mirar insistentemente desde el último cuarto del siglo XVI. Tras las experiencias de los conventos capuchinos valencianos, las iglesias parroquiales y conventuales de estas tierras utilizaron de manera habitual el sistema de bóvedas de cañón tabicadas, que fue constante desde la tercera década del XVII, y en cuya serie se encuentra la del propio monasterio de San Miguel de los Reyes.



*Bóveda de la escalera principal*

Desgraciadamente, pese a las alabanzas que sobre esta escalera del monasterio jerónimo valenciano se manifestaron a lo largo del tiempo, durante el uso civil del edificio el lado oeste del claustro sur fue el más modificado. Concretamente, esta escalera fue dividida

en dos por un muro ciego de ladrillo y la bóveda en gran medida se perdió. El proyecto de intervención de Vicente González Móstoles propuso la repristinación de la escalera claustral que fue segmentada para su conversión en dos, reconstrucción de la bóveda acasetonada a partir de los restos observables sobre el falso techo y reapertura de los vanos. Principios que han seguido las actuales labores destinadas a dar al edificio su nuevo uso. Por lo que respecta a las portadas de los zaguanes, la jónica ha sido completada a partir de los restos conservados y la dórica prácticamente es hija de una deducción.

## 2.9. LA IGLESIA

Las capitulaciones redactadas por Alonso de Covarrubias preveían la transformación de la iglesia cisterciense construida hacia finales del siglo XIV, mediante una propuesta de planta conventual y articulación muraria de órdenes superpuestos. En un principio sólo se realizaron pequeñas obras, como la del coro, elemento inherente a la propia Orden, a cargo de Juan de Vidanya. Los trabajos en el claustro sur eran prioritarios, y cuando éste quedó concluido las condiciones eran otras. En 1605 Juan Cambra presentó nuevas trazas para la iglesia, pero los problemas económicos dejaron en suspenso el proyecto. En 1622 los monjes de San Miguel de los Reyes decidieron su construcción. Pedro Ambuesa, principalmente, desde 1623, y Martín de Orinda fueron los encargados de llevar a cabo este cometido. Juan Miguel Orliens intervino en los mausoleos del presbiterio y se intuye en otros ámbitos. En 1645 se consagró el templo, si bien algunas esculturas de la fachada y las torres que la flanqueaban se acabaron más tarde, y la dotación de bienes muebles perduró durante la vida del monasterio.

La iglesia es el resultado de un cierto clasicismo, prácticamente heredado desde las obras del claustro, pero con unas licencias que, sobre todo en los jambajes, manifiestan el tránsito hacia una nueva sensibilidad. Conceptualmente la impronta de El Escorial es evidente, pero el tratamiento de los diferentes elementos evidencian reflexión. Así puede comprobarse en la fachada retablo y en aquellos que tienen una connotación funeraria, como los mausoleos, el retablo, la cúpula y la cripta. Elementos que se integran en un discurso de intrincadas relaciones, en las que se cruza el mundo de la Orden de San Jerónimo, con El Escorial como principal referencia, y un panorama local, que en ocasiones se amplía ante la dispersa formación y actividad de los maestros que participan en su realización.

El templo es, sin lugar a dudas, el espacio más importante de cualquier conjunto religioso. Sin embargo, no todos han tenido un mismo destino: en ocasiones se trata de un espacio público y por tanto destinado a convertir y reafirmar en la fe, mientras que en otras es lugar de oración restringido; en ocasiones es casa de Dios y en otras oratorio desde el que dirigirse a la divinidad. Pero con una función u otra ésta ha sido siempre primordial, y por tanto ha recibido un tratamiento arquitectónico y artístico en consonancia. El cuidado con el que son tratados se manifiesta en la carga simbólica que expresan, mediante la utilización de elementos parlantes, como la planta o figuras geométricas simples –cuadrado y círculo principalmente–, la orientación al este, la utilización de relaciones aritméticas, etc. La especial atención que se les dispensa hace que las más de las veces constituyan el espacio de mayores dimensiones y mayor riqueza decorativa, que en numerosas ocasiones se veía reforzado por la voluntad de aquellos que elegían su interior como lugar de enterramiento, y por tanto de representación e incluso ostentación.

En monasterios ajenos a las funciones de evangelización, como los cistercienses y jerónimos, en sus iglesias se procedía a la continua alabanza de Dios a través de la oración y lectura de las Sagradas Escrituras, que perseguía la salvación de los hombres, principalmente la de los fundadores y bienhechores de las propias casas y de los gobernantes que defendían la cristiandad. Concretamente, los jerónimos desde un principio otorgaron preeminencia en su vivir al oficio coral. La oración vuelve a ser el ejercicio principal del monje, que debía adaptar el rezo de los Salmos de David, distribuidos a través del día y de la noche en las horas particularmente significadas por la pasión y muerte de Cristo. El templo, como lo fue en los inicios de las diferentes ramas del brazo benedictino, comenzó como oratorio, pero la estabilidad llevó a construir obras más dignas y suntuosas, frecuentemente sujetas a la voluntad de sus comitentes, que asiduamente las elegían como lugar de enterramiento. Fray José de Sigüenza, con orgullo, presentaba la Orden de San Jerónimo como la más excelsa en la atención y adorno de sus templos y cuidado de la oración cantada, por lo que si bien *todas las demás religiones se hicieron para los hombres, ésta parece que sólo se hizo para Dios*. Así pues, el concepto de oratorio e iglesia coinciden continuamente ante la mezcla de intenciones y funciones. Por otro lado, la irrupción de las órdenes mendicantes, con vuelta a la austeridad y la introducción de labores de evangelización, que les condujo a la búsqueda de espacios unitarios y adecuados a la predicación, ofreció toda una serie de trasvases. Aunque éstos fueron múltiples y en diversas direcciones.

### **El legado de la abadía cisterciense de Sant Bernat de Rascanya**

Como ya indicamos en el capítulo II, el estudio de esta iglesia cisterciense se encuentra justificado en nuestro trabajo porque fue utilizada por los monjes jerónimos durante los aproximadamente primeros setenta y cinco años de vida del monasterio de San Miguel de los Reyes y condicionó la obra realizada desde 1623.

La autorización para la construcción de toda esta casa se produjo a comienzos de la penúltima década del siglo XIV, cuando el Papa con sede en Aviñón concedió licencia para



erigir en abadía el priorato de Sant Bernat, y Pedro IV de Aragón otorgó la suya para que pudiera construirse. Durante los años finales del siglo, un momento de emergente expansión de la capital del Reino acompañado por una gran actividad constructiva, y con la presencia de abundante mano de obra musulmana dependiente de la abadía de Valldigna, se fueron construyendo los elementos básicos que permitiesen albergar vida en comunidad. En enero de 1387 Lorenzo Zaragoza firmó un reconocimiento de pago por su trabajo en el retablo del altar mayor de la iglesia, lo que evidencia el estado avanzado de las obras, al menos en lo que a la iglesia se refiere. El 24 del mes siguiente se hizo la erección canónica de la abadía de Sant Bernat, se consignó la dotación y se nombró el primer abad.

El fuerte impulso y los notables recursos dispuestos en vida del abad Saranyó y el difícil devenir de la abadía desde la muerte de su fundador nos llevan a pensar que la mayor parte de la misma fue construida en un breve período de tiempo, hacia finales del siglo XIV –y más concretamente en la década de los ochenta–, con un mismo criterio, pero sin carácter monumental, dada la modesta dotación asignada y la rapidez alcanzada en las obras, al menos de la iglesia.

Según diversos documentos, que ya hemos visto en apartados anteriores<sup>244</sup>, la iglesia era de una sola nave, ancha y baja, con cinco capillas hornacinas sin solar a cada lado, sin crucero, y parece que sin duplicidad de coros. La capilla mayor tenía gradas, en ella se encontraba el coro bajo y su cabecera era probablemente poligonal. En el lado del Evangelio se encontraba la sacristía, que era calificada por todas las fuentes como razonable y con un zaguán que servía de lavatorio al refectorio. En el lado de la Epístola había otra estancia que se correspondía con la anterior. La iglesia tenía cimientos con presencia de agua, paredes delgadas y toda ella se encontraba abovedada y aterrada.

La tipología expuesta responde a un esquema tradicional de la arquitectura religiosa de su época, si bien no tanto de la específicamente cisterciense, ni tan siquiera de la monacal. El esquema tipo de templo cisterciense, siguiendo a autores como A. Lenoir, M. A. Dimier, M. Aubert y W. Braunfels, es el llamado de «planta bernardina». Se trata de una sencilla basílica de pilares, normalmente de tres naves, transepto al este, con cuatro o seis capillas abiertas en el mismo y pequeño presbiterio rectangular donde se sitúa el coro, siguiendo instrucciones de San Bernardo y a la vez haciendo uso de costumbres borgoñonas<sup>245</sup>. Hasta mediados del siglo XII este tipo de planta fue prácticamente exclusiva, y hasta finales de siglo la de mayor difusión. Fue a principios del XIII cuando comenzó a verse arrinconada por otras propuestas. Hay que señalar, no obstante, lo efímero del estricto esquema bernardino. Sirva como ejemplo harto elocuente la transformación que sufrió el coro rectangular de la iglesia monástica de Clairvaux tras la muerte de San Bernardo, que adoptó la opción de girola y capillas radiales desarrollada por el abad Suger en Saint Denis<sup>246</sup>. Por filiación, el mismo esquema fue recogido por Cîteaux, Pontigny, Morimond y, a través de éstas, por muchas otras. Y cómo no, por las hispanas, pues como apunta F. Van der Meer, España cisterciense es hija de Clairvaux y de las abadías languedocianas, como Escaledieu, Grandeselve o Fontfroid<sup>247</sup>.

<sup>244</sup> Para mayor información véase el epígrafe «El proceso de edificación» del capítulo II.

<sup>245</sup> Desde mediados del siglo XI es frecuente esta opción en Borgoña. Además, se puede rastrear un origen más remoto, pues en todos los países la arquitectura eclesiástica ha atravesado una fase preabsidal. Cuestiones sobre todo de economía de la obra lo justifican.

<sup>246</sup> Esta solución se remontaba ampliamente en el tiempo. La gran aportación del abad Suger fue la utilización del doble deambulatorio y adaptar a este esquema el nuevo sistema de bóvedas, lo que ampliaba sus posibilidades de desarrollo ganando los presbiterios en altura y luminosidad. Así lo expone BRAUNFELS, WOLFGANG: op. cit., 1975, p. 148.

<sup>247</sup> VAN DER MEER, FREDERICK: *Atlas d'Ordre de Cîteaux*. 1965, Haarlem.

Las órdenes monacales medievales mostraron preferencia por la planta basilical de tres naves. El uso de iglesias de una sola nave responde más bien a los criterios propios de órdenes mendicantes que buscan un espacio unitario para su predicación, o a comunidades de religiosas benedictinas, con menor carga ritual que los masculinos. Entre las órdenes monásticas únicamente contemplamos la presencia de la iglesia de una nave como constante tipológica en la Cartuja. Si bien en este caso lo que domina es la planta cajón. Por el contrario, las capillas entre los contrafuertes, resultado de cerrar los refuerzos de la iglesia por su parte externa, deben en cierta medida su éxito a la necesidad de multiplicar el número de altares, y a la autorización de enterramiento en el interior de los templos, que tuvo lugar desde mediados del siglo XIII para dominicos y franciscanos, y paulatinamente fue ampliándose<sup>248</sup>.

El esquema de una nave con capillas entre contrafuertes y estructura abovedada que presenta Sant Bernat de Rascanya es común en la arquitectura religiosa del nordeste peninsular durante los siglos XIV y XV<sup>249</sup>. Conecta con las llamadas *iglesias de conquista o reconquista* – nave rectangular con arcos diafragma y testero recto–, y tienen especial protagonismo en toda la Corona de Aragón y territorios cercanos de Francia meridional e Italia, espacios estrechamente relacionados desde el punto de vista artístico, político y cultural; aunque con personalidad propia, que se traduce en las múltiples variantes que muestran en los soportes, cubiertas, etc. El esquema dominante y en gran medida contribución de las órdenes mendicantes, al menos en su difusión, únicamente fue paulatinamente reemplazado, o enriquecido, desde el último tercio del siglo XV por la llamada planta conventual, evolución natural de la anterior que se caracteriza por presentar una sola nave, con capillas entre los contrafuertes, en ocasiones comunicadas por atajo o andito, crucero, coro alto a los pies y presbiterio elevado, y que fue proyectado en la iglesia de nuestro estudio a mediados del XVI bajo la Orden de San Jerónimo, y realizado con otro proyecto en el segundo cuarto del siguiente siglo.

Probablemente las bóvedas en Sant Bernat de Rascanya fueran de crucería simple, como en la iglesia parroquial de San Martín de Valencia, que muestra una cronología parecida. Otra posibilidad, muy ligada con lo cisterciense, era la iglesia de una nave con bóveda de cañón apuntada y capillas laterales entre contrafuertes con bóvedas transversales al eje de la nave, presente en San Juan del Hospital en Valencia. Pero esta solución era propia de cronologías más lejanas, y de buscar un precedente para Sant Bernat de Rascanya abría que buscarlo en su casa madre. Lamentablemente desconocemos el tipo de bóvedas de la primera y segunda iglesia de la abadía de Santa María de Valldigna, destruidas por los terremotos de 1396 y 1644.

La iglesia de Sant Bernat de Rascanya responde, por tanto, más a los criterios de su época que a los de la planta tipo de su Orden. En alzado, por su parte, si bien comparte los criterios de proporciones bajas de las casas cistercienses, son también los de su tiempo en el espacio geográfico en el que se erige.

### **A. La propuesta de Alonso de Covarrubias hacia mediados del siglo XVI**

El proyecto del arquitecto Alonso de Covarrubias para la iglesia de la casa jerónima valenciana consistía en edificar una iglesia aprovechando la de época cisterciense, pero introduciendo una serie de modificaciones que darían a la iglesia un carácter completamente

---

<sup>248</sup> En el Concilio de Braga celebrado en el año 561 se fijó la prohibición de enterrar en el interior de las iglesias. El Concilio de León de 1288 introdujo excepciones: aquellas que el derecho manda. Alfonso X, el Sabio, en las *Siete Partidas*, especifica quiénes son: reyes, príncipes, obispos, abades, priores, maestros, comendadores, ricos hombres, fundadores, hombres píos, etc. (Título XIII, partida I, ley XI). Prerrogativa que fue ampliándose con el tiempo.

<sup>249</sup> Esta opción corre paralela a otra importante en la tipología templaria de la época. Se trata de las iglesias de una nave con planta de cruz latina y cabecera con uno o tres ábsides, que presentan gran uniformidad en el noroeste hispano.

distinto. Las innovaciones perseguían, por un lado, cambiar su disposición en el plano general, pasando a constituir su eje. Por otro, modificar su concepción espacial al dotarla de crucero, incorporar un coro alto a los pies y modificar sus dimensiones en longitud y altura. Y finalmente, cambiar su ordenación arquitectónica, articulando sus muros mediante sistema de órdenes en pisos, posiblemente de raíz albertiana.

La disposición de la iglesia situada en el eje de la construcción se lograba al mantener el claustro medieval, que quedaba al norte, y construir uno nuevo en el lado sur. Idea en la que convergían, como vimos detenidamente en el capítulo II, experiencias de la propia Orden de San Jerónimo y del maestro castellano, corroboradas por la tratadística arquitectónica italiana.

La intervención de Covarrubias en la planta de la iglesia proponía la creación de un transepto en alzado, que se conseguiría al derribar a cada lado de la iglesia el estribo que separaba las dos últimas capillas hornacinas hacia el presbiterio. De este modo, se introducía un elemento de escasa presencia en tierras valenciana y de amplias repercusiones espaciales y simbólicas al evocar la planta de cruz latina, aunque en el monasterio jerónimo no sobresalía en planta. De hecho, sólo la catedral, pero con tres naves, lo presentaba, y únicamente a finales del siglo XVI apareció en una iglesia de una sola nave en el Colegio del Corpus Christi o del Patriarca Ribera, en Valencia, que sobresale levemente en planta. La iglesia de San Miguel de los Reyes construida entre 1623 y 1645 asumió la opción presentada por Covarrubias, en fechas cercanas se empleó en la cartuja de Ara Christi, y hacia mediados del siglo XVII Cristóbal Escolano aplicó esta solución en la iglesia del monasterio de San Vicente de la Roqueta, en Valencia. Sólo a partir de la siguiente centuria la presencia del crucero en las iglesias valencianas se hizo más frecuente.

Según el proyecto de Covarrubias para San Miguel de los Reyes se daría acceso a la sacristía desde el lado del Evangelio del crucero. También defendía una ligera ampliación por los pies, añadiendo una capilla por lado de iguales dimensiones que las otras, y construir un coro alto sobre la puerta y las dos primeras capillas a cada lado. Es decir, adaptar el tipo de planta conventual que dominaba desde el último tercio del siglo XV, por ejemplo en conventos como el franciscano de San Juan de los Reyes en Toledo y los dominicos de Santo Tomás en Ávila y San Esteban en Salamanca. De una manera mucho más modesta en el monasterio de Santa María de la Murta antes de 1481 Francesc Martí Viulaigua realizó el coro elevado de la antigua iglesia<sup>250</sup>. Ya perfectamente consolidado Juan de Vidanya lo incluyó en la entonces castellana iglesia parroquial de Utiel. En tierras valencianas presentan esta planta hacia 1575 las iglesias de Algemesí, Torrente y Alacuás; hacia finales de siglo el Colegio del Corpus Christi de Valencia y el convento capuchino de la Magdalena de Massamagrell; y en las primeras décadas del siglo XVII el convento del Carmen de Valencia.

El coro de San Miguel de los Reyes tendría una altura de 29 ó 30 pies desde el suelo de la nave, una anchura equivalente a la de la nave de la iglesia y la profundidad de dos capillas por lado —una ya existente y otra por hacer—. Todo siguiendo la traza realizada por Juan de Vidanya, si bien con la condición de informarse de los mejores coros de la Orden. Se trata del único componente que en las primeras capitulaciones se asocia a este maestro frente a Covarrubias. Éste conocía sobradamente este tipo de elementos, pues entre otros

<sup>250</sup> La participación de Francesc Martí Viulaigua en Santa María de la Murta, y el prestigio que en aquel entonces gozaba, fue señalado por MIRALLES, MELCIOR (ESCARTI, VICENT-JOSEP. Introducción, selección y transcripción): *Dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*. 1988, Edicions Alfons El Magnànim. Institució Valenciana D'Estudis i Investigació. Valencia. Colección: Biblioteca D'Autors Valencians / 16, pp. 205-206. La ubicación del coro sobre una antigua capilla fue indicada, basándose en el manuscrito de fray Juan Bautista Morera de 1773, por SIFRÉ PLA, RAFAEL: *Historia de la devoción alcireña a Nuestra Señora de la Murta*. 1961, Alzira.

muchos sitios trabajó en San Juan de los Reyes y era maestro mayor de Lupiana, la casa madre de la Orden. Vidanya por su parte contaba con la ventaja de haber realizado el coro de la iglesia parroquial de Utiel. De otro lado, la obligación de atender la especificidad de la Orden en el elemento arquitectónico que le era inherente se mostraba prioritaria, y en él sin duda podrían incidir criterios de superación<sup>251</sup>.

El proyecto de Covarrubias contemplaba que el coro diese la línea de arranque de otros elementos. Así, partiendo de él y ocupando el espacio de las restantes capillas hornacinas de la nave, se construirían tribunas voladas destinadas a albergar los órganos. Estarían bien labradas con decoración *al romano*, comenzadas con sus lampetas y acabadas con sus antepechos y asientos de tañedor. A la misma altura, pero en el crucero, debían abrirse balcones volados, labrados ricamente de buena cantería, con balaustres y pasamanos, para que los fundadores oyesen misa.

Todo indica que el coro elevado era un elemento primordial en la obra, como era de esperar en algo consubstancial a una Orden que basaba su vida en la oración. Las *Constituciones* y el *Ordinario* de los jerónimos muestran el carácter prioritario, por extensión e intensidad, del oficio coral, pues prescriben ocho horas diarias de canto y rezo común, y más en los días de gran solemnidad. Incluso en casas como Guadalupe o El Escorial, de las que existen estudios, sabemos que se superaba con creces la obligación. El padre Sigüenza decía: *es la parte de este templo el coro donde gastamos la mayor y mejor de nuestra vida, pues no hay vida mas bien gastada que la que se consume en alabanzas divinas*. Lo que en su opinión impulsó a Felipe II, siempre ávido de oraciones, a vincularles a El Escorial<sup>252</sup>.

Precisamente en San Miguel de los Reyes la preeminencia que ocupaba la actividad coral condujo a las primeras intervenciones en la fundación, como fue el traslado del camino real, cuya proximidad perturbaba la quietud requerida, y la misma construcción de un coro alto, probablemente provisional. También explica la decisión de los monjes en 1590, por la que acababan parcialmente con la secular costumbre de la Orden que eximía del coro durante las mañanas de los cuatro primeros años a los padres colegiales para que pudieran repasar sus estudios, recibiendo únicamente oficios hebdomadarios, pues aprobaron que si se les daban estos oficios también debían seguir el coro<sup>253</sup>. Hacia mediados del siguiente siglo, construida la nueva iglesia, los monjes comenzaron a solicitar cierto alivio en el acceso al coro, que no en su duración. Así, pidieron que en los momentos de mayor calor del día pudieran cumplir las obligaciones corales en la capilla mayor, elevada pero con orientación al este, y que se dijese la nona en el crucero de la iglesia, por la gran distancia que había desde el refectorio y los muchos escalones que había que salvar<sup>254</sup>. Costumbre que se mantuvo, como lo muestra que en 1694 se diese licencia para arrancar naranjo, peral, nogal y ciprés que permitieran

---

<sup>251</sup> Un ejemplo elocuente de esto son las obras que en la primera mitad del XVI se llevaron a cabo en Santa María de la Armedilla (Valladolid). En el contrato firmado en 1517 con el maestro de yesería Santa Cruz, se estipuló que debía hacer el antepecho del coro y las tribunas «al arte de la piedra, con peanas muy labradas de obra romana, de manera que sean mejores que las de San Jerónimo el Real», mientras que la ventana bajo el coro debía hacerse «de yesería de morisco» (ANTÓN, FRANCISCO: *Los monasterios medievales de la Provincia de Valladolid*. 1942, Librería Santarén, Valladolid. (2ª edic. ampliada), pp. 239-247 y 325-332), lo que era frecuente en la zona en lugares con presencia jerónima como Cuéllar u Olmedo; pero también en Tordesillas, Peñafiel, Curiel de los Ajos, etc. Modelos que proceden de la tradición de la Orden, del ámbito local de los maestros contratados, incluso de los comitentes, mezclan conceptos, formas, soluciones \_\_ en este caso lo morisco y lo romano \_\_ con el objetivo de servirse de los logros, pero aspirando, con las limitaciones lógicas impuestas, a ir más allá.

<sup>252</sup> *Constituciones...* 1597, constitución 23, pp. 26-27; y en el *Ordinario* el capítulo 1. En la constitución 23, además, se reglamentaba el uso del órgano. FRAY JOSÉ DE SIGÜENZA: *La fundación del monasterio de El Escorial*. 1988, Turner, Madrid, pp.11 y 318 - 319. Extracto de la obra *Segunda (Tercera) parte de la historia de la Orden de San Jerónimo*. 1600-1605, Imprenta Real, Madrid.

<sup>253</sup> AHN, Códices, 506/B, ff. 18-18v.

<sup>254</sup> AHN, Códices, 508/B, ff. 43v, 44v y 58; 8 de agosto y 17 de septiembre de 1651, y 6 de agosto de 1655.

hacer un facistol llano *para bajar el coro a la iglesia*<sup>255</sup>. Y es que al coro se iba muy frecuentemente y en él se permanecía durante muchas horas. Hasta finales del siglo XVIII y principios del XIX los síntomas de decadencia espiritual no se constatan en este cuidado espacio<sup>256</sup>.

No es de extrañar, pues, que el coro elevado de gran amplitud sea una constante y uno de los rasgos más distintivos de los monasterios jerónimos, y que primase sobre otros criterios. El mismo Felipe II y el consejo de arquitectura aceptaron la mayoría de las propuestas de Paciotto para la iglesia de El Escorial, a excepción de mudar el coro. Criterios que, por supuesto, compartieron las casas valencianas. Pero, aunque los jerónimos fueron grandes difusores de este elemento no fueron sus inventores. En la propia tradición monástica ya había aparecido en el Císter y en la Cartuja, que desarrollaron coros elevados en la iglesia para enfermos, separando los dos bajos existentes en la iglesia, propios de los dos grupos que convivían en el recinto, o bien en tribunas superiores a los pies de la iglesia. Con el tiempo esta solución esporádica se convirtió en usual y el coro se trasladó a los pies del templo, permitiendo que diferentes grupos humanos compartiesen el mismo recinto sin entrar en contacto, ni siquiera visual. Además, el coro elevado, preservaba a los monjes de la humedad. Algo a tener muy en cuenta en espacios fríos y húmedos, en los que debían permanecer numerosas horas. En San Miguel de los Reyes, precisamente, entre los motivos principales que hicieron descender la mortalidad de los primeros momentos las crónicas citan la substitución del coro bajo por uno alto<sup>257</sup>.

Pero esta tipología tuvo tal trascendencia que rebasó el ámbito monástico. En la arciprestal de Morella, por ejemplo, en la transición del siglo XIV al XV se construyó un coro alto, que junto a la escalera que le da acceso es todo un alarde técnico<sup>258</sup>. E incluso no sólo se adoptó en iglesias con alto número de canónigos, sino en otras parroquiales, que vieron en su construcción la posibilidad de aumentar la capacidad de acogida de fieles sin necesidad de derribar y construir nuevos tramos, solución esta última que era más costosa y no siempre posible. Así ocurrió, por ejemplo, siglos más tarde en la iglesia parroquial de Pego, donde participaron maestros activos en la casa jerónima de Valencia<sup>259</sup>.

En San Miguel de los Reyes desde el coro debían partir tribunas voladas, ocupando el resto de capillas sobre la nave, con decoración *al romano* destinadas a albergar los órganos. En definitiva se trataba de un elemento muy ligado al anterior, y probablemente una señal de distinción respecto a los antiguos propietarios del edificio. El Císter sólo contemplaba el canto coral llano, y fue bastante fiel a las palabras que desde San Bernardo prohibieron cualquier adorno musical en el coro. Entre las cosas que encontraron los jerónimos a su llegada a Sant Bernat de Rascanya, sin embargo, se hallaron unos órganos bastante deteriorados, probablemente relacionados con el abad Pastrana, que fue maestro de música de la capilla del palacio del Real. La Orden de San Jerónimo por el contrario no sólo no lo prohibía, sino que lo estimulaba. Los jerónimos seguían la regla de San Agustín, y precisamente este autor en su tratado *De Musica* intentó unir arquitectura y música, por ser ambas hijas del número y reflejo de la armonía eterna<sup>260</sup>. El rito y canto en la OSH era al romano, largo y

<sup>255</sup> AHN, Códices, 508/B, f. 238v.

<sup>256</sup> AHN, Códices, 501/B y 496/B. Se trata de los rútilos de capítulos privados y copias de cartas comunes despachadas en el Colegio de San Jerónimo de Jesús de Ávila, que constatan que en el coro las alteraciones más frecuentes eran dispensar maitines o no asistir a algunos oficios.

<sup>257</sup> Biblioteca de El Escorial (=BE), &-II-22, f. 221v.

<sup>258</sup> ZARAGOZÁ CATALÁN, ARTURO: «La arquitectura gótica del Maestrazgo en tiempo del Papa Luna», *Ars Longa*. 1994, nº 5, pp. 99-109.

<sup>259</sup> Véase la biografía de Juan Cambra en el epígrafe «Laicos asalariados» del capítulo V.

<sup>260</sup> WITTKOWER, RUDOLF: *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del Humanismo*. (Edición original *Architectural Principles...*, 1949, Colección Studies of the Warburg Institute, Londres). 1995, Alianza, Madrid. Pone en correlación la creación plástica renacentista con las ideas neoplatónicas y la música antigua, que artistas como Palladio conocían y utilizaban como canon.

solemne, y regido por el órgano, salvo en adviento y cuaresma<sup>261</sup>. Además, la tradición musical en la actividad coral de la propia Orden se vio reforzada en el monasterio valenciano por voluntad de sus fundadores, grandes amantes de este arte liberal en su vertiente cortesana y religiosa<sup>262</sup>. Huella de aquella afición, que quiso perviviese en su fundación y sepultura, nos la ofrece un dato de 1590 en el que se apunta que cuando los padres visitadores ordenaron asalariar a maestros para que reparasen los instrumentos musicales que se encontraban en el coro —órganos, clavecímalo de cuerdas, realejo de trompetas, sacabuches...—, la casa contestó que tenían monjes que podían hacerlo tan bien como cualquier maestro, salvo en lo de los órganos<sup>263</sup>. En consecuencia, parece que en el monasterio hubo instrumentos musicales y personas hábiles para que éstos sonasen. Pero no cabe duda de que el mayor interés de los monjes estuvo a lo largo de los siglos en tener en condiciones el órgano, que era el verdadero rector del coro<sup>264</sup>.

La utilización del coro alto llevaba aparejada otra transformación en la planta de la iglesia monástica, o más bien la adopción de un sistema ya experimentado: el presbiterio elevado. Su aparición, sin embargo, se produjo independientemente, incluso fue anterior. Indudablemente las gradas sobre el altar permiten verlo mejor y recuerdan que se levanta sobre la montaña santa, el calvario. Por otra parte, las gradas que consiguen este fin son un símbolo ascensional que evoca la escalera de Jacob, vehículo de comunicación entre el cielo y la tierra<sup>265</sup>. El carácter simbólico de las gradas ha sido utilizado y recordado insistentemente a lo largo del tiempo. Francesco di Giorgio Martini en su *Architettura Civile e Militare* (Mss. 1477-1482) señalaba como elementos simbólicos de un templo: la planta, la orientación y el estilóbato con número impar de gradas para comenzar y terminar con el pie derecho. Tradición que según Andrea Palladio en *I Quattro Libri dell'Architettura* (1570, Domenico de Franceschi, Venecia) se remontaba a la Antigüedad, que lo tenían por buen augurio y mayor devoción. Como elemento por el que se asciende hacia lo más sagrado fue utilizado frecuentemente por su carga alegórica. Así, por ejemplo, Juan Francisco de Villalva

<sup>261</sup> Véase LÓPEZ-CALO, JOSÉ (S. J.): «La música en el rito y en la orden jeronimianos», *Studia Hieronymiana*. 1973, Madrid, vols. II; vol. I, pp. 123-138.

<sup>262</sup> Al respecto véanse las biografías de los fundadores en el epígrafe «Patronos y benefactores» del capítulo V.

<sup>263</sup> AHN, Códices, 506/B, f. 15.

<sup>264</sup> En 1652 se aprobó realizar un órgano nuevo por 560 libras (AHN, Códices, 508/B, f. 48). En 1698 se realizaron arreglos, en 1702 Juan Conchillos pintó los cuadros de San Miguel, Santa Cecilia y Santa Paula para el nuevo órgano. En 1706 se asalarió a un organero, en 1730 se volvió a arreglar, en 1769 se decidió mudarlo a la tribuna y arreglarlo por 730 libras, y en 1802 José Martínez, factor y maestro de órganos, compuso el órgano (Noticias extraídas de AHN, Códices, 509/B, ff. 32, 68, 198v; 511/B, ff. 41v-42; 513/B, ff. 102v-103. ARV, Clero, legajo 701, caja 1.824-25).

La memoria de los monjes profesos de San Miguel de los Reyes muestra cómo el oficio de organista permaneció hasta los últimos momentos (AHN, Códices, 523/B, ff. 10-16). Entre la relación de efectos que la Comisión Principal de Arbitrios de Amortización de la Provincia de Valencia señaló se hallaban en el monasterio tras la Desamortización se encontraba un organo portátil con su banquillo (ARV, Propiedades Antiguas, legajo 530, expediente 11). Pedro Sucas y Rico de Estasen coincidían en señalar que el órgano que quedó en el monasterio en uno de los laterales del coro era balasonado y dorado, y tenía ciento veinte registros y tres teclados (SUCIAS, PEDRO: *Los monasterios del Reino de Valencia. Estudio de las fundaciones de los monasterios del antiguo Reino, desde sus primeros tiempos hasta la exlaustración, con unas pequeñas biografías de los religiosos valencianos que florecieron en cada regla, en santidad, virtud y saber, con una lista de todas las casas que tenía cada religión en España*. Mss., s.f. (c. 1909), libro III, San Miguel de los Reyes, capítulo VI, p. 34. RICO DE ESTASEN, JOSÉ: op. cit., 1967, n° 385, p. 11).

Sobre el órgano y testimonios de actividad musical en San Jerónimo de Cotalba véase ALONSO I LOPEZ, JESUS EDUARD: *Sant Jeroni de Cotalba: desintegració feudal i vida monàstica (segles XVIII - XIX)*. 1988, Centre d'estudis i investigacions comarcals Alfons el Vell, Gandia, pp. 222-223.

<sup>265</sup> ELIADE, MIRCEA: *Imágenes y símbolos*. (edic. francesa 1952) 1955, Taurus, Madrid. CHAMPEAUX, GERARD DE; STERKX, (OSB) DOM SEBASTIEN: *Introducción a los símbolos*. (1972, Zodiaque, St Leger Vauban) 1984, Encuentro, Madrid. HANI, JEAN: *El simbolismo del templo cristiano* (1978, Guy Tredaniel, París) 1983, José J. de Olañeta, Barcelona.

en sus *Empresas Espirituales y Morales* (1613, Francisco Díaz de Montoya, Baeza) concibió las gradas como las virtudes por las que se asciende hasta Dios. Pero además de los valores simbólicos, y probablemente reafirmando, en la elevación del altar tuvo una gran responsabilidad la construcción de cámaras o criptas donde se exponían reliquias a los fieles desde la nave o la girola, o ambas. Incluso algunos de los presbiterios donde se encontraban los coros cistercienses experimentaron este proceso, aunque en ocasiones con intenciones diferentes. El alto y luminoso de Clairvaux, hacia mediados del siglo XII, en opinión de W. Braunfels, *en su esencia ya anunciaba los coros elevados del gótico, que se implantarían tanto en el ámbito cisterciense como en el de las catedrales. (...) El santuario elevado y claro llegó a imponerse a pesar de toda la tradición cisterciense, e incluso se convirtió en característica de su arquitectura*<sup>266</sup>. El espacio debajo del altar estaba dedicado a los santos, pero poco a poco también se secularizó y la cripta funeraria de personas ilustres fue el siguiente paso en este proceso. La elevación del lugar principal de la iglesia, visible desde cualquier punto, dirigiendo aún más la mirada, con la ventaja de situar criptas visibles o accesibles desde el interior del templo alcanzó enorme éxito. La introducción del coro elevado a los pies de la iglesia, no hizo sino consolidarlo, pues exigía aumentar la elevación del presbiterio para que desde el coro se pudiera ver el altar. Además, si bien el Concilio de Trento no aludió expresamente a la arquitectura, implícitamente supeditó sus valores puramente artísticos al servicio de la piedad, del culto y la liturgia. Los decretos sobre la misa y veneración al Santísimo Sacramento estimularon la transformación del espacio de las iglesias gracias a la supresión de la sillería coral en el centro de la nave y aproximación del altar al público<sup>267</sup>. Aproximación principalmente visual a la que contribuía su elevación, que, a su vez, con la diferencia de planos y niveles, evitaba un acercamiento casi irreverente.

Una solución poco común fue la presentada en Santo Tomás de Ávila, cuyo retablo se eleva sobre un altar suspendido en la cabecera a la altura del coro de los pies, puesto que la que triunfó fue la de presbiterio elevado mediante gradas. En Sant Bernat de Rascanya ya existían, y a buen seguro se mantuvieron en el proyecto de Covarrubias, puesto que el coro alto era una constante en el Orden de San Jerónimo y por extensión lo fueron las gradas ante el altar. De hecho, en el capítulo 27 de su *Ordinario* esta circunstancia se daba por sentada<sup>268</sup>. Pero ni en la abadía ni en el proyecto de Alonso de Covarrubias hay indicios de la utilización de criptas. Sólo cuando la iglesia se realizó en el segundo cuarto del siglo XVII, se diseñó un presbiterio muy elevado, bajo el cual se dispuso una cripta. La elevación del presbiterio proyectado por el maestro iría en consonancia con la elevación de la iglesia en tres pies, algo común a toda la casa para evitar la humedad.

El aumento de altura de la iglesia, junto a la necesidad de construir un coro alto, empujaría aún más el espacio, acentuando el efecto de gran anchura y escasa altura del templo. Por ello, desde la nueva superficie se pretendía elevar su altura de quince a veinte pies. La ampliación en longitud y altura, por tanto, actuarían como medidas correctoras del espacio.

Los muros de la antigua iglesia, por su parte, debían servir como soporte para su nueva articulación. Para que lo nuevo hiciera buena trabazón con lo ya construido se desharían los frentes. El que los muros fueran delgados beneficiaba una fábrica que debía aumentar su grosor a través de la obra que debía recubrirla, y que de otro modo hubiera dado lugar a una estructura excesivamente pesada. En la iglesia y en la capilla de los Reyes Covarrubias

<sup>266</sup> BRAUNFELS, WOLFGANG: op. cit., 1975, p. 148. A Clairvaux siguieron según este autor Pontigny (1185-1208); Heisterbach (h. 1210); Royaumont (1228-1235); Altenberg (desde 1255); Heiligenkreuz (1288-1295); Doberan (1294-1368).

<sup>267</sup> RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, ALFONSO: «Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, 1991, vol. III, pp. 43-52.

<sup>268</sup> *Ordinario...* 1597, capítulo 27.



quiso integrar el mismo y nuevo lenguaje. Se trataba de los espacios interiores más importantes del monasterio, aquellos que tenían función de panteón y justificaban la propia existencia de la casa, y ambos fueron resueltos mediante una articulación clásica a través de órdenes superpuestos. Aunque en este punto debemos matizar que, como es bien sabido, para que exista una superposición de órdenes vitruviana se asigna a cada piso un orden distinto, lo que en el proyecto de Alonso de Covarrubias no se expresa. Por lo tanto, para ser más exactos podemos decir que todo el interior de la iglesia quedaría ordenado por dos pisos de columnas y traspilastras que partirían de las esquinas de la cabecera y crucero, así como de los pilares que separaban las capillas hornacinas. El piso inferior estaría formado por pedestales, basas, traspilares y columnas *redondas* estriadas. Sobre los capiteles descansaría un entablamento formado por arquitrabe, cornisa y friso en el que aparecería una inscripción con los edificios que el duque mandaba realizar en la iglesia y casa jerónima. Seguiría un nuevo piso con sus basas, columnas, traspilares y entablamento. Sobre él los oportunos resaltos contribuirían a formar los enjarjes de los arcos de las bóvedas. Éstas serían vaídas estrelladas, con crucerías de muy buena labor, claves y combados de buena ordenanza, y tabicadas, siguiendo una técnica presente en tierras catalanas desde comienzos del siglo xv y desarrollada en el segundo cuarto de la siguiente centuria por Alonso de Covarrubias en Castilla<sup>269</sup>. Las crucerías y perpiaños utilizarían el mismo molde, mientras que los terceletos serían más delgados. Entre las bóvedas y el inicio de los camaranchones de los tejados de los claustros se abrirían ventanas con molduras y vidrieras.

La utilización de órdenes en pisos permitía renovar un espacio gótico sin contravenir las reglas clásicas, y su inspiración final se hallaba en edificios como el Coliseo de Roma y en los principios vitruvianos. Los palacios florentinos de mediados del siglo xv revitalizaron este concepto, que quedó fijado teóricamente en el tratado de Alberti, alcanzando su normalización más clásica y difusión a través del grabado en el tratado de Serlio. Paralelo a ese esquema se encuentra la adopción del mismo orden para cada uno de los pisos elegido por Mauro Coducci en la fachada del palacio Vendramin-Calergi de Venecia (1504-1509). Todo lo citado hasta el momento se produce en espacios abiertos –hemos hablado de fachadas pero también podríamos hablar de torres campanarios, claustros, etc.–, aunque bien poco se empleó esta articulación en los interiores. En tierras hispanas Diego de Siloé aceptó el reto en las catedrales de Granada (1528) y más tarde en la de Málaga. Pero, como era de esperar ante una primera propuesta, la elección no fue una superposición ortodoxa. En las naves de ambas catedrales no hay equiparación entre los pisos, domina el inferior formado por pilares de columnas. El segundo piso, separado del anterior por trozos de entablamento, está formado por pilastras cajeadas que intentan pasar inadvertidas pues su función es dotar de la altura deseada al templo utilizando un uso correcto de los órdenes en el piso inferior. Sólo en la capilla mayor de Granada los dos pisos presentan paridad, aunque tampoco se da una superposición ortodoxa. No hay una diferencia clara de órdenes, tan sólo de matices, como es el uso de fuste acanalado y liso, respectivamente. La propuesta de Covarrubias en el monasterio jerónimo es bien diferente. El templo es de una nave, por lo que los órdenes recorrerían el espacio de la cabecera y el crucero arrimados a la pared. Desarrollando por tanto una estructura de dos pisos de columna y entablamento, sin que probablemente se produjese el guiño al sintagma albertiano, que sí se daría en el piso inferior de la nave principal por la presencia de las embocaduras de las capillas, lo que originaría la combinación columna – entablamento y pilar - arco. Por otra parte, es probable que el límite entre los dos pisos estuviera indicado por la línea del coro y las tribunas voladas que desde éste partirían.

---

<sup>269</sup> Un estudio sobre este tipo de cierres puede verse en MARÍAS, FERNANDO: «Piedra y ladrillo en la arquitectura española del siglo XVI», en CHASTEL, ANDRÉ; GUILLAUME, JEAN (Dirs.): *Les chantiers de la Renaissance*. Coloquio celebrado en Tours 1983-1984. 1991, Picard, París, pp. 71-83.

Tras el proyecto de Alonso de Covarrubias en Valencia pronto hubo manifestaciones que inducen a pensar en un posible estímulo de sus trazas. Por ejemplo, la cabecera de la iglesia parroquial de San Martín Obispo y San Antonio Abad en Valencia, realizada entre 1547 y 1570, presenta dos pisos de órdenes. No es una superposición ortodoxa, pero hay un deseo claro de establecer diferencias en el tratamiento de los fustes, aquí se invierte la relación de la capilla mayor de Granada, así como en los entablamentos. Concretamente, el superior presenta mayor vuelo, como proyectaba Covarrubias en la capilla de los Reyes de San Miguel de los Reyes, con la que además se acercaría al adoptar aquella una bóveda ochavada. En un ámbito más lejano, y cabe pensar que más próximo a las soluciones andaluzas, Jerónimo Quijano en la capilla mayor de la iglesia de Santiago de Orihuela utilizó a partir de 1551 dos pisos de órdenes. Aquí evoca las soluciones de Diego de Siloé en las naves de las catedrales de Granada y Málaga mediante columnas y sobre ellas pilastras cajeadas, mientras que en el arco toral se produce una auténtica superposición de órdenes. Pero ésta fue una vía sin mayor predicación en tierras valencianas pues, cuando avanzada la década de los sesenta, se construyó el refectorio del convento de Santo Domingo de Valencia, en palabras de Joaquín Bérchez, *primer eslabón en la manera de organizar a la clásica un amplio espacio*, no se eligió el sistema de órdenes superpuestos, que no volvió a resurgir en espacios interiores<sup>270</sup>.

Dentro de la tradición jerónima, este mismo esquema albertiano, también con tribunas voladas a lo largo de la nave y coro alto a los pies, aunque con presencia de cúpula en el crucero, se desarrolló en el monasterio jerónimo de Santa Catalina, en Talavera de la Reina, provincia de Toledo, trazado por Alonso de Covarrubias en 1549. Cuyo análisis, medido por su dilatado proceso constructivo, puede reportar una idea aproximada de las intenciones que tuvo en Valencia<sup>271</sup>.

Como hemos visto, el aumento de la altura de la iglesia era obligado ante la consideración de una nave excesivamente ancha y baja, que aumentaría con su ampliación longitudinal e introducción de un elemento como el coro alto. Y el citado aumento obligaba a reemplazar la cubierta de toda la iglesia. En la nueva altura establecida debían construirse bóvedas tabicadas estrelladas, todas blanqueadas, lanadas de trazo y pintadas imitando sillares. Tomando como base el estudio de Fernando Chueca para la catedral de Salamanca, puede inferirse que se tratan de bóvedas vaídas decoradas con nervios, consecuencia natural de las últimas crucerías estrelladas del gótico y paso previo a la esfericidad sin aditivos de estas bóvedas en época moderna, que alcanzaron un considerable auge a partir de la segunda mitad del siglo XVI muy vinculado a los triunfos de la técnica tabicada<sup>272</sup>. Tal es el caso del Hospital General de Valencia tras el incendio de 1546, donde se utilizan masivamente bóvedas vaídas de técnica tabicada. En el monasterio jerónimo Covarrubias dejó establecido que sobre las bóvedas se arrojase una capa de cal y arena muy bruñida de dos dedos de gruesa, y sobre las jarjas de las capillas se construyesen pilares de ladrillo y cal que reforzasen las paredes y ayudasen a la estabilidad de los camaranchones de los tejados. El maestro castellano había diseñado iglesias con bóvedas de cañón y cúpula, pero en San Miguel de los Reyes optó por utilizar bóvedas estrelladas tabicadas y eludir el uso de la cúpula. Deseo del comitente o falta de confianza en la mano de obra local son las dos posibilidades que se antojan verosímiles en esta decisión.

<sup>270</sup> BÉRCHEZ GÓMEZ, JOAQUÍN: op. cit., 1994, p. 90.

<sup>271</sup> Véase MARIÁS, FERNANDO: op. cit., 1983-1986; t. IV, pp. 213-217.

<sup>272</sup> CHUECA GOITIA, FERNANDO: *La arquitectura del Siglo XVI*. 1953, Plus Ultra, Madrid. Colección «Ars Hispaniae», t. XI. PORTABALES PICHEL, AMANCIO: *Maestros mayores, arquitectos y parejadores de El Escorial*. 1952, Madrid, p. 247.

La iluminación estaba prevista mediante ventanas molduradas que se abrirían en los primeros paños de la cabecera, el crucero y las capillas. La luz sería directa, y no tamizada por las pandas de los claustros, puesto que las aberturas debían arrancar por encima de éstos.

La propuesta al exterior era ampliar media capilla más por lado del templo –además de la capilla a cada lado que disponía en el interior como ampliación–, formando una fachada hornacina con un gran arco muy escarzano, a cuarenta y cinco pies del suelo. La portada debía ser rica de imágenes y molduras. Dada la dimensión de la fachada de la iglesia se barajaron diversas opciones. Covarrubias rechazó la posibilidad de volver a utilizar un arco rebajado para evitar problemas de estabilidad, y lo mismo hizo con la propuesta de Vidanya, que disponía tres arcos en la parte inferior de la fachada, en este caso por criterios de proporción y correcta distribución. Covarrubias se decidió por utilizar una disposición triunfal formada por un solo arco central de medio punto, flanqueado por calles de columnas y hornacinas para figuras<sup>273</sup>. La tipología de fachada hornacina tenía precedentes significativos dentro de la propia Orden como ocurre en el monasterio de Santa Engracia de Zaragoza; y tampoco era desconocida al maestro que pudo contemplarla en Salamanca en su catedral y en el monasterio dominico de San Esteban.

Sobre la portada iría una gran ventana con mainel, labrada por fuera con molduras, y susceptible de abrirse para iluminar el coro. Se cubriría la media capilla, teniendo como arranque el arco escarzano muy rebajado, mediante una bóveda acasetonada, *porque parecerá mejor y no de crucerías a la moderna*. Finalmente, se disponía un remate con cornisas y obras al romano.

La talla, imágenes y molduras de la portada, sus lados, el arco escarzano que cerraba la composición y la bóveda acasetonada que la cubría, exigían en opinión del maestro una piedra de mayor calidad que la autóctona de Valencia, que era la elegida para el interior del templo.

La fachada hornacina debía estar flanqueada por dos torres cuadradas que le servirían de estribo. Utilizarían para su construcción buenos sillares de piedra de Valencia y se dividirían en varios cuerpos. El primero articulado con pedestales, pilares, encajamientos, arquitrabe, friso y cornisa hasta recibir la bóveda, que en altura sería prolongación de la del coro, y por lo tanto de unos quince a veinte pies del suelo. El segundo cuerpo debía subir labrado con sus pilares y molduras *al romano* hasta el alto de la nave de la iglesia. En el tercer cuerpo, y sobre la altura de la nave, se abrirían las ventanas de las campanas. Estos vanos presentarían antepechos de pilastras y balaustres, en correspondencia al remate del cuerpo central de la fachada hornacina. Finalmente, las torres debían presentar entrecalles llenas de columnas y nichos para imágenes, y la obra se remataría con chapiteles ochavados de hoja de Flandes. En definitiva, Covarrubias introducía en su proyecto elementos compositivos y sintácticos completamente nuevos en tierras valencianas.

## **B. Las obras de prestado en la iglesia**

Poco se hizo de lo capitulado por Alonso de Covarrubias, y menos o nada en la iglesia. Las obras atendieron razones perentorias y no tanto proyectuales. Bajo gobierno jerónimo, en 1549 se cambió el recorrido del camino real ante el desasosiego que producía en iglesia y coro gentes, carretas y bestias *que passavan por el camino de Monviedro por estar contiguo con la casa y pasar delante de la yglesia*<sup>274</sup>. La alta mortandad entre los monjes jerónimos durante los primeros años de vida en la nueva fundación generó especulaciones sobre

<sup>273</sup> Aspecto ya destacado por MARÍAS, FERNANDO: op. cit., 1986, t. IV, p. 258.

<sup>274</sup> AHN, Códices, 493/B, f. 21; 223/B y 515/B. También en AHN, Clero, carpeta 3.339, exp. 23.

la conveniencia del lugar. El problema se solucionó al protegerse los monjes de la intemperie, modificar las costumbres en el aprovisionamiento del agua y habilitar el coro alto, evitando así la humedad del bajo. Fray Francisco de Villanueva señaló cómo el duque *mandó aderezar la casa para su habitación. En su tiempo se hizo la sacristía, el choro alto, hospedería y portería. En las quales cosas todas se gastaron muchos dineros*; y se comenzó la obra del claustro sur<sup>275</sup>. Entre las obras de la iglesia sólo se cita el coro alto, si tenemos en cuenta que éste se encargó a Vidanya y que hasta 1552 estuvo el maestro vinculado a la obra cabría pensar que se trata del correspondiente al proyecto inicial. Sin embargo, aunque fray Francisco de Villanueva no especificó si estas construcciones formaban parte de la traza inicial, o más bien se trataba de construcciones provisionales, más explícitas son las palabras de fray José de Sigüenza, que señalan cómo don Fernando de Aragón *reparó todo lo mejor que para de prestado se podía hazer la sacristía, el coro y todas las demás oficinas públicas, para que estuviessen con la decencia que pedía nuestra manera de vida*<sup>276</sup>. La expresión «de prestado», parece descartar que en la construcción del coro se emplease la traza de Vidanya definitiva. Algo realmente difícil si tenemos en cuenta que las capitulaciones de Covarrubias contemplaban la ampliación de una capilla más por los pies, y cuyo espacio debía abarcar el coro. Éste, aunque de prestado, fue utilizado durante los primeros tiempos de la comunidad como lugar de reunión para tratar sus asuntos.

Según algunos autores de finales del siglo XVIII y mantenido desde entonces, algunos años más tarde, pero dentro del XVI, se realizaron algunas obras en la iglesia. Orellana vinculó la obra del coro a Juan Ambuesa, en su opinión, *obra muy celebrada por su espacioso ámbito*<sup>277</sup>. A todas luces el biógrafo se refiere al actual coro, realizado en el XVII, lo que es imposible. Más acertado estuvo Ceán Bermúdez afirmando que Juan Ambuesa realizó el coro y el arco que lo sostenía en la iglesia antigua<sup>278</sup>. Como en el caso anterior estaríamos de nuevo ante una obra provisional, pues su labor no va acompañada del trabajo en el resto de la iglesia, lo que haría difícil su trabazón con la iglesia proyectada cuando ésta se llevase a cabo. Por otro lado, la actividad de Juan Ambuesa en San Miguel de los Reyes se centró en la década de los ochenta del siglo XVI. El libro de fábrica, que comienza en 1579 y abarca toda la actividad del maestro, no menciona obra alguna en el coro de la iglesia. Lo que lleva a descartarlo o a pensar en una fecha más temprana, que incluso sería anterior a 1576, momento en que comienza a trabajar en las obras de fortificación de Peñíscola. Parece por tanto que no debemos descartar un error en los biógrafos, con informaciones y deformaciones bastante endogámicas, máxime si tenemos en cuenta que el principal trabajo de este maestro, que es su participación en el claustro sur, no se menciona.

Las intervenciones propuestas en la iglesia a lo largo del siglo XVI continuaron siendo aisladas, sin gran repercusión y ahora centradas en la cabecera del templo, un espacio en el que se persigue su racionalización, a través de su aprovechamiento como sacristía o como sagrario, opciones ya presentes en tierras valencianas desde el XV. En tiempos de don Fernando se acondicionó la sacristía del templo cisterciense. La traza de Covarrubias tenía previsto construir una estancia más monumental en el mismo sitio, pero cogiendo el zaguán que servía como lavatorio antes de entrar al refectorio. El 28 de febrero de 1578 el prior fray Miguel de Santo Domingo, fue el encargado de defender la propuesta de mudar la ubicación de la sacristía, teniendo en cuenta la economía y el desarrollo que esta dependencia llegaba a adquirir en el resto de las casas jerónimas. Los monjes decidieron que se construyera detrás de la cabecera de la iglesia, y que encontrara sus límites en el testero de la

<sup>275</sup> AHN, Códices, 493/B, f. 36; 223/B y 515/B.

<sup>276</sup> SIGÜENZA, FRAY JOSÉ DE: op. cit., 1605, cap. XXXIII, p. 132.

<sup>277</sup> ORELLANA, MARCOS ANTONIO: op. cit., 1930, p. 30.

<sup>278</sup> LLAGUNO Y AMIROLA, EUGENIO: op. cit., 1829, t. III, c. XXXIX, Adiciones, p. 79.

iglesia, los dos claustros y el patio que quedaría antes del corredor entre claustros<sup>279</sup>. Juan Barrera comenzó la obra. Ésta tenía previsto el proyecto original que defendía el crecimiento de la iglesia hacia los pies del templo, pero la nueva propuesta del siglo XVII se llevó toda la labor realizada y la disposición elegida. Menor suerte, incluso, tuvo la sugerencia de hacer un trasagrario formulada en 1590 por los padres visitadores, que fue rechazada por los monjes, *pues ay muchos inconvenientes en la dicha obra como representaron los dichos padres capitulares, y particularmente averse de quitar todo el retablo del altar mayor y ponerlo más adelante, y otras cosas que así se trataron*<sup>280</sup>. La propuesta recogía una costumbre presente en las cartujas hispanas desde el XV, que se extendió a todo tipo de templos y alcanzó gran predicación en tierras valencianas. Concretamente esta ubicación es el rasgo que define los sagrarios en este ámbito geográfico, que han sido considerados piezas excepcionales y exclusivas de su arquitectura<sup>281</sup>. Pero también alentado con el ejemplo de El Escorial, un edificio paradigma de la Contrarreforma cuyo trasagrario fue realizado por Juan Herrera y decorado al fresco por Pellegrino Tibaldi. Como veremos, en San Miguel de los Reyes sólo se dispuso de él a mediados del siglo XVIII, cuando estuvo concluido el nuevo retablo mayor realizado por fray José Cavalier.

Las obras del claustro sur y dependencias que articulaba antecedieron a las de la iglesia. A comienzos del siglo XVII fray Juan de Villatovas se refería a la intención de seguir lo dispuesto por el maestro castellano cuando decía que la iglesia todavía debía elevarse, aunque cabe suponer que cambiando la articulación de alzado propuesta habida cuenta del giro hacia lo desornamentado experimentado en las otras dependencias. De hecho, un año después de las palabras de este fraile, acabadas las obras del claustro sur y sus dependencias, se solicitó un nuevo proyecto para la iglesia. El 8 de septiembre de 1605 se presentó ante el capítulo de monjes jerónimos del monasterio una nueva traza de iglesia realizada por Juan Cambra, y aprobada por Joan Baixet, activo en las obras del Colegio del Corpus Christi de Valencia. Como testigo figuraba el entallador Francisco Pérez, que en opinión de fray Francisco Vives también inspeccionó y aprobó la traza<sup>282</sup>.

El proyecto presentado, a diferencia del anterior no crecería hacia los pies, sino que avanzaba por la cabecera, lo que ofrecía una gran economía, pues se servía de las paredes ya existentes de los claustros y aprovechaba el patio que había detrás del testero. Otra diferencia considerable es que la nueva traza presentaba cimborrio –entiéndase cúpula– en el crucero, a lo que no sería ajena la construcción de la cúpula de El Escorial y la del Colegio del Patriarca<sup>283</sup>. A mediados del mes siguiente, la comunidad aceptó, atendiendo *los pareceres*

<sup>279</sup> AHN, Códices, 505/B, f. 101v.

<sup>280</sup> AHN, Códices, 506/B, f. 14; 3 de junio de 1590.

<sup>281</sup> Sobre los sagrarios en Valencia véase BENITO GOERLICH, DANIEL: «Un ejemplo de trasagrario barroco: Nuestra Señora de la Misericordia, de Campanar». *Traza y Baza*. 1984, n.º 8, pp. 67-82. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, ALFONSO: «Capillas de Comunión en la Comunidad Valenciana», *Primer Congreso de Historia de Arte Valenciano*. (Mayo, 1992) 1993, Generalitat Valenciana, pp. 95-112. Así como ARCINIEGA GARCÍA, LUIS: «Los trasagrarios valencianos y sus posibilidades funerarias. A propósito de la sepultura de Pedro Orrente en el convento del Carmen, Valencia». *Archivo de Arte Valenciano*. 1998, año LXXIX, pp. 41-50.

<sup>282</sup> ARV, Clero, legajo 701, caja 1.824-25. Se trata de un pequeño cuaderno que recoge algunas noticias del archivo del monasterio de San Miguel de los Reyes redactado a comienzos del siglo XIX.

Lo cierto es que un año más tarde en un pago que realiza el monasterio al marqués de Moya por la madera suministrada Francisco Pérez figura como fallecido (APPV, 10.798, Gregorio Tarraça; 27 de abril de 1606).

<sup>283</sup> Transcrito, aunque sin indicar la procedencia, por ROCA TRAYER, FRANCESC A.: op. cit., 1971, f. 170.

ARV, Clero, legajo 701, caja 1.824-25. Se apunta que fray Francisco Vives en sus notas dice que inspeccionaron y aprobaron la traza: Juan Baxet y Francisco Pérez. Sin embargo, el entallador Francisco Pérez, parece más bien que figura como simple testigo en el acto.

No parece, pues, que Juan Cambra realizara los dos primeros tramos de la iglesia como se ha insinuado (BENITO DOMÉNECH, FERNANDO: op. cit., 1983, p. 670).

de los oficiales que para esto dicho nuestro padre ha juntado, ampliar la iglesia hacia la sacristía, y cambiar las puertas que salían al claustro nuevo y coro, pues la nueva traza modificaba las relaciones del templo con el claustro sur. A comienzos de noviembre se contrató con Juan Cambra la realización de las puertas de acceso al coro (8 por 14 palmos) y a la tribuna (6 por 11 palmos) por 160 libras, así como el traslado de la puerta que comunicaba el claustro bajo con el crucero de la iglesia, y la que daba acceso al coro de la iglesia. Además, debía asentar un entablamento en el interior del crucero de la iglesia, sobre la nueva portada<sup>284</sup>. Pero las estrecheces de la comunidad y la consiguiente marcha del maestro a tierras turolenses hicieron aparcar esta idea, que fue reemplazada por pequeñas obras de mantenimiento. Así, por ejemplo, en junio de 1606 Miguel Vaillo empleó varios jornales en reparar una bóveda sobre el coro<sup>285</sup>.

### C. Lo construido

Tras un período de cierta atonía constructiva y ante unas expectativas económicas favorables al finalizar el año de 1622 los monjes de San Miguel de los Reyes decidieron emprender nuevas obras. El prior dio a elegir a la comunidad entre realizar la iglesia o trabajar en un nuevo claustro. Tras los oportunos debates se aprobó lo primero<sup>286</sup>, a lo que no tuvo que ser ajena la finalización de las obras en la iglesia de su casa hermana de Santa María de la Murta. Como culminación de ésta, en septiembre de 1623 fray Miguel de San Vicente, hijo de la casa de Valladolid y prior de San Miguel de los Reyes, conocedor por tanto, por un lado, de la arquitectura clasicista del foco vallisoletano donde el monasterio jerónimo de Nuestra Señora del Prado constituye una excelente muestra y, por otro, de la interpretación realizada desde tierras valencianas, donde también despuntaba el monasterio de San Miguel de los Reyes, acudió a la casa hermana de Alzira con seis religiosos a las fiestas que se hicieron en la traslación del Santísimo Sacramento y de Nuestra Señora, de la iglesia vieja a la nueva<sup>287</sup>.

A diferencia de lo ocurrido en el claustro sur, en la iglesia del monasterio jerónimo valenciano se actuaría sobre una obra medieval preexistente, lo que agilizaría el trabajo. No hay una expresión manifiesta de continuar el proyecto de Juan Cambra, ya fallecido, pero el contratar a Pedro Ambuesa, su hijastro e hijo natural de Juan Ambuesa, parece un indicio evidente. De cualquier modo, si bien en principio Pedro Ambuesa pudo contemplar el proyecto de su predecesor, en su desarrollo introdujo novedades. Su perfil biográfico muestra claramente esta posibilidad, pues dominaba el mundo del proyecto, de la teoría. Realiza trazas de iglesias, como la de Ademuz o la del convento del Carmen de Rubielos de Mora, así como trazas parciales en San Miguel de los Reyes, como la de la fachada de la iglesia, o las portadas y ventanas en el interior de la misma. Sirva como muestra de su competencia e inquietud en estas cuestiones la jactancia de las palabras de Vicente Mir cuando rebasado el ecuador del siglo XVII mencionaba las conversaciones que mantenía con Pedro Ambuesa de este modo: *de ordinari praticaven y trataven de fàbriques y edificis sens ocasió ninguna, sols per animar lo ingeni*<sup>288</sup>. Tampoco debemos descartar las novedades en las labores de

<sup>284</sup> Citado en AHN, Códices, 507/B, f. 6v. Capitulación transcrita por ROCA TRAVER, FRANCESC A.: op. cit., 1971, ff. 171-172.

<sup>285</sup> AHN, Códices, 498/B, f. 266v.

<sup>286</sup> AHN, Códices, 507/B, f. 79v.

<sup>287</sup> ARV, Clero, libro 3.026, f. 35v.

<sup>288</sup> La declaración del 3 de julio de 1653 fue consultada en el Archivo Municipal de Valencia, sección Gremios, pero al intentar una nueva consulta hemos comprobado que ha desaparecido de su antiguo emplazamiento. Los intentos por encontrarla han sido inútiles hasta el momento.

albañilería que pudiera introducir Martín de Orinda, que antes de incorporarse a la obra jerónima siguió las trazas del culto y viajero jesuita Pablo Albiniano de Rojas en la iglesia de la Asunción de Liria; ni la contribuciones más aisladas del escultor Juan Miguel Orliens, aunque su paso por la fábrica estuvo lleno de tensiones.

La iglesia manifiesta una considerable unidad, si bien ésta se encuentra a medio camino entre el clasicismo, del que era deudor el claustro, y ciertas licencias de gusto por lo plástico y fantástico que lo transgreden abiertamente y adelantan derivaciones del Barroco. La reducida cronología de la construcción y afinidad en los criterios de escasos promotores y ejecutantes redundaron en la citada homogeneidad. De hecho, si comparamos la obra del claustro con la de la iglesia, ésta se realizó en escaso tiempo, entre 1623 y 1645. A esta rapidez contribuyó, como ya hemos mencionado, el aprovechamiento de la obra medieval, pero además que durante este período fray Miguel de Morella fuese prior durante tres mandatos (1625-1628, 1631-1634 y 1642-1645), y a quien se debe mucha parte de haberse hecho esta Santa Iglesia, la cual se acabó siendo prior el dicho padre<sup>289</sup>, y que sólo estuviese a cargo de los maestros Pedro Ambuesa y Martín de Orinda, en los que la comunidad tuvo plena confianza, e incluso apoyo económico en el caso del segundo; mientras que los mausoleos del presbiterio recayeron en Juan Miguel Orliens.

La iglesia de grandes proporciones que hoy contemplamos presenta planta de cruz latina inscrita en rectángulo. Tiene nave única con capillas hornacinas comunicadas mediante andito y tribunas sobre ellas, coro alto a los pies que parte de pilastras cajeadas unidas por arcos y nervios cruceros muy rebajados, transepto en alzado formado por el espacio correspondiente a dos capillas, que en el exterior se manifiesta como un paredón sin tratamiento específico, presbiterio rectangular elevado sobre gradas bajo las cuales hay una cripta, y estancias a los lados entre las que se encuentra la sacristía con escalera que comunica directamente con el piso alto del claustro nuevo. Sobre el crucero se eleva una cúpula de perfil renacentista, en el resto de la nave una bóveda de cañón con lunetos, mientras que las capillas se cubren con bóvedas de cañón con lunetos de eje perpendicular a la nave y las galerías lo hacen con bóvedas de arista.

A grandes rasgos se trata de la planta conventual que Alonso de Covarrubias defendía, pero a la que se añade una monumental cúpula, andito entre las capillas y testero recto. El esquema venía dado desde la iglesia de San Andrés de Mantua (hacia 1470), revitalizado por Il Gesú romano (1568-1573) y difundido por los ideales trentinos que encuentra su máxima y más temprana expresión en tierras valencianas en el Colegio del Corpus Christi de Valencia. Así pues, aunque se trata de una readaptación, armoniza con las nuevas ideas, pues éstas recuperan los valores longitudinales y de unidad espacial de las iglesias de la tradición gótica española, sobre todo levantina. En el ámbito valenciano hay tradición de cimborrios sobre el crucero, siendo el de la catedral de Valencia el más representativo y el que ha provocado la admiración por su alarde técnico, pero los nuevos gustos exigían nuevos criterios, ajenos todavía al medio valenciano. El andito por su parte, recoge los principios del Concilio de Trento, traídos a la ciudad de Valencia a finales del siglo XVI por los jesuitas en la Casa de la Compañía. En cuanto al testero recto, también se elige la solución en boga en un proceso iniciado en el siglo anterior, que retoma criterios más antiguos, y que aparece estrechamente vinculado a las fundaciones del Patriarca Ribera y se extendió a las reformas de las cabeceras de las iglesias parroquiales valencianas a comienzos del siglo XVII, como San Andrés, Santos Juanes o San Esteban. Todos estos principios quedaron reglamentados por el Sínodo del arzobispo Isidoro Aliaga en 1631, que por otra parte no hacía sino recoger una inercia, en gran parte, visible en iglesias como la del Colegio del Patriarca Ribera, Casa de la Compañía de Jesús, convento de San José de carmelitas descalzas, convento de San

<sup>289</sup> AHN, Códices, 523/B, f. 2v.



Felipe de carmelitas descalzos, cartuja de Ara Christi, Colegio y Universidad de Gandía, el propio monasterio de San Miguel de los Reyes...

Por otra parte, como hemos visto, la planta de la casa jerónima careció de capilla de Comunión diferenciada, y sólo finalizada la iglesia, y rendidos los monjes a la exaltación eucarística de los tiempos, decidieron habilitar, que no construir, una capilla para tal cometido. En cuanto al trasagrario, sólo a mediados del siglo XVIII se dispuso de él al colocar delante del testero recto un retablo de planta poligonal. Tampoco la sacristía actual ocupa la posición aprobada por la comunidad en 1578. La ampliación de la iglesia hacia la cabecera destruyó esta estancia y quedó relegada a un espacio menor a los lados del presbiterio, y probablemente en estancias del lado este del edificio. En el lado de la Epístola una escalera comunica directamente con el primer piso del claustro nuevo. En 1653 Martín de Orinda hizo –muy probablemente simplemente costease y tal vez asentase– a cambio de misas una barandilla de hierro con balaustres<sup>290</sup>.



*Vista de la iglesia hacia el coro*

<sup>290</sup> AHN, Códices, 508/B, f. 53. Citado por BENITO DOMÉNECH, FERNANDO: op. cit., 1983, p. 672.

En el interior todo manifiesta empaque y gravedad, tanto por las propias medidas, como por el tratamiento de los órdenes y sistema murario. En cuanto a lo primero, sus dimensiones combinan la anchura del templo cisterciense, que ya Covarrubias consideró muy grande, con el considerable aumento en altura y largura introducido en el siglo xvii. En este sentido resulta interesante utilizar el cuadro sinóptico con las medidas de las iglesias de Valencia y sus arrabales que publicó el marqués de Cruilles<sup>291</sup>. Entre éstas la de mayor longitud hasta el arco toral del presbiterio era la de la catedral de Valencia, pero seguida del monasterio jerónimo con 41,30 metros. En anchura, ocupaba el décimocuarto lugar con 11,95 metros, precedida de las iglesias de tres naves –catedral y Santa Catalina Mártir–, las de nueva planta –Santa Catalina de Siena, Nuestra Señora de los Desamparados, San Pío V, Escuelas Pías, estas tres de planta centralizada– y los templos de época medieval –Santos Juanes, San Martín, San Agustín, San Nicolás, El Carmen, El Salvador y San Esteban–. En altura, con 14,70 metros hasta la cornisa, volvía a ocupar la segunda posición, después de la catedral. En superficie total presentaba el monasterio jerónimo 614,63 metros, superado por la catedral con 1.891,59 y Santa Catalina Mártir con 633,47. De todas estas medidas podemos extraer varias conclusiones. Por un lado, la anchura, el elemento de más difícil manipulación, y que refleja la estructura del templo cisterciense, es menor que la de las grandes parroquias y conventos valencianos, y ello a pesar de que Alonso de Covarrubias considerase que la nave del monasterio jerónimo era muy ancha. Las otras medidas, el alto y largo, fueron dotadas de unas dimensiones que la convierten en la primera iglesia de una sola nave, y la segunda en general. El resultado es un templo que pierde toda huella de obra medieval y se acerca a una obra acorde a los nuevos conceptos de proporciones.

En cuanto a lo segundo, la nave se ordena con plintos sobre los que arrancan monumentales pilastras dóricas de basa moldurada y fuste acanalado de seis estrías con cañas en el tercio inferior. El orden gigante presenta en la nave contrapilastras lisas, que sólo se desarrollan en el piso de las tribunas, pues en el inferior las pilastras se encuentran encajadas entre las embocaduras de las capillas. Muy probablemente esta heterodoxa solución se introdujo como un elemento corrector que evitase la excesiva delgadez de las pilastras cuando avanzada la obra se decidió aumentar la altura de éstas. Pero también es interesante contemplar la combinación de soluciones que se dan: orden gigante flanqueado por pisos de sistemas estructurales distintos; es decir, pilastras y arcos en el inferior, y pilastras y entablamiento en el superior, compartiendo los elementos verticales el mismo eje. Quizá, rescoldo aún del proyecto de Covarrubias que contemplaba dos pisos de órdenes para la iglesia.

Por otra parte, la cornisa de escaso vuelo que marca el inicio del cuerpo de las tribunas establece un elemento que contrarresta la tendencia vertical del orden gigante. Se trata de un recurso consciente, pues repite una tensión que en la fachada, como veremos, se produce con órdenes superpuestos.

Las pilastras soportan un entablamiento con leves resaltos sobre los ejes verticales, y sobre cada uno de ellos, en el friso, presenta ménsula foliada –triglifio, continuada por gotas en el arquitrabe. Como sucede en la fachada, la ménsula triglifio se desarrolla como dos elementos diferenciados, uno sobre otro. Diego de Sagredo en 1526 ya constató la frecuencia con la que algunos sustituían los triglifos por *un retulo abierto que muestra una hoja antigua*. Los *modigliones* que decía y dibujó Juan de Arfe y Villafañe en 1587. Pero en este lapso Serlio, en su libro IV, presentó un sincretismo de ambas posibilidades: la ménsula triglifio; esto es, perfil sinuoso de ménsula y frente de triglifio. En San Miguel de los Reyes, sin embargo, la conciliación es estratigráfica. La ménsula foliada de perfil curvo ocupa la parte superior del friso, la que sirve de apoyo a la cornisa, mientras que el triglifio ocupa su mitad inferior. Como también ocurre en los cenotafios trazados por Orliens para el monasterio

<sup>291</sup> CRUILLES, MARQUÉS DE: op. cit., 1876; final del t. I.

jerónimo, en la iglesia de la Asunción de Liria, donde siguiendo trazas de Pablo Albiniano de Rojas aprobadas en 1626 intervinieron Tomás Leonart Esteve y Martín de Orinda y desde 1634, introduciendo modificaciones, Pedro Ambuesa. Así como en una de las capillas del claustro de levante de la cartuja de Ara Christi, donde poco después de finalizarse la parte señalada en el monasterio jerónimo intervino Martín de Orinda, que también hizo uso de este motivo en el aula capitular de Portacoeli hacia 1640. Se trata de una licencia que probablemente se gestó a partir de propuestas diversas, y no sólo de las citadas. Por ejemplo, Vignola para el entablamento compuesto defendía una ménsula triglifo serliana a la que añadía una hoja de acanto en la parte superior –con el crecimiento hacia la parte superior, a diferencia de San Miguel de los Reyes–. Lo que fray Lorenzo de San Nicolás calificó en la Parte II de su tratado, capítulo 44, *de mucho luzimiento*, aunque él propusiera otra que empleó en sus obras, dijo inventar y bautizó con el nombre de cornisa del recoleto, y que curiosamente presenta un perfil, no el frente, parecido al de la iglesia del monasterio jerónimo valenciano. Quizá la inspiración en alguno de estos últimos casos pudo estar en soluciones para el orden compuesto presentadas por Hans Vredeman de Vries en *Architectura*, publicado en 1581, y que muestra estrecha relación con la del recoleto.

Las embocaduras de las capillas se abren mediante pilastras y arcos de medio punto; ambos con recuadros en el intradós. Sobre las capillas discurren las tribunas, como ya estableció Covarrubias que debía suceder junto al coro para contener los órganos, aunque ligado a dos pisos y no a un orden gigante como después se hizo. La renuncia a altas capillas laterales en San Miguel de los Reyes encuentra diversas explicaciones. Así, podemos señalar la voluntad de destacar el espacio principal mediante una visión netamente longitudinal sin grandes espacios abiertos que la fraccionen, y la de mantener la proporción, pues al tratarse de tramos oblongos de otro modo las pilastras de los arcos formeros tendrían un desarrollo similar a las de la nave con arcos de dimensiones muy distintas. De igual modo, la existencia del coro trae en gran medida la introducción de las tribunas en beneficio de la unidad visual en la articulación muraria de la nave. Por otra parte, se trata de un recurso



Acuarela del interior de la iglesia del monasterio de Santa María de la Murta (Museo de Alzira)

frecuente en la época en las iglesias de la Compañía de Jesús, e incluso se adoptó en la iglesia del monasterio jerónimo de Santa María de la Murta, trazada por fray Joan, un franciscano de Denia que también dio la traza de la cabecera de la iglesia de Pego que realizó Juan Cambra, y cuya Orden ya había empleado las tribunas enmarcadas por orden gigante en el convento de San Antón de Granada<sup>292</sup>. No obstante, en tierras andaluzas la propuesta más monumental y diversa la encontramos en la catedral de Jaén.

A pesar de las diferencias de dimensiones, materiales y sistemas de abovedamiento, la referencia de articulación más directa del monasterio de San Miguel de los Reyes es el monasterio jerónimo de Alzira, y significativo resulta que cronológicamente una obra recoga el testigo de la otra. Sin embargo, la explicación dista mucho de ser exclusivamente endógena. En San Miguel de los Reyes el porte y plasticidad son mucho mayores. De hecho, recuerda más los criterios de una fachada que los de un interior, y en este punto cobra fuerza como elemento evocador el diseño de Miguel Ángel para el Campidoglio romano, publicado en 1569 por Lafrery y realizado por Etienne Duperac, o el de Carlo Maderno para la fachada de San Pedro, principalmente los tramos de las torres, llevado al grabado por Greuter en 1613.

Los vanos de las tribunas quedan enmarcados por columnas jónicas que soportan un friso abombado sobre el que descansan frontones segmentales partidos o de volutas enrolladas, ambos enmarcando un jarrón, hacia la nave<sup>293</sup>. Mientras que hacia el crucero se abre una tribuna que pierde el rigor de los órdenes de la nave, y se encuentra formada por molduras y frontón triangular partido. En el coro, el tramo correspondiente a las torres es macizo,



Vista de las primeras tribunas de la iglesia, lado del Evangelio

<sup>292</sup> Sobre Santa María de la Murta véase ARCINIEGA GARCÍA, LUIS: «Santa María de la Murta (Alzira): artífices, comitentes y la “damnatio memoriae” de D. Diego Vich». *Simposium Los Jerónimos: El Escorial y otros Monasterios de la Orden*. 1999, San Lorenzo del Escorial, t. I, pp. 267-292.

<sup>293</sup> Sobre algunos precedentes y fuentes de los frontones partidos con volutas véase BENITO DOMÉNECH, FERNANDO: *La arquitectura del Colegio del Patriarca y sus artífices*. 1981, Federico Doménech, Valencia, p. 55.

mientras que en el segundo se disponen los accesos mediante arco de medio punto de factura parecida a los de las capillas. La estricta simetría se rompe en el tercer tramo, pues en el lado sur aparece la primera tribuna, mientras que en el norte se aprecia una ampliación de la superficie del coro y en lugar de tribuna hay una solución similar a la del segundo tramo. Muy probablemente esto tenga que ver con el uso del órgano, rector del oficio coral jerónimo<sup>294</sup>.

La mayor parte del espacio de la iglesia de San Miguel de los Reyes se cubre con arcos fajones con recuadros y bóveda de cañón de medio punto. Ésta se interrumpe con lunetos en los que se abren vanos con moldura de requiebro que corta en las pilastras de enmarque el somero capitel y la caja de escasas y profundas acanaladuras, y quedan rematados por frontones de variados diseños y pronunciadas hendiduras. Mientras que en el crucero se eleva una cúpula de perfil renacentista; esto es, pechinas, tambor, cúpula y linterna. La iluminación se realiza a través de las tres ventanas del imafrente, las del crucero y las del tambor de la cúpula. Las de la nave están indicadas pero no cumplen su función por las cubiertas, aunque resulta difícil precisar si responde a la idea original.

El presbiterio se encuentra elevado y finaliza en testero recto. En el transepto se encuentran portadas de gran fantasía que comunican con los espacios comprendidos entre los muros de los claustros y el presbiterio, y otras mayores que dan acceso desde los citados claustros. Las puertas menores son un trasunto ambicioso de las ventanas de las tribunas. Utilizan columnas jónicas de fuste estriado, sobre las que descansa arquitrabe, friso convexo y frontón segmental partido con jarrón central. Debajo se encuentra el verdadero acceso, formado por una portada de arco adintelado sobre la que se coloca una tarja flanqueada por bolas cimerales, elementos que distan de la composición utilizada en las ventanas de la tribuna. Las puertas mayores están formadas por arcos adintelados flanqueados por pilastras dóricas acanaladas con retropilastras del mismo orden pero de fuste liso. Sobre ellas un austero arquitrabe y friso con triglifos sólo en el eje de las pilastras y sobre las claves de los arcos. Toda esta composición, contenida y de escaso vuelo soporta un frontón de gran plasticidad y elementos que por sus combinaciones de imágenes y el tratamiento quebrado y anguloso recuerdan las soluciones desarrolladas por Francesco Primaticcio y Rosso Fiorentino en el palacio real de Fontainebleau o por las que Wendel Dietterlin presentó a finales del siglo XVI<sup>295</sup>. Un frontón segmental de volutas enrolladas hacia el interior



*Portada del crucero de la iglesia de acceso a la sacristía, en el lado de la Epístola*

<sup>294</sup> El 19 de mayo de 1769 la comunidad decidió mudar el órgano a la tribuna, y el 7 de julio del mismo año componer el órgano por 730 libras (AHN, Códices, 511/B, ff. 41v-42 y 45).

<sup>295</sup> La relación de estas portadas con Dietterlin ya fue señalada por BENITO DOMÉNECH, FERNANDO; BÉRCHEZ GÓMEZ, JOAQUÍN: op. cit., 1982, pp. 171-174. Recientemente ha sido retomada por PINGARRÓN SECO, FERNANDO: op. cit., 1998, pp. 474-476. Pero no compartimos la autoría ni la cronología que señala este último para estas portadas.





*Puerta del crucero*

de la mera subordinación. Así lo muestran el uso restringido de las contrapilastras que acompañan el orden gigante, las ménsulas foliadas – triglifo, el tratamiento cincelado de los jambajes, los juegos combinatorios en los frontones, los recursos visuales de acentos lineales opuestos...

Finalizada la iglesia se continuó con la dotación mueble del templo. Así debe entenderse la capilla de Comunión que se habilitó. Las disposiciones sobre arquitectura del arzobispo Isidoro Aliaga en 1631 que exigían una capilla específica, convergían con la rúbrica del misal jerónimo que mandaba que el Lunes Santo los fieles pudiesen consumir el sacramento en el altar mayor, y quedase reservado en otra capilla para los enfermos y la comunidad. Sin embargo, su presencia tardó en producirse en San Miguel de los Reyes y no fue contemplada por la traza inicial. Hasta 1668 no se aprobó su construcción, que más bien debe entenderse como dotación mobiliaria de hacer lámpara, globo y tabernáculo, en la capilla de Nuestra Señora de la Leche<sup>296</sup>. Pero éste no fue su último emplazamiento y en 1761 se trasladó a la capilla de Santa Bárbara, que contaba con el jubileo de San Matías concedido por Clemente XIII a finales del año anterior<sup>297</sup>. En los dos casos no se recogían los principios dominantes en el ámbito valenciano, también en el andaluz, de capillas construidas *ex novo* que perseguían la construcción de una iglesia dentro de la iglesia, en numerosas ocasiones creando espacios centralizados, y cuya serie monumental se inicia en una primera capilla

continúa hacia el centro con ricas sargas de frutas que enmarcan un mascarón central coronado por un jarrón de base gallonada y remate con flamero. Detrás de las sargas de frutas salen elementos a modo de trozos de frontón divergentes, solución también muy acorde a las propuestas citadas, y en general de estela miguelangelesca. Curiosamente, estas portadas fueron elogiadas por el filoescurialense Antonio Ponz, que las calificó de muy bella arquitectura<sup>296</sup>, y salvo de los elementos del presbiterio obtuvo buena impresión del conjunto.

Sin embargo, la evocación a la iglesia de El Escorial se reduce al orden gigante de pilastras dóricas estriadas, la cúpula y elementos conceptuales, como los funerarios en la capilla mayor y la cúpula, pero la experiencia local, concretamente la de los maestros que participan en su construcción, la alejan del modelo escorialense<sup>297</sup>. La iglesia de San Miguel de los Reyes muestra una arquitectura monumental, rotunda, de formas en la mayoría de los casos concisas, pero de abundantes recursos que escapan

<sup>296</sup> PONZ, ANTONIO: op. cit., 1774, t. IV, carta IX, capítulo 34.

<sup>297</sup> NAVASCUÉS PALACIO, PEDRO: op. cit., 1985, p. 310. Enumera como elementos que alejan el tratamiento murario de esta iglesia de la de El Escorial: el apilastrado del orden gigante, las tribunas, las portadas interiores y la molduración general de abultado relieve.

<sup>298</sup> AHN, Códices, 508/B, f. 100.

<sup>299</sup> AHN, Códices, 515/B, f. 134v.

construida en la iglesia de los Santos Juanes (1603-1608), realizada por Pedro Navarro y Pedro García, y probablemente trazada por el fraile carmelita fray Gaspar de Sant Martí, maestro arquitecto muy vinculado a obras eucarísticas de la primera mitad del siglo XVII como la capilla de Comunión del convento del Carmen de Valencia (1613), y la que hoy observamos en la iglesia de los Santos Juanes realizada por Diego Martínez Ponce de Urrana (1643 y 1653)<sup>300</sup>. Ante la falta de espacio disponible en el monasterio jerónimo, pues se hallaba limitado por los claustros, se acogió la tradición castellana que habilitaba la capilla de la Comunión en alguna de las preexistentes, y que también se daba en algunas importantes parroquias valencianas hasta la construcción de capillas específicas.

En la dotación mobiliaria hacia finales de siglo tuvo un especial protagonismo el padre fray José Parga, que consiguió de los marqueses de Aytona la mayor parte de las 1.700 libras que costó la sillería del coro, de dos pisos y de ciprés, contratada con el carpintero Agustín Melgar hacia 1689 y terminada de pagar a María Pascual, su viuda, el 6 de octubre de 1692<sup>301</sup>. Fray José Parga pagó las pilas de agua bendita, así como los ocho florones del templo – el del presbiterio, de trece palmos y medio de diámetro, los dos del crucero, de ocho palmos, y los cinco de cada tramo de la bóveda de la nave principal, de diez palmos–, que ascendieron a algo más de 500 libras, y fueron dorados por Pedro Bonell en 1695, por 220 libras<sup>302</sup>, y colocados por el albañil Francisco Bexer ese mismo año<sup>303</sup>. En fechas muy cercanas se llevó a cabo el remate de las torres de la fachada de la iglesia y las esculturas de las hornacinas y del dintel de la puerta. Probablemente al finalizar las torres, los esfuerzos de los monjes se dirigieron a dotar de esculturas la fachada.

En la primera mitad del siglo XVIII se emprendieron obras de embellecimiento del templo, pero con un deseo más cercano a la tradición de la propia casa, que a los tiempos que corrían, lo que ha sido calificado como un neomanierismo<sup>304</sup>. Se produjeron entonces las obras de fray José Cavaller, Raimundo Capuz, Bautista Balaguer y Luis Domingo en el retablo mayor, y fray Atanasio de San Jerónimo en el mismo retablo, suelo, gradas y balaustrada del presbiterio<sup>305</sup>.

Las obras de mantenimiento en la iglesia continuaron hasta la Desamortización, como vimos en el epígrafe dedicado al proceso de edificación. Las recientes labores de restauración han recuperado un espacio amplio y de rotunda arquitectura, pero debemos lamentar que haya sido en detrimento de todo registro en los revocos originales. Por otro lado, el uniforme tratamiento del intradós de la calota, que difumina la presencia de los nervios, y la eliminación del florón dorado que ocultaba la linterna y ofrecía un efecto de mayor esfericidad y culminación acorde con unos gustos estéticos muy concretos, que analizaremos más detenidamente. Pasemos a continuación a satisfacer los compromisos, que como este último, hemos ido adquiriendo.

<sup>300</sup> Sobre las capillas de Comunión véase RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, ALFONSO: op. cit., 1993, pp. 95-112. Estas capillas, que servían para administrar la Comunión, se desarrollaron a partir de los preceptos del Concilio de Trento que hicieron obligatoria la Comunión en la Pascua, y exaltaron este sacramento. Como la Comunión se prolongaba hasta el cansancio apareció su administración en espacios fuera de la vista de los que ofician para evitar genuflexiones. Esta costumbre fue sancionada por *Ceremoniales Episcoporum* en 1600, y el arzobispo de Valencia fray Isidoro Aliaga la recogió en 1631, aconsejando la disposición de estas capillas tras el altar. Pero lo que triunfó en tierras valencianas fue la capilla no conectada con el ábside, sino yuxtapuesta al eje de la nave, con entrada desde una de las naves, o desde el exterior.

<sup>301</sup> AHN, Códices, 523/B, ff. 20-20v. ARV, Clero, libro 2.956, f. 30. AHN, Códices, 508/B, ff. 219v y 226v. ARV, Clero, legajo 701, caja 1.824-25.

<sup>302</sup> Las noticias sobre las pilas y los florones en AHN, Códices, 523/B, ff. 20-20v. ARV, Clero, libro 2.956, f. 30. Sobre los florones, además, ARV, Clero, libro 1.648. ARV, Protocolos, José Domingo, 767; 26 de junio de 1695.

<sup>303</sup> PINGARRÓN SECO, FERNANDO: op. cit., 1998, p. 470, n. 879.

<sup>304</sup> BENITO DOMÉNECH, FERNANDO; BÉRCHÉZ GÓMEZ, JOAQUÍN: op. cit., 1982, pp. 171-172.

<sup>305</sup> ORELLANA, MARCOS ANTONIO: op. cit., 1930, pp. 481-482.



## *La fachada retablo y las torres campanario*

—  
100

Como expusimos al tratar el proceso constructivo del edificio su fachada responde a la traza de Pedro Ambuesa, que modificó en 1625 la presentada veinte años antes por Juan Cambra. Pedro Ambuesa estuvo vinculado a la fábrica del monasterio hasta 1632 y en la primera mitad de la década de los cuarenta. Poca base tiene, por tanto, la atribución de la



*Fachada de la iglesia a comienzos del siglo xx*

fachada exclusivamente a Martín de Orinda<sup>306</sup>, que no olvidemos era obrero de villa. Sin embargo, no se debe descartar su participación o dirección en los momentos finales, ni la posible impronta, incluso indirecta de Juan Miguel Orliens, que era un escultor familiarizado con el mundo del retablo y el trabajo de materiales duros. Solución esta última que nos resulta más convincente.

La fachada de San Miguel de los Reyes entronca con otras que han sido agrupadas bajo el nombre de fachadas retablo. El apelativo evidencia un carácter aditivo respecto a la estructura en planta del edificio y pone de manifiesto la semejanza compositiva que los elementos monumentales de ingreso llegan a alcanzar con el mundo de los retablos; esto es, estructura en pisos y calles separados por órdenes, y frecuente uso de la escultura. La fachada retablo convierte el acceso en una prefiguración de las excelencias de dentro, hace permanente la sacralización del espacio urbano que conseguían las obras efímeras y subraya psicológicamente el carácter sagrado de los interiores, puesto que evoca una emoción al insinuarlo. Así pues, con la fachada retablo se sacraliza el espacio que queda ante ella, pero, sobre todo, se invita a considerar que lo máspreciado se encuentra rebasado el acceso. Incluso es frecuente que se dupliquen los elementos simbólicos e iconográficos más destacados. En San Miguel de los Reyes, por ejemplo, a lo largo de los siglos XVII y XVIII se mantuvo la repetición de motivos entre el exterior y el interior: las esculturas de los Reyes Magos de la fachada aparecen en la composición pictórica que hacia mediados del siglo XVII se colocó en el retablo mayor; la escultura de San Miguel y los relieves alusivos a la Orden de San Jerónimo de la fachada aparecen en el retablo mayor construido en el siglo XVIII que reemplaza la anterior iconografía; los escudos de los fundadores sobre la puerta de entrada al templo, también están en los cenotafios del presbiterio; las columnas salomónicas del último cuerpo de la fachada, coinciden con las que prácticamente en el mismo eje enmarcan la silla del prior en el coro...

Las posibilidades perceptivas que permitían este tipo de fachadas alcanzaron su vértice con el desarrollo de los trasagrarios, de gran predicación en tierras valencianas. A fin de cuentas, son dos soluciones que aprovechaban los recursos escenográficos puestos al servicio de ideas remozadas. Incluso se desarrollaron con notables transferencias. En este sentido cabe destacar la fachada retablo de la iglesia de Chelva, cuyo acceso a la nave del templo se realiza mediante dos puertas situadas en cada uno de los lados, haciendo más fiel la evocación del posible altar mayor con sus entradas al trasagrario, y renunciando a la solución más habitual de una o tres puertas, refrendada por el pensamiento contrarreformista de San Carlos Borromeo en su *Instrucciones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*. Otra solución que acentúa la continuidad natural de la fachada con el interior de la iglesia es la que manifiesta San Miguel de los Reyes. Aquí, se renuncia a un mismo plano, pues los extremos de la fachada retroceden, y no se desarrollan teniendo en cuenta un punto de vista frontal, sino que las retopilastras y las volutas del orden jónico sugieren la continuación traspasado el imafrente.

Desde época medieval pueden rastrearse ejemplos en los que las fachadas o portadas se articulan al modo de los retablos, pero es en la transición del siglo XV al XVI cuando esta relación se hizo más evidente. Y continuó en época moderna adaptándose a los cambios compositivos y expresivos de cada tiempo y lugar. Por lo que respecta a las tierras valencianas, al menos por lo conservado, es a finales del Quinientos cuando comienza a implantarse de manera más general. Tales son los casos de la iglesia parroquial de San Jaime Apóstol de Algemesí realizada por Domingo Gamieta (h. 1574) y la iglesia de San Vicente Mártir de Guadasuar realizada por Joan Matalí (1577-h.1582), que comparten artífices, esquema de arco triunfal, referencias a Serlio y notable presencia de escultura monumental. Parentesco

<sup>306</sup> TORMO, ELÍAS: *Guía de Levante*. 1923, Calpe, Madrid.

que podría ampliarse, puesto que es más que significativa la similitud compositiva que la última presenta con la portada del convento franciscano de Santa María de la Peña, trasladada a la iglesia de la Asunción de Orcera, en la provincia de Jaén. Prácticamente a comienzos del siguiente siglo destacan fachadas retablo como la del convento de Santo Domingo de Valencia trazada por Francisco de Mora y de dilatada construcción (1598-h.1620), la iglesia parroquial de la Asunción de Ayora, la iglesia parroquial de San Miguel de Benigánim (finalizada en 1637) con participación de Vicente Abril y Tomás Leonard Esteve, y, más claramente, la iglesia de la Asunción de Vistabella (1604-1624) y la iglesia de San Antonio Abad de Canals (1628). A éstas de fuerte impronta clasicista siguen las portadas de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles en Chelva (desde 1626), monasterio de San Miguel de los Reyes (desde 1625), iglesia arciprestal de Liria (desde 1627) y convento del Carmen en Valencia (h. 1628), pudiendo establecer una gradación entre la rigidez clasicista presente en la primera, el clasicismo con licencias de las dos siguientes y la mayor libertad de la postrera. Las tres últimas se separan del austero clasicismo que manifiestan las de comienzos de siglo, introducen decididos recursos claroscuros y señalan el recorrido hacia un proceso de tensiones lineales de acento vertical, propio del siglo XVII. Aunque, como ya hemos señalado, la de Liria y la del monasterio jerónimo, probablemente por la coincidencia de maestros que en ellas intervinieron, todavía mantienen la disposición de rectilíneas cornisas, también presentes en la parroquial de Chelva, y el friso abombado del cuerpo jónico<sup>307</sup>. Por otro lado, cabe destacar que Raimundo Capuz realizara las labores escultóricas de las tres fachadas: entre 1699 y 1700 en San Miguel de los Reyes, de 1700 a 1704 en Liria y hacia 1723 en el Carmen.

George Kubler fue el primero en mostrar la importancia de la fachada de este monasterio jerónimo en el contexto hispano caracterizándola como retablo desplazado, con mezclas de escalas, diseño de avance y retroceso, y claro movimiento ascensional retenido por los entablamentos dóricos. Pese a la importancia de ejemplificar una tipología con el caso valenciano, la cronología y el artífice, e incluso la denominación de fachadas clásicas en «retablo» empleada por Leonardo Benevolo, siguiendo la estela de George Kubler<sup>308</sup>, necesita matizaciones. Así lo ha señalado Joaquín Bérchez, que frente a la articulación arquitectónica adintelada y con superposición de órdenes inspirada en el retablo mayor escorialense trazado por Juan de Herrera, considera las fachadas de San Miguel de los Reyes, parroquial de Liria y convento del Carmen *de una plástica arquitectónica más potente y plenas de recursos de origen miguelanguesco*<sup>309</sup>.

La obra de Miguel Ángel bien podía ser conocida directamente por maestros que estuvieron en Italia, o indirectamente a través de láminas, e incluso tamizadamente a través de la interpretación plasmada en el retablo romanista, que en tierras valencianas llegó de la

<sup>307</sup> La convexidad de ciertos elementos aparece en las fachadas valencianas en elementos aislados, en auténticos juegos combinatorios. La introducción de la convexidad en el friso tiene una referencia más rigurosa, que en última instancia pudo inspirarse en el libro IV de Serlio (1537) donde lo presenta en el orden jónico y en el uso del arquitrabe convexo en las chimeneas, o en su libro III (1540) donde se reproduce el perfil de un templo en Tívoli y otro junto a San Jorge en Velabro, Roma, con el mismo tipo de entablamento convexo. Las fachadas retablo de principios del XVII, en Ayora y Benigánim, lo recogen, después aparece en la de San Miguel de los Reyes, que también hará amplio uso en el interior, pudiendo suponer que constituye una elección vinculada a Pedro Ambuesa.

<sup>308</sup> KUBLER, GEORGE: *Arquitectura de los siglos XVII Y XVIII*. 1957, Plus Ultra, Madrid, Colección «Ars Hispaniae», vol. XIV, pp. 75-76. En su opinión fue construida por Martín de Olinda (sic) entre 1632 y 1644. Lo siguió BENEVOLO, LEONARDO: *Historia de la Arquitectura del Renacimiento. La Arquitectura Clásica ( del Siglo XV al Siglo XVIII )*. Tercera edición actualizada con la cuarta italiana. 1988, Gustavo Gili, Barcelona, vols. II; t. II, p. 848. Ya el romántico Richard Ford utilizó el término «clásica» para describir la de Liria, aunque muy probablemente por cuestión de azar y no fruto de la reflexión.

<sup>309</sup> BÉRCHÉZ GÓMEZ, JOAQUÍN: «La iglesia de Canals y la difusión del Renacimiento técnico en la arquitectura valenciana (A propósito de la bóveda «fornisa»», en VVAA: *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*. 1994, Editorial Complutense, t. I, pp. 525-536; concretamente n. 8, p. 534.

mano de Juan Miguel Orliens, activo en el propio monasterio jerónimo<sup>310</sup>. El florentino era el genio por excelencia, cuya superioridad difundió las *Vitae* de Giorgio Vasari, que desde suelo valenciano Diego Vich procuró traducir. Sirvan como ejemplo del interés por su obra en tierras donde Pedro Ambuesa desarrolló su actividad profesional dos muestras documentales. Por la primera sabemos que el retablo de las ánimas de la iglesia de Santa Catalina Mártir en Valencia que se quemó el 30 de enero de 1589, *era de tela a l'oli i al viu lo juí final, contrafet al de Miguel Angel de Roma*<sup>311</sup>. Por la segunda que, incluso en las aisladas tierras turolenses de Rubielos de Mora, el notario Onofre Arechoa iniciaba el protocolo del año 1634 con un interesante Laudén a la Virgen María sobre su retrato, en el que se cita a Miguel Ángel como genio<sup>312</sup>. Dos ejemplos que parecen fundirse en la siguiente rima del *Poema de la Pintura* de Pablo de Céspedes<sup>313</sup>:

*La elegancia y la suerte graciosa  
Con que el diseño sube al sumo grado  
No pienses descubrirla en otra cosa,  
Aunque industria acrecientes y cuidado,  
Qu'en aquella excelente obra espantosa,  
Mayor de quantas se han jamas pintado,  
Que hizo el Buonarota de su mano  
Divina en el Etrusco Vaticano.*

Pero, por lo visto, la admiración se centraba en la pintura y prácticamente en una sola obra. Aunque después de alcanzar esta consideración cabe suponer que toda manifestación que saliera de la mente del *Divino* se miraría con admiración, si no con devoción. Concretamente en San Miguel de los Reyes la posible influencia de Miguel Ángel se aprecia en conceptos como la aparente paradoja que supone el dominio de lo clásico con un carácter antidogmático, que es palpable en detalles como las columnas exentas embutidas en el muro, los jambajes y recercados, la interrupción de los entablamentos y frontones, el agrupamiento de columnas quebrantando el plano y la búsqueda de efectos claroscuro. Muchos de estos elementos se encontraban en la obra de Juan Miguel Orliens: las columnas prácticamente embutidas de los extremos recuerdan algo la solución de las calles impares del retablo mayor de la catedral de Barbastro, las ventanas rectangulares con venera plana en la parte superior y frontón de extremos enrollados con flamer central de los intercolumnios del cuerpo intermedio a la solución de las calles laterales del primer cuerpo del retablo de la Anunciación en la colegiata de Daroca, y la sucesión de elementos de enmarque, con pilas tras cajeadas y fustes de estrías helicoidales del ático, a la mayor parte de su producción. La repercusión del arte de Orliens en tierras valencianas y su temprana relación con Pedro Ambuesa queda expuesta en el capítulo V, pero podemos adelantar que las influencias en este sentido tuvieron que ser notables.

La fachada de San Miguel de los Reyes se encuentra formada por dos cuerpos de tres calles y ático central. El primer cuerpo presenta una puerta adintelada de ingreso, acorde al pensamiento contrarreformista de San Carlos Borromeo, flanqueada a cada lado por un pedestal común con dos columnas dóricas de fuste liso exentas, y retropilastras del mismo

<sup>310</sup> Véase la biografía de este escultor en el epígrafe «Laicos asalariados» del capítulo V.

<sup>311</sup> PORCAR, PERE JOAN: op. cit., 1934, referencia en n. 42, pp. 9-10, f. 11.

<sup>312</sup> Archivo notarial de Mora de Rubielos (=APMR), Onofre Arechoa, caja 16, n° 38. Año 1634.

<sup>313</sup> CEÁN BERMÚDEZ, JUAN AGUSTÍN: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. 1800. Real Academia de San Fernando, Madrid; t. V, p. 327. Antes publicada por Francisco Pacheco en 1649 en su *Arte de la Pintura*.



*Fachada de la iglesia*

dórico del claustro sur al colocar los triglifos exclusivamente sobre los ejes de las columnas. Mientras que sobre la sencilla puerta adintelada central hay un alto relieve en el que un ángel mancebo coge los escudos de armas del duque de Calabria y de su mujer doña Germana. Encima se desarrolla un entablamento y un friso en un plano más retrasado y formado por estilizadas ménsulas triglifos, que a diferencia de lo realizado por Serlio, que funde en uno ambos elementos, se desarrollan independientemente uno sobre otro, como en el interior de la iglesia. Además, este elemento aparece también en el centro.

La transición al segundo piso se realiza mediante cornisa muy saliente y extremos en retroceso. Este piso es jónico, con igual número de columnas que el anterior, pero con algunas diferencias. En el centro se halla una gran hornacina con la figura de San Miguel y el demonio. Dos columnas corintias, con el tercio inferior con estrías en espiral y el resto verticales, sostienen trozos de entablamento sobre los que descansa un frontón segmental partido con tarja en su interior<sup>315</sup>. Pilastras con capiteles ménsula-talón enmarcan el elemento central y conectan con el entablamento que comparte con los órdenes de los lados. Las calles laterales y lados de los extremos se encuentran formados por columnas jónicas de fuste liso que se elevan sobre pedestales individuales. Esta diferenciación se repite en el entablamento, que presenta arquitrabe con tres fajas superpuestas, friso convexo de tradición serliana y amplia presencia en El Escorial y San Miguel de los Reyes, y pronunciada cornisa

orden. En cada intercolumnio se abre una hornacina avenerada, cuyas acanaladuras muestran gran virtuosismo. Sobre cada una de ellas se coloca un resalto cuadrado con una moldura de marco que parece hacerse eco de los avances de la arquitectura militar con la disposición en los vértices de plantas abaluartadas, y frecuentes en composiciones romanas del primer tercio del mismo siglo. En los extremos de la fachada, en un plano más atrasado y junto a las torres campanarios, se coloca a cada lado una nueva columna. George Kubler indicó que este diseño de avance y retroceso era de clara intención italianizante<sup>314</sup>. Concretamente, por encontrarse las columnas en gran medida embutidas, recuerda las soluciones de Miguel Ángel en la Biblioteca Laurenciana de Florencia o en los palacios del Campidoglio de Roma, que encontraron eco en tierras hispanas a través del retablo romanista. El entablamento de este primer piso presenta dos conjugaciones. Sobre las columnas, y mostrando correspondencia con los planos continuos de los pedestales, utiliza el recurso del cuerpo

<sup>314</sup> KUBLER, GEORGE: op. cit., 1957, p. 76.

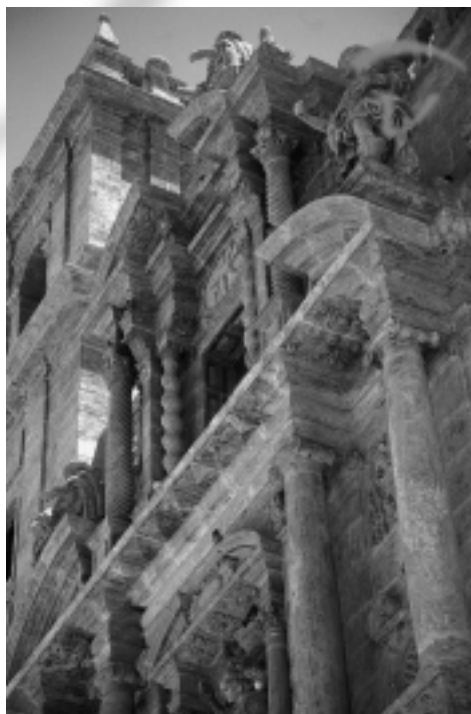
<sup>315</sup> Este tipo de frontones que aparecen en el retablo de Nuestra Señora de la Antigua en la capilla del Colegio del Patriarca (iniciado en 1601), aparecen en casi todas las fachadas retablo del momento: monasterio de San Miguel de los Reyes –también en las galerías de la iglesia–, iglesia de La Asunción de Liria, convento del Carmen –también en la fachada interior de la capilla de Comunión–. La serie continuará en la segunda mitad del siglo en la portada de la Comunión de San Martín, el presbiterio de la catedral de Valencia, portada de San Andrés, etc.

rectilínea con extremos atrasados. En los intercolumnios se abren ventanas rectangulares con venera plana en la parte superior y frontón de extremos enrollados con flamero central. Esta composición, como hemos indicado, es muy similar a la empleada por Juan Miguel Orliens en la colegiata de Daroca, aunque en este caso con mayores pretensiones plásticas. Desde el interior del coro, a la altura del ser humano, puede verse el pronunciado desvío de estas ventanas con un cuidado estudio estereotómico, muy probablemente persiguiendo en este lugar de lectura y oración la luz, pero procurando evitar el ruido del próximo y muy transitado camino. De nuevo en el exterior, sobre las ventanas aparecen escudos de la Orden. La columna que hay en cada extremo ofrece el mismo efecto que la inferior. Se trata del mismo juego de contrastes miguelanguesco de utilizar columnas exentas embutidas en el muro, pero aquí el orden jónico establece un nuevo rasgo de capricho al aplicar el capitel mostrando los ojos de las volutas perpendiculares a los restantes capiteles, y en consonancia se disponen las traspilastras. Esta disposición rompe con la frontalidad e invita a nuevas perspectivas, a las que no son ajenas las posibilidades lumínicas de la fachada. Por otro lado, esta forma de disponer el orden jónico en esquina recuerda la usada en la tumba de Francisco I y Claudia de Francia hacia mediados del siglo XVI por de Philibert de l'Orme y Pierre Bontemps en la basílica de Saint Denis, y de la que alguna imagen pudiera tener Pedro Ambuesa al ser hijo y nieto de arquitectos parisinos.

En el tercer cuerpo, la cornisa rectilínea del piso anterior forma un frontón segmental partido sobre sus calles laterales, que permite una transición al ático central. Éste se encuentra formado por una ventana rectangular con diferentes elementos y en diferentes planos enmarcándola. Desde el exterior y sobre el eje de las columnas inferiores se erige una columna corintia entorchada, sigue en un plano más retraído una pilastra cajeadada con ménsula, y finalmente aparece la columna salomónica de fuste liso. Los tres soportes, por lado, sostienen un entablamento con resaltes sobre los ejes verticales. Culmina



*Ventana del coro de la fachada de la iglesia, con relieves alusivos a la Orden de San Jerónimo*



*Fachada de la iglesia*



Fachada de la iglesia

ascendente queda encauzado por las enormes torres que desde el suelo flanquean la fachada. Pero, como hemos señalado, se establecen líneas visuales secundarias de diferente dirección. Las rectilíneas y salientes cornisas establecen una clara separación entre los cuerpos, las torres presentan escurialenses fajas horizontales, e imafrente y torres presentan balaustradas de remate que contribuyen a atemperar el movimiento ascendente dominante. Además, concretamente en torno a los elementos centrales del segundo cuerpo y del ático se desarrollan diferentes órdenes en planos escalonados cuya diversidad subraya su importancia y dirigen la mirada, que no fluye libremente, sino que se hace quebrada y angulosa, y apela al análisis de los detalles. A las líneas visuales ascensionales y horizontales se añaden otras en profundidad marcadas por la utilización de columnas exentas, diferentes planos y la disposición de columnas en los extremos con entablamentos que psicológicamente atraviesan el muro. De este modo, las aparentes divergencias visuales apuntadas, junto a gran parte de la experimentación léxica y sintáctica, queda armonizada en la profunda concepción tridimensional de la fachada a cuyo servicio se dispone una experimentación lumínica, en última instancia de ascendencia miguelanguelsca<sup>317</sup>.

Las reflexiones de Miguel Ángel tan ligadas al mundo de la escultura dotaban de plasticidad, de volumen espacial y masa escultórica a sus creaciones arquitectónicas, el traducir el escorzo en sucesión de planos introducía una función dinamizadora en la arquitectura poco explorada en la época. Sin duda, las investigaciones lumínicas de otros arquitectos, las

un frontón segmental partido, continuado hacia los lados y hacia el imafrente por una cornisa de igual relieve. En la cúspide aparece uno de los Reyes y el remate del imafrente se resuelve mediante una balaustrada con pilastrones. Los otros Reyes flanquean el ático.

La fachada manifiesta evidentes tensiones entre el deseo de caminar hacia orientaciones lineales de acentos verticales, propias del siglo XVII hispano, y las todavía marcadas líneas horizontales de las cornisas que separan los diferentes cuerpos, más cercanas a clásicos principios renacentistas. También presentes en el interior de la iglesia. El movimiento visual vertical se consigue a través del uso de órdenes superpuestos y entablamentos partidos que realzan los ejes, cuyo proceso George Kubler lo hizo arrancar de la actividad de los retablos andaluces trazados por Alonso Matías y Martínez Montañés<sup>316</sup>, y a los que probablemente no sería ajeno el viajero jesuita Pablo Albiniano de Rojas, que dio las trazas para la iglesia de Liria. Además, en San Miguel de los Reyes el movimiento visual

<sup>316</sup> KUBLER, GEORGE: op. cit., 1957, pp. 775-78.

<sup>317</sup> James S. Ackerman destacó magistralmente cómo las posibilidades de expresión a través de la variación en el manejo de la luz, en gran medida iniciadas por Bramante, estuvieron muy presentes en la reflexión arquitectónica de Miguel Ángel, y explican gran parte de su heterodoxia. ACKERMAN, JAMES S.: *La Arquitectura de Miguel Ángel*. (1961, A. Zwemmer Ltd.) 1997, Celeste Ediciones, Madrid.

de escultores como Bernini y, sobre todo, la del pintor Caravaggio en torno al claroscuro convirtieron la luz en el principal recurso de configuración plástica y espacial. Sus ideas fueron tempranamente seguidas por Jusepe Ribera, que aunque asentado en Nápoles, tuvo una gran demanda en tierras peninsulares. Y en este sentido no puede pasar inadvertido, por su posible trascendencia en la Orden, que San Jerónimo fuera un tema prioritario de la Contrarreforma, en defensa permanente del texto de la Vulgata frente a la libre interpretación de la Biblia defendida por los protestantes, ni tampoco que Jusepe Ribera fuera el pintor que cultivase este tema con mayor asiduidad, y probablemente el que mejor desplegó los recursos emotivos, e incluso dramáticos, en los que la luz desempeñaba un importante papel. Concretamente en tierras valencianas el naturalismo tenebrista, caracterizado por el uso de modelos del natural sometidos a una luz intensa y dirigida que hace que emerjan de la oscuridad, encuentra en los Ribalta y su taller la más cercana expresión y su eclosión en la tercera década del siglo, precisamente cuando se iniciaron las fachadas retablo de intenciones más decididamente claroscurotistas.

A pesar de ser realizada en dos momentos diferentes la escultura de la fachada del monasterio jerónimo presenta un programa realmente cuidado: en el piso inferior lo relacionado con la Orden y los fundadores, mientras que en los siguientes aparecen las figuras que dan el nombre de la casa,



*Ángel con escudos de los fundadores sobre la puerta de entrada a la iglesia*



*Esculturas de San Jerónimo y Santa Paula en las hornacinas de la fachada de la iglesia*





*Cuerpo central del primer piso de la fachada, con escultura de San Miguel y el demonio*

que también remiten a los fundadores. Sobre la puerta de acceso se encuentra el ángel mancebo con los escudos de don Fernando y doña Germana. A los lados, en las hornacinas que hay entre las columnas San Jerónimo y Santa Paula. En el cuerpo central el arcángel San Miguel derrotando al demonio. El matrimonio le tenía una gran devoción, y el duque era además la cabeza de la Orden del Armiño u Orden de Caballería del Arcángel San Miguel, instituida por su abuelo Fernando. En el remate se hallan los tres Reyes Magos en composición piramidal. En un principio el nombre «de los Reyes» se explicaba por el deseo del duque de crear un panteón regio, con el cuerpo de su esposa y de toda su familia, con sus padres los Reyes de Nápoles a la cabeza<sup>318</sup>. Pero después se añadió una nueva explicación, que señalaba que con la presencia de estos personajes evangélicos se daba a entender la descendencia de su madre, la Reina Isabel, cuyo linaje se admitía venía desde el Rey Baltasar. En el centro de los tres Reyes, sobre la ventana superior, se encuentra la estrella que los



*Ático de la fachada de la iglesia con los Reyes Magos y la estrella que los guió*

guió<sup>319</sup>. La utilización de esta referencia introducía un juego semántico, alegórico. Permitía aproximar la fundación al título de Real, pues era «de los Reyes», y ensalzaba la figura de don Fernando con raíces evangélicas que quedaban manifiestas en la portada. Incluso las columnas salomónicas y elementos decorativos helicoidales podrían ser evocadoras de un libro y un lugar sagrado, de una tradición. Programa evidente que participa de los esfuerzos de Felipe II por entroncar con la tradición bíblica mostrándose como nuevo Salomón en la fachada de la iglesia de El Escorial, y que en San Miguel de los Reyes se debe a una comunidad deseosa de ensalzar a sus fundadores<sup>320</sup>. Un recurso parecido encontramos en la iglesia de la Asunción de Liria, cuando el pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa colocó una clara evocación de la fachada edetana como representación de la *Civitas Dei* en el cuadro de la Inmaculada Concepción con fecha de 1663.

La obra no gustó a los académicos. Sólo Manuel Ferrandis en 1918, con nuevos ojos, se dedicó a invertir todas las opiniones estéticas sobre el edificio ensalzando lo hasta entonces denostado y silenciando lo más alabado. Concretamente de la obra destacó la fachada como muy interesante y una de las mejores partes del monasterio<sup>321</sup>. Pero resulta sorprendente que Antonio Ponz, base del juicio durante décadas, la vilipendiase por estar articulada en varios pisos y calles sin que reflejase el interior, mientras que alabase la de la iglesia de la Asunción de Liria, que tiene enormes similitudes con la anterior. Y en la que es oportuno que nos detengamos brevemente para facilitar la comprensión de la originalidad y repercusión de cada una.

Según Ponz, quien recogió a su vez una inscripción antigua, la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Liria fue iniciada en 1627, bendecida en 1642 y acabada en 1672. Su fachada pasaba el juicio del censor, y con nota, pues *es acreditada de buena, y realmente lo es en comparación de lo que se ha hecho desde entonces. Fue el arquitecto Martín de Olindo (...) Toda la obra es de sillería, y la escultura es muy razonable*. Los biógrafistas Juan Agustín Ceán Bermúdez y Marcos Antonio de Orellana, siguiendo la información del archivero de la iglesia, dejaron asentada la responsabilidad de las obras: la planta se debía al padre Pablo Albiniano de Rojas, el interior a Martín de Orinda y la fachada a Tomás Leonart Esteve<sup>322</sup>. Pero lo cierto es que esta división no fue tan drástica. Pruebas documentales muestran que el jesuita dio la traza a finales de 1626 –un año después de que Pedro Ambuesa aportara la del monasterio jerónimo–, las obras se iniciaron el siguiente año con Tomás Leonart Esteve y Martín de Orinda al frente, y en 1634 Pedro Ambuesa se incorporó a la obra como sobresistente con capacidad de modificar las trazas, como hizo al desaconsejar las bóvedas de casetones y florones. Aunque Orinda y Ambuesa estuvieron activos en otras obras todo parece indicar que alrededor de esta fecha podemos fijar una permuta en la que más presencia les requería, e incluso en el vecinamiento. Entre 1700 y 1704 Raimundo Capuz, que anteriormente hizo las esculturas de la fachada del monasterio jerónimo, realizó las de Liria<sup>323</sup>.

<sup>318</sup> AHN, Códices, 505/B, f. 13v.

<sup>319</sup> SIGÜENZA, FRAY JOSÉ DE: op. cit., 1605, cap. XXXII, vol. II, pp. 130-131.

<sup>320</sup> No pocas confusiones ha tenido la presencia de los Reyes Magos en la portada de la iglesia al explicar la advocación de la casa. Para numerosos autores deriva por corrupción del nombre original San Miguel y de los Santos Reyes, o simplemente San Miguel y de los Reyes. Manuel Ferrandis Torres, en 1918, ya tuvo que señalar lo desacertado de esta creencia, lo que no ha sido suficiente para que numerosos autores posteriores perseveren en el error.

<sup>321</sup> FERRANDIS TORRES, MANUEL: op. cit., 1918, nº 26, p. 187.

<sup>322</sup> LLAGUNO Y AMIROLA, EUGENIO: op. cit., 1977 (1829), t.IV, c. LVII, Adiciones, pp.18-19. ORELLANA, MARCOS ANTONIO: op. cit., 1930, pp. 31-32 y 43-44.

Viajeros de desigual entendimiento y dominio del idioma llegaron a establecer la fecha en la que este último la finalizó: Richard Ford dio la fecha de 1672 (FORD, RICHARD: op. cit., (1831) 1982, p. 54), mientras que Francisco de Paula Mellado la adelantó treinta años antes (MELLADO, FRANCISCO DE PAULA: *España geográfica, histórica, estadística y pintoresca*. 1845, Mellado, Madrid, pp. 844-845). En definitiva, las fechas de bendición y finalización del templo que figuraban en la inscripción conmemorativa.

<sup>323</sup> CIVERA MARQUINO, AMADEO: «Retablos barrocos en las capillas de la parroquial de Lliria», *Llauro. Quaderns de història i societat*. 1989, nº 4, pp. 259-287; pp. 266 y 272.

Las similitudes con la fachada de San Miguel de los Reyes ya llevaron a Sanchis Sivera a indicar que en la del templo edetano participaron los mismos arquitectos que en la de la iglesia jerónima; es decir, Martín de Orinda y Pedro de Ambuesa, a los que añadió en las labores de escultura el citado Leonart Esteve<sup>324</sup>. En este punto, para concretar la posible actividad de cada uno de los artífices es necesario recordar que Martín de Orinda era albañil, y que los Leonart Esteve eran maestros canteros. Del primero puede consultarse su trayectoria en el capítulo V, aunque ahora nos detendremos brevemente. Probablemente su ascendencia pasa por el cantero lombardo Leonart Esteve, activo en Valencia durante buena parte de la segunda mitad del siglo XVI. Tomás, según su propia declaración, nació cerca del año 1592, y la primera noticia profesional de la que disponemos se remonta al año 1610, en la construcción en piedra de la Casa de los Locos del Hospital General. En años sucesivos se ocupó de reparar diversas cruces de término, y en 1612 participó en la inspección a las obras realizadas por Joan Maria Quetze en la cabecera de la iglesia de San Andrés. De 1620 a 1628 trabajó en compañía del obrero de villa Bartolomé Abril en diferentes obras de la iglesia de San Martín, entre las que sobresale la construcción de la torre campanario. En ese tiempo también quedan documentadas otras obras: en 1621 trabajó en la Casa de las Comedias, que desde tiempo atrás costeara el Hospital General, en 1623 en la sepultura de Jaume Penarroja, en 1626 junto al obrero de villa Tomás Panes en el acondicionamiento del portal de Quart como cárcel de mujeres, desde el siguiente año junto al obrero de villa Martín de Orinda en el destajo de la obra de la iglesia de la Asunción de Liria, y probablemente participó en el segundo impulso constructivo de la iglesia parroquial de Benigánim, entre 1623 y 1643, que dirigía el cantero Vicente Abril. En 1638, con motivo de las fiestas seculares de la Conquista de Valencia abrió un portillo en la muralla, cerca de la puerta de San Vicente, y junto a Tomás Panes inspeccionó la construcción de una de las cubiertas de las atarazanas del Grao. Finalmente, en 1643 estampó su firma en la traza de la capilla de la Comunión de la iglesia de los Santos Juanes, detrás de la de fray Gaspar de Sant Martí, y junto a la de Pedro Leonart Esteve, Pedro Valls major, Vicente Pedrós, Vicente Abril, Juan del Río, Pedro Ambuesa y Diego Martínez Ponce de Urrana<sup>325</sup>.

Así pues, sabemos cuándo comenzó la vinculación con Liria de Tomás Leonart Esteve, *ingenioso arquitecto* en palabras de Marcos Antonio Ortí, pero no cuando finalizó. Aunque ciertos datos pueden dar luz, todavía tenue. En 1634, año en el que Pedro Ambuesa se incorporó a la obra, Tomás Leonart Esteve declaró sobre un tema concerniente a la misma, y en 1640, con motivo de la solicitud de ingreso de Pedro Ambuesa como familiar en la Santa Inquisición, declaró él con cuarenta y ocho años y su hermano Pedro Leonart Esteve con cuarenta –además de Juan Miguel Orliens, también con actividad documentada en la iglesia parroquial de Liria–, lo que muestra una relación estrecha que redundaría en la citada colaboración. Pero también es relevante que todos se declaran vecinos y residentes en Valencia. De hecho, por datos notariales nos consta que un Tomás Leonart Esteve, lapicida, en 1644 vendió una casa que tenía en la parroquia de San Esteban y pudo morir hacia 1645<sup>326</sup>. En cuanto a Pedro Leonart Esteve su actividad documentada hasta esta última fecha se reduce a la citada traza para la capilla de Comunión de la iglesia de los Santos Juanes, aunque

<sup>324</sup> SANCHIS SIVERA, JOSÉ: *Nomenclator Geográfico-Eclesiástico de los pueblos de la diócesis de Valencia*, 1922, Valencia, p. 272. Concretamente cita a Leonardo Esteve, probablemente en traducción del nombre completo de la familia Leonart Esteve.

<sup>325</sup> Datos obtenidos principalmente de PORCAR, PERE JOAN: op. cit., 1934. ORELLANA, MARCOS ANTONIO: *Valencia Antigua y Moderna*. (Mss. 1790), 1923 - 1924, Acción bibliográfica Valenciana, Valencia, vols. III; t. III, p. 147. ORELLANA, MARCOS ANTONIO: op. cit., 1930, pp. 43-44. GÓMEZ-FERRER, MERCEDES: op. cit., 1998, pp. 299-300.

<sup>326</sup> AHN, Inquisición, legajo 608, nº 7, sin foliar. APPV, Alexandre Ripoll, 12.407; 1 de septiembre y 30 de octubre de 1647.

sabemos que ya en 1627 era socio clavario del *ofici de pedrapiquers* de Valencia. Después, y hasta entrado el último cuarto de siglo, su actividad es realmente abundante, y en numerosas ocasiones en compañía de Pedro Do, probablemente hijo del cantero francés Juan Do. Por lo que el silencio inicial y la declaración a favor de Pedro Ambuesa invitan a pensar en una presencia continuada en la obra de Liria.

La fachada de Liria consta de un primer piso con acceso adintelado coronado por un relieve de serafines portando los atributos eucarísticos, que se encuentra enmarcado por abultadas ménsulas foliadas. A cada lado de la puerta se alzan dos columnas de fuste liso de orden dórico sobre pedestales comunes. El entablamento muestra una distribución de los triglifos parecida a la del monasterio jerónimo, pero presenta resaltes sobre los ejes de las columnas. De este modo, guarda mayor armonía con los restantes cuerpos de la fachada y unifica los elementos verticales. En los intercolumnios se abren nichos con esculturas de San Pedro y San Pablo enmarcadas por una estructura arquitectónica con remate de frontón abierto que sirve de base a edículos con altorrelieves que representan a Santa Bárbara y a San Sebastián de medio cuerpo, también rematados por frontón abierto, que en este caso enmarcan cartelas con la inscripción “AÑO 1700”, probablemente relacionada con las labores escultóricas. Este escalonamiento de estructuras, próximo al que veremos en la fachada del convento del Carmen, y con notable diferencia de estilo ya se encontraba esbozado en el primer cuerpo de la torre de la catedral de Murcia, conecta con abundantes soluciones del manierismo romano, que parten del proyecto de Vignola para la fachada de Il Gesù y eclosionan con las vigorosas y plásticas soluciones de Carlo Maderno. El segundo piso está formado por cuatro columnas de orden corintio con fuste acanalado sobre el eje de las anteriores. Entre las columnas hay hornacinas con las estatuas de San Vicente Ferrer y San Vicente Mártir, enmarcadas por composiciones arquitectónicas con frontones partidos con los escudos de la villa. En la calle central se abre una hornacina que alberga la imagen de Nuestra Señora coronada por ángeles y arrodillada sobre un trono de nubes y ángeles, y cuyo marco arquitectónico guarda estrechas relaciones con el de la imagen principal del monasterio jerónimo. El ático central utiliza como elemento de transición con las calles del piso inferior la cornisa, que como en el caso jerónimo adopta la forma de un frontón curvo partido, pero en Liria con extremos enrollados. El remate, donde está el nicho rectangular con la figura del arcángel San Miguel enmarcado por una sucesión de soportes en diferentes planos, también presenta clara similitud con la obra jerónima. Se suceden desde el exterior, a cada lado, columna corintia de fuste acanalado con labores en el tercio inferior, pilastra cajeadada con capitel ménsula, y columna salomónica. El coronamiento se realiza mediante frontón segmental que sobrepasa el imafrente, donde descansan urnas y pirámides. Encima del nicho aparece una inscripción y alegorías eucarísticas e inmaculistas.



*Fachada iglesia de la Asuncion, Liria*



Fachada de la iglesia del convento del Carmen,  
Valencia

la sucinta nota biográfica publicada por Antonio Ponz. Sobre el lienzo que había en el noviciado con la efigie del arquitecto, dice que no aparece, pero que se acordaba que en la leyenda ponía que el referido padre Sant Martí había sido grande arquitecto, aunque sin especificar las obras que había construido. Finalmente recoge las referencias orales que podían reportar algún tipo de información. Según la tradición que corría entre los monjes fue el arquitecto de la iglesia desde la entrada hasta el arco toral, mientras que la capilla mayor, según documentos del archivo, era obra de otro artífice. También le atribuían la mitad de la torre y la fachada hasta la escultura de San José, siendo el remate del paredón obra más moderna que muchos de los monjes habían conocido hacer. Respecto de la escultura, le atribuían el retablo de la capilla de la Comunión<sup>328</sup>. Poco tiempo después Orellana afirmaba haber visto hasta 1784 el diseño de la fachada del Carmen en una celda del convento, siendo en su opinión la obra dibujada de más estudio que lo que se advertía en la ejecutada, por lo que no deja de ser curioso que no se citase en la carta que años antes se envió desde el convento. Además, se hacía eco del sentir de la comunidad que adjudicaba su paternidad a fray Gaspar de Sant Martí, pero que se concluyó a expensas de fray Rafael Pla, religioso del convento. Respecto a las esculturas señalaba que fueron contratadas por Leonardo Julio Capuz en 1726 a cambio de sufragios por su alma<sup>329</sup>. Los historiadores del siglo XX únicamente han matizado las diferentes afirmaciones. Elías

En cuanto a la fachada del convento del Carmen, es la que presenta mayores dificultades de análisis. Antonio Ponz negó la tradicional atribución al monje carmelita fray Gaspar de Sant Martí por la diferencia con otras obras documentadas y apuntó a discípulos de Juan Muñoz o de Martín de Orinda; mientras que vinculó la escultura a Raimundo o Julio Capuz<sup>327</sup>. Muy probablemente estimulados por esta noticia, el mismo año en el que se publicó el tomo IV del *Viage de España* de Antonio Ponz, desde la Academia de San Carlos se pidió información al convento sobre el monje carmelita y la fachada. Por una carta que fray José Gascó dirigió a Tomás Bayarri, en respuesta a una petición que éste hacía, obtuvimos diversa y preciada documentación. Por aquel entonces, el archivero José Ramos señalaba que no había leído nada sobre el autor de la iglesia, fachada o torre en el archivo de la comunidad, y que la única noticia sobre este arquitecto se remitía en papel aparte. Lamentablemente no sabemos si este papel se perdió, bien hace referencia a lo expuesto más adelante sobre la tradición oral de los monjes, o bien simplemente a

<sup>327</sup> PONZ, ANTONIO: op. cit., 1774, t. IV, carta IV, capítulo 10-12.

<sup>328</sup> Carta citada y extractada en BENITO DOMÉNECH, FERNANDO; BÉRCHEZ GÓMEZ, JOAQUÍN: «Iglesia y convento del Carmen», en BÉRCHEZ GÓMEZ, JOAQUÍN (Dir.): *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*. 1983, Consejería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalidad Valenciana. Servicio de Patrimonio Arquitectónico, Valencia, pp. 434-456; concretamente pp. 441-442.

<sup>329</sup> ORELLANA, MARCOS ANTONIO: op. cit., 1930, p. 253.

Tormo vinculó de manera nítida la fachada e imafrente del convento a fray Gaspar de Sant Martí, lo que prácticamente se ha mantenido hasta los trabajos más recientes<sup>330</sup>. La afirmación de Orellana, que vinculaba las esculturas a Leonardo Julio Capuz, ha sido corroborada por A. Igual Úbeda, que ya señaló que las obras realmente se contrataron en 1697, pero que por problemas económicos se aplazaron hasta el acuerdo citado bastantes años más tarde. Recientemente María José López ha presentado los documentos que no pudo encontrar Igual Úbeda y por los que se aprecia que las obras contratadas a finales del siglo XVII no sólo comprendían labores escultóricas, sino de cantería. Las obras se capitularon en 4.000 libras, de las cuales 1.000 corresponderían a la labor escultórica y las otras 3.000 a las de cantería, capituladas en 1697 por Pedro Bonet y su hijo José. Además, Capuz tenía obligación de plantear toda la obra y hacer las plantillas. El mismo año del acuerdo murió Pedro, y aunque un año más tarde su hijo consiguió la maestría, la obra se desarrolló con lentitud por los problemas económicos de la casa. En 1712 José Bonet reclamaba 1.000 libras a Capuz por la obra de la fachada y sus mejoras. Finalmente en 1726, ya fallecido aquél, el convento y Leonardo Julio Capuz llegaron a un acuerdo. El maestro se comprometía a entregar en un año las esculturas de la Virgen del Carmen, San José, Santa Teresa y Santa María Magdalena de Pazis y el convento se obligaba a celebrar cuatro misas cantadas cada año y perpetuamente por el maestro y sus sucesores. Este interesante documento ha servido a la autora para poner en tela de juicio la tradicional vinculación de la fachada al fraile carmelita y vincularla a Leonardo Julio Capuz, retrasando su cronología a los años finales del siglo XVII y primer tercio del siguiente, compartiendo características de la reforma de la iglesia parroquial de los Santos Juanes, donde el mismo Capuz tuvo una activa participación como escultor y tracista<sup>331</sup>.

En nuestra opinión, con toda la documentación apuntada, la traza de la fachada responde a fray Gaspar de Sant Martí, que tuvo que iniciarla como estribo de la nave hacia la cuarta década del siglo XVII. Llegamos a esta conclusión porque podemos establecer la cronología de la reforma del interior de la iglesia entre 1624 y 1634, y muy probablemente la construcción avanzó desde el arco toral al imafrente. Así se deduce por el respeto de la capilla mayor, la ampliación de un tramo de iglesia para construir el coro hoy inexistente y el hecho de que en 1634 sólo restase por hacer la capilla enfrentada a la de Nuestra Señora del Carmen. Muy probablemente, como citaban los monjes en la segunda mitad del XVIII la obra llegó hasta el ático, donde se encuentra la escultura de San José. En 1697 se quiso dar un nuevo impulso a la obra contratando el remate del imafrente de la fachada y las esculturas con Leonardo Julio Capuz, que a su vez contrató las labores de cantería del imafrente con los Bonet, quedando la obra desde el siguiente año en manos de José por fallecimiento de su padre. La cantidad de 4.000 libras era sin duda muy elevada, pero debemos tener en cuenta que comprendía los jornales de las labores de escultura y cantería, así como los materiales. Las obras se desarrollaron con gran lentitud, cuando murió José Bonet no se habían finalizado y en 1726 la comunidad decidió llegar a un nuevo acuerdo con Leonardo Julio Capuz para que al menos las esculturas se realizasen. Muy probablemente algunos años más tarde el convento se decidió a rematar el imafrente, pues en 1774 varios monjes señalaron haber asistido a esta culminación. En opinión de Juan Agustín Ceán Bermúdez la fachada no tenía todo el mérito que la daban los valencianos, aunque reconocía alguno a las esculturas<sup>332</sup>.

<sup>330</sup> TORMO, ELÍAS: op. cit., 1923, p. 142. GARCÍA HINAREJOS, DOLORES: *La arquitectura del convento del Carmen*. 1988, Ayuntamiento de Valencia. GARCÍA HINAREJOS, DOLORES: «Iglesia y convento del Carmen (Valencia)», en BÉRCEZ GÓMEZ, JOAQUÍN (Dir.): *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados incoados. Tomo X. Valencia. Arquitectura Religiosa*. 1995, Generalitat Valenciana. Tomo X; pp. 130-139.

<sup>331</sup> LÓPEZ AZORÍN, MARIA JOSÉ: «Leonardo Julio Capuz, arquitecto-escultor responsable de la fachada-retablo del Carmen de Valencia (1697-1726)». *Archivo de Arte Valenciano*. 1996, año LXXVII, pp. 94-97.

<sup>332</sup> CEÁN BERMÚDEZ, JUAN AGUSTÍN: *Viage á Valencia y Borrador sobre los Pintores de España*. Manuscrito iniciado el 19 de mayo de 1788. BN, Manuscritos, 21.454-5.



*Fachada de la iglesia del convento del Carmen, Valencia*

El resultado es el de una fachada de tres cuerpos, separados por cornisas de gran retranqueo iniciado por los diferentes planos de los órdenes de columnas –pedestales, columnas y entablamento–, siendo los que enmarcan la calle central los que sobresalen más. Los diferentes pisos se articulan mediante órdenes que según se asciende disminuyen en tamaño y en número de columnas empleadas. Así, el primer cuerpo se encuentra formado por seis columnas jónicas, el segundo por cuatro corintias y el último por dos salomónicas, limitados los dos últimos a la calle central. Entre las columnas laterales del primer piso se emplean hornacinas y sobre ellas edículos flanqueados por estructuras arquitectónicas que conectan con lo visto en Liria; mientras que en el segundo piso, también como en Liria, se abren hornacinas con recercados y frontón abierto de cierre. La fachada manifiesta una gran fantasía con la utilización de ángeles atlantes asociados a ménsulas talón, o la de numerosas placas que recubren el arco de entrada, pedestales y arquivadas, y configuran elementos de marco. Así, en el cuerpo principal los extremos presentan un juego de placas que conducen el orden hasta su geometrización, con recuadros rectangulares alternados con otros cuadrados, otros rectangulares horizontales a modo de grapas, circulares y rehundidos. La obra en general es la de mayor libertad, abandona el equilibrio de tensiones visuales en beneficio de la verticalidad y concretamente de la calle central, donde concentra parejas de columnas en distinto plano, muestra mayor riqueza decorativa e intención claroscuro. Además se encuentra en un inmenso imahante con esquinas laterales con sillares de mayor relieve unidos por otros horizontales, creando un juego constante de fajas y recuadros, solución ligeramente parecida a la empleada en las torres campanarios de San Miguel de los Reyes. Una hornacina de escasa profundidad se abre sobre el remate de la fachada, y todo el bloque de piedra se culmina con una cornisa.

Las características señaladas en el ático de las fachadas de San Miguel de los Reyes, iglesia de la Asunción de Liria y convento del Carmen, y principalmente la presencia de la columna salomónica ha llevado a pensar bien en la intervención de Martín de Orinda, bien en la de otro maestro bastantes años después. En el caso carmelita, como hemos visto, su



cronología es más compleja, pero no en el jerónimo ni en el edetano. En éstos, la atribución a Orinda se basa en simples cuestiones de cronología y no de análisis formal, arrastrando el tópico de la muerte de Pedro Ambuesa en 1632. Reiteramos que lo ineludible se produjo más tarde, que cuando ese mismo año Pedro Ambuesa y Vicente Mir abandonaron el monasterio jerónimo las obras de cantería se daban por finalizadas, y pocos años antes se habían realizado las esculturas que culminan las tres calles de la fachada. Además, Vicente Torralba en su dietario afirmó: *He visto labrar la portalada de San Miguel de los Reyes año 1635 aquella portalada tan mal executada*<sup>333</sup>. Juicio que incluso redundaba en nuestra afirmación, pues parece movido por la convulsión que su novedad pudo suscitar en algunos. Finalmente, Orinda era obrero de villa, y tampoco tenemos elementos suficientes para afirmar que su estilo fuera más libre y formado. Lo que sí es cierto es que la libertad del tratamiento arquitectónico del último cuerpo de la fachada del monasterio jerónimo e iglesia edetana presenta numerosos problemas para establecer una fecha. Así lo muestran el uso de diferentes planos con el consiguiente retranqueo, y la inclusión de la columna salomónica, que junto a otros elementos de desarrollo en espiral, mueve a más confusión, hasta el punto de ser considerado anacrónico.

Sin embargo, los testimonios de Alberti y Antonio Averlino, las ilustraciones sobre la galibación de la columna salomónica del tratado de Vignola, auténtica referencia por el canon elástico de los órdenes que establecía al no fijar las proporciones *a priori*, sino a partir de las medidas generales del conjunto, así como las de Wendel Dietterlin y del *Nuova e ultima aggiunta delle porte d'architettura di Michel Angelo Buonaroti...*, su presencia en numerosas obras pictóricas, libros iluminados y grabados<sup>334</sup>, indican su actualidad durante los siglos xv y xvi. Incluso, en España su desarrollo tridimensional se remonta a 1596, cuando Francisco de Alfaro concibió a modo de maqueta de un templo oval con este tipo de columnas el tabernáculo de plata repujada del altar mayor de la catedral de Sevilla<sup>335</sup>. Y en 1625 Bernardo Cabrera siguió los principios de Vignola en el retablo de las reliquias de la catedral de Santiago de Compostela. Poco más tarde, la trascendencia del baldaquino de San Pedro (1624-1633) supuso el comienzo de su uso general como algo tangible, y no sólo como una referencia arqueológica evocada desde la pintura. En el retablo de la capilla de Santa Elena de la Seo de Zaragoza aparece en 1637 y poco tiempo después Alonso Cano reflexionaba sobre el papel acerca de sus posibilidades.

En tierras valencianas, además de textos y representaciones –presentes en los códices de la biblioteca del monasterio y pudiera intuirse en los papeles que Alonso Cano dejó en Portacoeli–, había experiencias que se sumaban a esta tendencia, como el retablo mayor de Andilla, comenzado en 1576 por José González, continuado en 1584 por Francisco de Ayala, y acabado su dorado por Sebastián Zaidía en 1609, cuyas guirnaldas enrolladas sobre los fustes de las columnas del cuerpo superior llevaron a Antonio Ponz a hablar de *columnas salomónicas*<sup>336</sup>, o el retablo de San Silvestre pintado por Vicente Requena a instancias de los

<sup>333</sup> Biblioteca Histórica de la Universitat de València (=BHUV), M.13, p. 299. *Memorias curiosas que dexo escritas Mosen Vicente Torralba, beneficiado de la Parroquia de San Cathalina Virgen y Marthyr de Valencia, donde entré a residir dia 10 de Abril de 1623.*

<sup>334</sup> Sobre la representación y consideración de la columna salomónica en el sistema de órdenes pueden verse los trabajos de RAMÍREZ, JUAN ANTONIO: *Construcciones ilusorias (arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas)*. 1983, Alianza, Madrid; pp. 139-143. RAMÍREZ, JUAN ANTONIO: *Edificios y sueños (Ensayos sobre Arquitectura y Utopía)*. 1983, Universidad de Málaga – Universidad de Salamanca; capítulo III, pp. 123-182. Sobre la representación de la columna salomónica en España el de TORRE RUIZ, MARÍA FAUSTINA: «La columna salomónica en la pintura española de los siglos XVI y XVII», *Homenaje al Profesor D. Hernández Díaz*. 1982, v. I, Universidad de Sevilla, pp. 723-739.

<sup>335</sup> Sobre la presencia de la columna salomónica en Andalucía véase BONET CORREA, ANTONIO: *Andalucía Barroca. Arquitectura y urbanismo*. 1978, Ediciones Polígrafa, Barcelona, pp. 23 y 48-49.

<sup>336</sup> PONZ, ANTONIO: op. cit., 1774, t. IV, carta VII, 15-25.



jurados de Alzira en 1597, con columnas en los extremos que son un paso intermedio entre las columnas entorchadas y las salomónicas. Por ello, y dado que la documentación muestra que la fachada jerónima presenta una cronología cerrada habría que considerar la posibilidad de que fueran elementos pioneros en tierras valencianas. Su unidad y diferencia de las obras del último cuarto del siglo XVII viene dada por su menor empaque y por carecer de referencias eucarísticas. Únicamente ofrecen cierta conexión con las que, según se reconoce, inician la serie: las del presbiterio de la catedral de Valencia obra de Juan Pérez Castiel entre 1674 y 1682. Autor que realmente debe mucho al léxico del tardorrenacimiento valenciano, que básicamente acentúa en valores plásticos, y su relación con Bartolomé Mir, miembro de una familia estrechamente ligada a los Ambuesa, podría explicar en una pequeña parte.

Las tres fachadas analizadas muestran continuos trasvases, que resultan evidentes entre la de San Miguel de los Reyes y la de Liria. En definitiva, las dos fachadas presentan una misma urdimbre que incluso se extiende a la disposición de los elementos parlantes: la Orden y los fundadores en el jerónimo, y la Eucaristía y la Inmaculada en Liria. Precisamente la dotación escultórica a manos del mismo escultor redundaba en la unidad que años antes dejó establecida la arquitectura. Por otra parte, de ser cierto que el proyecto de la parroquial de Liria contempló dos torres flanqueándola la relación hubiera sido aún más evidente. Sobre esta base la posible conexión con soluciones del mundo del retablo de mano de Juan Miguel Orliens, y con el ámbito romano por Pablo Albiniano de Rojas, pudo enriquecer los diferentes proyectos. De hecho, Pedro Ambuesa introdujo variaciones sobre el proyecto del padre jesuita en el interior en las bóvedas, y casi con seguridad en la articulación del friso, cuyas especiales ménsulas foliadas – triglifo también aparecen sobre la puerta de entrada.

Como acabamos de indicar, la portada del monasterio de San Miguel de los Reyes muestra la especificidad de estar flanqueada por sólidas torres de sección cuadrada y tres pi-



*Una de la torres de la fachada de la iglesia*

sos, que no corresponden a las divisiones de la fachada-retablo. Esta solución monumental y estrictamente simétrica, heredada del proyecto de Alonso de Covarrubias, se vio confirmada por lo desarrollado en El Escorial. Realmente podemos decir que en el monasterio valenciano se llega a una cierta simbiosis. Las torres parten desde el suelo, común en tierras valencianas, y crean una composición estrictamente simétrica, muestra realmente escasa en el mismo ámbito geográfico. El proyecto de Albiniano de Rojas presentado hacia finales de 1626 para la iglesia de la Asunción de Liria muy probablemente lo contemplase, como lo evidencian los espacios que flanquean la fachada. Además, con un tratamiento que recuerda el segundo piso de las torres del monasterio jerónimo. Pero éstos fueron casos aislados, y sólo en el siglo XVIII proliferaron los proyectos que contemplaban la construcción de dos torres enmarcando la fachada, cuya materialización se produjo en la iglesia del monasterio del Temple de Valencia trazada en 1761 por el arquitecto madrileño Miguel

Fernández, que abandona el tratamiento independiente de las torres, como también en su día se hizo en El Escorial. En San Miguel de los Reyes el deseo de presentar una fachada equilibrada a través de la simetría se antepone a la propia utilidad. Así lo evidencia que sólo una de las torres desempeñara la labor de campanario<sup>337</sup>.

En el monasterio jerónimo las torres se levantan desde el suelo 45 metros y se adelantan, junto a la fachada, ligeramente al plano de los tramos a los lados. Su acceso se realiza desde el coro y a través de escaleras de caracol de husillo, que José Rico de Estasen calificó de *maravilla de ingeniería*<sup>338</sup>, pero que responden a una tradición ampliamente difundida en cronologías anteriores.

El primer cuerpo de las torres presenta desnuda sillería y un solo vano para la iluminación. En el interior corresponden a la primera capilla, por cada lado, de la iglesia que se distinguen por los potentes arcos formeros que soportan el mayor peso en esta parte del edificio. En el exterior sus laterales, a diferencia del resto del conjunto, son de mampostería. El segundo cuerpo se encuentra formado por parejas de débiles resaltos en los extremos divididos en el centro de este cuerpo por un resalto horizontal. A cada uno de los lados que crea esta división se abre una ventana rectangular con recuadros en relieve sobre y bajo ella. El aspecto cúbico y austero, la nítida separación de los cuerpos mediante grandes y rectilíneas cornisas, y la utilización de resaltos a modo de pilastras y otros horizontales comunicándolos son claramente escorialenses. Los arquitectos Francisco de Mora, Juan Gómez de Mora y Alonso Carbonell continuaron los principios geométricos aprobados por Felipe II en el monasterio jerónimo de la sierra madrileña. Pero la planitud y juego geométrico de fajas y recuadros resaltados y rehundidos se extendió a la articulación de fachadas hasta mediados del siglo XVII en Madrid, Alcalá de Henares, Talavera de la Reina... En definitiva, el área de trabajo del hermano Bautista y de fray Lorenzo de San Nicolás, que en su tratado se encargó de fijar este tipo<sup>339</sup>. En San Miguel de los Reyes se introduce el esquema de dos torres flanqueando la fachada y tratamiento de cierta geometrización muraria, ambos de escasa presencia en tierras valencianas. Desde ese momento, sin embargo, los resaltos también fueron empleados en las esquinas del mafronte del convento del Carmen de Valencia, y alcanzaron continuidad en el segundo tercio del siglo XVIII en el campanario iniciado en la iglesia parroquial de Turís, y en fechas más avanzadas del siglo en la fachada de la iglesia de Santa Ana de Borbotó, que utiliza en el encuadre de las ventanas elementos de los recuadros del primer piso de la fachada del monasterio jerónimo, y en la torre de ladrillo de la iglesia parroquial de la Purísima en Antella. A finales del siglo XIX en la iglesia parroquial de San Antonio Abad de Canals se elevó una torre que, salvo el remate, es una simplificación de las torres jerónimas. La construcción recientemente de otra torre en el lado contrario, enmarcando una fachada retablo clasicista, refuerza hoy esa evocación.

En cada una de las torres de San Miguel de los Reyes una desarrollada cornisa rectilínea separa el segundo cuerpo del que cobija las campanas. En este último, en cada lado se abre un vano formado por arco de medio punto. Los resaltos del cuerpo inferior continúan aquí a modo de sencillas pilastras. Culmina todo una balaustrada con pilastrones sobre los ejes de los resaltos, y con bolas y pirámides sobre ellos, que fue rematada a finales del siglo XVII. Este último cuerpo guarda similitud con numerosas obras, entre las que destacamos la parroquial de la Asunción de Nuestra Señora en Ayora y el monasterio de Uclés.

<sup>337</sup> Tras la Desamortización los informes señalan que había tres campanas en la torre (ARV, Propiedades Antiguas, legajo 530, exp. 11; fecha del 12 de noviembre de 1835).

<sup>338</sup> RICO DE ESTASEN, JOSÉ: op. cit., 1934, nº 95, pp. 98-100.

<sup>339</sup> BONET CORREA, ANTONIO: *Iglesias madrileñas del siglo XVII*. 1984, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid. Segunda edición, corregida y aumentada.



*Presbiterio de la iglesia, con el retablo mayor y cenotafios*

Como ya hemos analizado al tratar la capilla de los Reyes, los elementos funerarios son sumamente importantes en San Miguel de los Reyes, pues se trata de una fundación que surgió para contener los cuerpos de sus fundadores. Germana de Foix expresó en su testamento el deseo de que la abadía cisterciense de Sant Bernat de Rascanya pasara a la Orden de San Jerónimo y que en el nuevo monasterio descansaran sus restos. Cuando Fernando de Aragón, duque de Calabria, hizo suya la voluntad de su esposa amplió el cometido del monasterio como lugar de enterramiento a él mismo y posteriormente a sus padres y hermanos. Las disposiciones sobre la distribución de los elementos arquitectónicos que cumpliesen tales funciones cambiaron con el tiempo hasta que quedaron establecidas en los acuerdos firmados el 17 de mayo de 1550 entre los monjes y don Fernando. Se acordó que se reservaría la capilla mayor y el crucero de la iglesia para la sepultura de doña Germana, don Fernando, sus padres los Reyes de Nápoles, y sus hermanas y hermanos los infantes e infantas de Nápoles, a los que la comunidad tenía obligación de traer desde donde estuvieran enterrados. Retenía también Su Excelencia las dos capillas, una por lado, más cercanas a la reja del presbiterio. En el resto se daba libertad a la comunidad. Mientras que la capilla de los Reyes, *que se ha de labrar*, quedaría para los del linaje de la reina doña Isabel de Baucio, su madre, si los hubiere o vinieran<sup>340</sup>. En un testamento que redactó el duque en 1550 ante el secretario Gonzalo Pérez, reafirmaba su deseo, pero, además, especificaba que él y su primera esposa debían reposar *Juntos dabaxo de dos sepulturas de bulto y de buen alabastro de Génova que se han de hazer y poner en la capilla mayor de aquella yglesia y monesterio a la parte que mejor pareçiere a mis testamentarios*. Solución que no deja de recordar la adoptada por los Reyes Católicos en la Capilla Real de la catedral de Granada, o la pensada por doña María, esposa del Gran Capitán, que en 1525 se comprometió a hacer los grupos yacentes de ella y su marido en mármol o alabastro en el centro del crucero del monasterio de San Jerónimo el Real de Granada, ambas posteriormente con cripta en la parte inferior. Curiosamente, en este testamento don Fernando nombraba al Emperador heredero universal<sup>341</sup>. En el mismo año el duque cambió su última voluntad, hizo heredero universal al monasterio, y encomendó lo referente a su sepultura a lo que ya tenía entendido con sus testamentarios.

Las intenciones del duque de Calabria sufrieron ciertas variaciones a lo largo del tiempo, puesto que de sepultura para él y su esposa se pasó a panteón familiar. El contenido funerario de las fundaciones monásticas, a excepción de los principios rigurosos de algunas órdenes, era común. El patronazgo de un gran mecenas estaba frecuentemente vinculado al deseo de erigir una sepultura digna a su categoría. Esta dependencia única imprimía un criterio unitario frente a construcciones de patronazgo compartido o restringido sólo a ciertos espacios, como las capillas<sup>342</sup>. En San Miguel de los Reyes tempranamente la capilla mayor fue el espacio más destacado para el cometido funerario, lugar privilegiado que sólo se reservaba a grandes mecenas o fundadores. En el primero de los testamentos que redactó el duque en 1550 se especificaba que allí se colocaría la sepultura de mármol de Génova con la representación de los fundadores. El encargar la obra en esta ciudad parece indicar la preferencia por un monumento funerario de mármol y de motivos y temas italianos. Algo que

<sup>340</sup> APPV, Sebastián Camacho, 27.682. AHN, Clero, carpeta 3.339. AHN, Clero, legajo 7.492. AHN, Códices, 223/B, 493/B, ff. 22-24v y 515/B, ff. 21v-24. ARV, Clero, legajo 677, caja 1.763.

<sup>341</sup> AHN, Códices, 515/B. Entre ff. 24 y 25. No aparece reflejada fecha pero es anterior al realizado el 25 de octubre de 1550, la víspera de su muerte, y posterior a enero del mismo año, cuando murió la infanta doña Isabel, que en el testamento figura como enterrada en dicho monasterio.

<sup>342</sup> CHUECA GOITIA, FERNANDO: op. cit., 1982. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, CRISTINA: *Arquitectura, economía e iglesia en el siglo XVI*. 1987, Xarait, Bilbao.

estaba muy enraizado en la tradición hispana desde comienzos de siglo. También se encontraba muy asentada la tipología del sepulcro, muy probablemente yacente, y el lugar elegido para depositarlo<sup>343</sup>.

Muchos son los casos que bien siguen las experiencias del gótico tardío en Borgoña, bien sus interpretaciones en suelo peninsular de sepulcros tumulares exentos con yacente en un lugar destacado de la iglesia o de una capilla suficientemente autónoma y desarrollada<sup>344</sup>. Por el contrario, en tierras valencianas los sepulcros conservados son realmente escasos. Luis Tramoyeres indicó que esto se debía a la desidia e ignorancia tras la Desamortización. Recientemente Miguel Falomir ha defendido que su reducido número no se debe tanto a su destrucción como al carácter más austero que tuvieron en estas tierras en consonancia con

<sup>343</sup> Sobre la escultura funeraria en la España del Renacimiento, atendiendo su carácter más general, pueden consultarse los trabajos de REDONDO CANTERO, MARÍA JOSÉ: *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*. 1987, Ministerio de Cultura, Madrid. CHECA CREMADES, FERNANDO: *Pintura y escultura del Renacimiento en España*. 1993 (tercera edición), Cátedra, Madrid. CLOULAS, ANNIE: «La sculpture funéraire dans l'Espagne de la Renaissance. Le mécénat royal», *Gazette des Beaux Arts*, 1991, septembre, pp. 61-78. CLOULAS, ANNIE: «La sculpture funéraire dans l'Espagne de la Renaissance. Le mécénat aristocratique», *Gazette des Beaux Arts*. 1992, octobre, pp. 97-116. CLOULAS, ANNIE: «La sculpture funéraire dans l'Espagne de la Renaissance. Les commandes ecclésiastiques», *Gazette des Beaux Arts*. 1993, mars, pp. 139-163. Sobre los espacios elegidos para enterramientos privilegiados BANGO TORVISO, ISIDRO G.: op. cit., 1992, vol. IV, pp. 93-132.

<sup>344</sup> Es el caso de la capilla de la Trinidad, situada detrás del presbiterio de la catedral de Palma de Mallorca, o el de la capilla del cardenal Gil de Albornoz en la girola de la catedral de Toledo. Tipología que fue continuada en la capilla de don Álvaro de Luna en la misma catedral, y en la de Pedro Fernández de Velasco y su esposa doña Mencía de Mendoza en la catedral de Burgos. También alcanzaron gran repercusión los panteones reales situados en los cruceros de las abadías de Santes Creus y Poblet. En el siglo XV, por su parte, el presbiterio de los templos fue ocupado por las principales familias como lugar de enterramiento. Entre los casos más emblemáticos se encuentra el de Juan II de Castilla y su esposa Isabel de Portugal en la cartuja de Miraflores de Burgos, con sepultura a los pies del presbiterio realizada por Gil de Siloé entre 1488 y 1492. El cardenal Francisco Jiménez de Cisneros, arzobispo de Toledo y confesor de la Reina Isabel, y benefactor del monasterio de Santa María de la Murta, mandó realizar unas reformas en la catedral de Toledo, con la autorización de los Reyes Católicos, que ampliaron la capilla mayor de la catedral en detrimento de la capilla de Santa Cruz, panteón real desde el siglo XIII situado detrás del altar mayor y abierto a la girola. Un gran retablo se alzó en el centro, flanqueado por los mausoleos con figuras yacentes que Diego Copin y Juan de Arévalo finalizaron en 1507. El sepulcro del propio cardenal, labrado por Bartolomé Ordóñez, se encuentra en un lugar destacado de la capilla del Colegio Mayor de San Ildefonso en Alcalá de Henares. Más tarde, el cardenal Diego Hurtado de Mendoza forcejeó verbalmente con el cabildo toledano por su intención de disponer su monumento funerario en el presbiterio de la catedral. El del príncipe Juan en el convento de Santo Tomás de Ávila, obra de Domenico Fancelli, fue realizado hacia 1512, y sirvió de modelo a los sepulcros, que también él realizó, de los Reyes Católicos y de Felipe de Borgoña y Juana de Castilla en la capilla Real de la catedral de Granada. El primero, realizado entre 1514 y 1517, se halla en el centro de la capilla, y también comparte la disposición de los sepulcros hacia el retablo mayor, donde aparecen los mismos personajes pero arrodillados y orando. El segundo, se inició a finales de 1518 y fue continuado por Bartolomé Ordóñez durante los dos años siguientes. Tras la muerte del maestro, la obra fue abandonada hasta comienzos del siguiente siglo, cuando se decidió su ensamblaje junto al cenotafio de los Reyes Católicos, que fue ligeramente desplazado. Se incumplía así la voluntad del Emperador, que para evitar esto mismo dispuso en 1526 que los sepulcros de sus padres se colocaran a cada lado del retablo mayor. También se proveyó en 1525 que el sepulcro del Gran Capitán y su esposa ocupara el crucero de la iglesia del monasterio de San Jerónimo el Real de Granada, recordando la disposición de los Reyes Católicos en la capilla Real. No llegó a realizarse, pero sí la representación del matrimonio en el retablo mayor, al modo visto en la citada capilla. Y así quería el Emperador que fuese en Yuste, con su figura y la de la Emperatriz arrodilladas y descaldas a los lados de la custodia, que estaría en el retablo mayor de alabastro. Los Fonseca vieron instaladas en 1538 dos tumbas simples adosadas a los muros del coro, y dos dobles en el transepto de la iglesia de Santa María de Coca. Alonso de Fonseca, patriarca de Alejandría, fundó el convento de la Anunciación o de las Ursulinas en Salamanca en 1512, y su hijo hizo elevar en el centro del presbiterio una tumba realizada por Diego de Siloé. El cardenal Juan Tavera, fundador del Colegio de San Juan Bautista en Toledo descansa bajo un sepulcro de mediados del XVI realizado por Alonso Berruguete, aunque hasta 1625 no ocupó el centro del transepto. A lo largo del siglo se terminó la capilla Real de la catedral de Sevilla, situada tras el altar del templo. La antigua catedral reservó la mitad de su espacio a este cometido, destacando los sepulcros de Fernando III el Santo, conquistador de la ciudad, así como el de su hijo Alfonso X el Sabio y otros miembros de la familia. Sólo en 1433 Juan II accedió a trasladar la capilla con la condición de que el cabildo erigiese otra en la cabecera del templo.



el poder y prestigio de su aristocracia, lo que parece tener mayor consistencia tras analizar las escasas referencias que nos ofrecen los documentos, y las modestas descripciones realizadas a continuación de 1835<sup>345</sup>. Finalizada la iglesia de la cartuja de Valdecríst se trasladaron los sepulcros de don Jaime, don Juan y doña Margarita, hijos del Martín I, desde la paralela iglesia de San Martín hasta la pared de la Epístola del presbiterio de la recién construida iglesia de Santa María<sup>346</sup>, precisamente consagrada mucho tiempo después, con presencia de don Fernando de Aragón en 1549. En 1472 Luis Boil se comprometió a reedificar y ornamentar con pinturas y vidrieras la cabecera de la iglesia de Santa Catalina a condición del derecho de sepultura en este emblemático espacio<sup>347</sup>. Podemos indicar que un lugar preeminente en la iglesia de San Sebastián, San Jerónimo y San Onofre se reservó a mossén Jaime Rosell de Aviñón, caballero y doctor en leyes, consejero y regente de la Cancillería de Fernando II, y asesor de ordinario de la Gobernación del Reino de Valencia. En 1487 se comenzó este templo, pero otorgada la Bula que permitía reservar sepultura al fundador y los suyos en el altar mayor se emprendió en 1497 una iglesia más capaz<sup>348</sup>. Alejandro VI elevó a colegial la iglesia de Gandía, que comenzó a levantarse con mayor empaque y donde, según el cronista Martín de Viciano, *en pie del altar es la sepultura de los duques fundadores de la yglesia*<sup>349</sup>. Guillem Ramón de Moncada, obispo de Tarazona y canciller de Rey, desde 1504 a 1516 amplió el convento del Remedio en Valencia, y en su presbiterio dispuso tres sepulcros: uno para sus padres, otro para su hermano el virrey de Nápoles y otro para Gastón de Moncada, fallecido en 1511<sup>350</sup>. El de éste se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia y se trata de una escultura en actitud orante. El tratarse de un solo encargo parece invitar a la consideración de un programa unitario. Berenguer Martí fue enterrado en 1506 en la cabecera de la parroquia de Santa Cruz de Valencia, y Beatriz Cornell y de Proxita, que murió en 1522, fue enterrada en el altar mayor de San Agustín<sup>351</sup>. Miembros de la familia Borja fueron inhumados junto al altar de San Juan del Hospital en Valencia, espacio reservado para los miembros de la propia Orden que fundó el edificio en el siglo XIII<sup>352</sup>. En 1555 Manuel Díaz de Calatayud legó 20.000 sueldos para que se obrase el altar mayor de la iglesia del convento del Carmen de Valencia, donde tenía sepultura<sup>353</sup>. La capilla mayor del monasterio de Jesús de Valencia fue elegida capilla funeraria de Pedro Despuig, señor de Alcántara. Su viuda contrató en 1567 con Francisco Arpile de Carona y Juan Treveno de Lugano la realización de una sepultura del tipo retablo arquitectónico, que tras la muerte del segundo, el primero se comprometió en 1570 a terminarla. Ese mismo

<sup>345</sup> TRAMOYERES BLASCO, LUIS: «El arte funerario Ojival y del Renacimiento según los modelos existentes en el Museo de Valencia». *Archivo de Arte Valenciano*. 1915, I, pp. 15-23. FALOMIR FAUS, MIGUEL: *Actividad artística en la ciudad de Valencia (1472-1522)*. La obra de arte, sus artífices y comitentes. 1996, Generalitat Valenciana, pp. 355-368.

<sup>346</sup> SANTOLAYA OCHANDO, M<sup>a</sup> JOSÉ; MARTÍN GIMENO, ENRIQUE R.: op. cit., 1985, t. LXI, p. 557.

<sup>347</sup> GAVARA, PRIOR, JUAN J.: «Iglesia de Santa Catalina (Valencia)», en BÉRCHÉZ GÓMEZ, JOAQUÍN (Dir.): *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados incoados*. Tomo X. Valencia. *Arquitectura Religiosa*. 1995, Generalitat Valenciana; pp. 106-113, concretamente p. 108.

<sup>348</sup> ARV, Clero, libro 622, f. 3.

<sup>349</sup> VICIANA, MARTÍN DE: *Segunda Parte. Crónica de Valencia*. (1564) 1881, La Sociedad Valenciana de Bibliófilos, Valencia, p. 21.

<sup>350</sup> CARRERES ZACARÉS, SALVADOR: *La Valencia de Juan Luis Vives*. 1941, Imp. hijo de F. Vives Mora, Valencia, p. 30.

<sup>351</sup> TARÍN Y JUANEDA, FRANCISCO: *La cartuja de Porta-Coeli (Valencia)*. *Apuntes históricos*. 1897, Manuel Alufre, Valencia, p. 278. El manuscrito *De rebus Monasterii Porta-Coeli*, custodiado en la BHUV ha sido transcrito por RIBES TRAYER, M<sup>a</sup> ESTRELLA: *Los Anales de la cartuja de Porta-coeli*. 1998, Institució Alfons el Magnànim. Diputación de Valencia, pp. 131 y 143.

<sup>352</sup> Los historiadores Mateu Rodrigo y José María Cruselles han encontrado que al menos nueve miembros entre 1571 y 1609 recibieron sepultura aquí. Noticia recogida en SIMÓN, PACO: «Una rama de la familia Borja se enterró en San Juan del Hospital», *Las Provincias*. Jueves, 5 de junio de 1997.

<sup>353</sup> GARCÍA HINAREJOS, DOLORES: op. cit., 1995, t. X; p. 130.

año se contrató con los estuquistas Bautista Abril y Joan Quetze y Morçó la actualización del presbiterio, cuyo acceso se realizaría mediante gran arco de triunfo, y una vez rebasado el espacio más sagrado tendría dos arcos de estuco en las paredes laterales y se cubriría con bóveda revestida de estuco con imágenes alegóricas<sup>354</sup>.

Los monasterios jerónimos en general participaron de las licencias que permitieron a grandes fundadores o ilustres personajes enterrarse cerca del presbiterio mayor. Jose Antonio Ruiz Hernando ha constatado una evolución desde el siglo xv que llevó a desplazar como lugar preferente las gradas en beneficio de la cima de la capilla mayor, algo que ya hemos visto queda inserto en un panorama más amplio. Así, a los pies de las gradas se encuentran sepulturas en La Estrella, Fresdeval y Nuestra Señora del Prado; pero ya desde el último cuarto del siglo xv son frecuentes las sepulturas en el presbiterio, bien a los lados, bien en el centro, entre las casas que manifiestan la nueva tendencia se encuentra Santa Ana de Tendilla, San Leonardo en Alba de Tormes, Fresdeval, El Parral, Nuestra Señora de la Piedad de Baza, Nuestra Señora del Rosario de Bornos, San Jerónimo de Espeja, Santa María de Jesús en Tábara, San Jerónimo de Granada o La Mejorada<sup>355</sup>. En las casas valencianas de jerónimos las licencias para enterrar dentro de la iglesia y en espacios privilegiados comenzaron en 1384 cuando don Jaime de Aragón, obispo de Valencia, autorizó el enterramiento de cualquier persona en el recién nacido monasterio de Denia. Benedicto XIII en 1406 otorgó similar licencia al monasterio de Santa María de la Murta. En 1497 Alejandro VI hizo lo propio para que pudiesen enterrar en su ermita de Valencia, con la facultad de ir a las casas de los difuntos con cruces levantadas. Hacia mediados del siglo xvi don Fernando de Aragón recibió el permiso para recibir sepultura en la cabecera de la iglesia de su fundación jerónima a las afueras de Valencia. Finalmente, en 1593 el Rey concedió a San Jerónimo de Cotalba permiso para enterrar a personas principales en la capilla mayor<sup>356</sup>.

El monasterio de Santa María de la Murta muestra de manera evidente esta tendencia. En 1496 Beatriz Català de Villaragut, madre del prior del monasterio, tras legar todos sus bienes al monasterio fue enterrada delante de la reja de la capilla mayor. Joan de Gallano en 1499 y su hermana Catalina de Liori en 1503, hijos del vizconde de Gallano, fueron enterrados en la capilla mayor, delante del altar mayor, dentro de la reja. En el siglo xvi fray Gilabert Martí, profeso de la Murta y obispo de Segorbe, pretendió hacer una nueva capilla mayor que fuera su sepulcro, pero finalmente se concedió a Ramón Guillem Vich, arcediano de Játiva y canónigo de Valencia, después cardenal de San Marcelo, y a Jerónimo Vich, embajador en Roma. Aunque su construcción definitiva tuvo que esperar. A finales de 1609 don Juan Vich, arzobispo de Tarragona, ordenó levantar una capilla mayor en la que se construiría una nueva sepultura, aunque finalmente se decidió hacer una nueva iglesia, a la que fueron trasladados los cuerpos de la familia Vich en 1631. A mediados de siglo recibió los bienes de Diego Vich, que *cuando murió, dejaba concluida de todo punto la iglesia con la perfección que hoy tiene, y hecha sepultura para su Casa, bajo la Capilla del Altar Mayor*<sup>357</sup>. Además, los monasterios jerónimos eran señores de capillas y beneficios en otras iglesias. Unos por herencia, otros porque eran señores de los territorios donde se encontraban.

<sup>354</sup> GÓMEZ-FERRER LOZANO, MERCEDES: «El taller escultórico de Juan de Lugano y Francisco de Aprile en Valencia», *El Mediterráneo y el Arte español. Actas del XI Congreso del CEHA*. Valencia, septiembre de 1996. 1998, Generalitat Valenciana - Ministerio de Educación y Ciencia, Valencia; pp. 122-129.

<sup>355</sup> Puede verse una exposición detallada en RUIZ HERNANDO, JOSÉ ANTONIO: op. cit., 1997, pp. 77-82.

<sup>356</sup> Denia (AHN, Clero, Pergaminos, 3.154/8; 22 de enero de 1384), Santa María de la Murta (AHN, Clero, Pergaminos, 3.164; 14 de octubre de 1406. Confirmación de Martín I de Aragón el 20 de enero de 1410 en AHN, Códices, 516/B). San Jerónimo de Cotalba (AHN, Clero, legajo 7.470; y Archivo de la Corona de Aragón (=ACA), Consejo de Aragón, legajo 694, nº 10).

<sup>357</sup> Sobre este monasterio, con la correspondiente bibliografía y referencias de archivo, puede verse ARCI-NIEGA GARCÍA, LUIS: op.cit., 1999, San Lorenzo del Escorial, t. I, pp. 267-292.

En este sentido, destaca la capilla de los Mascones de la iglesia parroquial de los Santos Juanes de Valencia, de la que era señor el monasterio de Santa María de la Murta; así como todas las iglesias parroquiales de los dominios de San Miguel de los Reyes, en los que tenía derecho a disponer de sepultura en la capilla mayor, silla señorial en el presbiterio y armas en el retablo mayor<sup>358</sup>.

Por el contrario, San Jerónimo de Cotalba es el reverso de los monasterios jerónimos valencianos. En 1620 fray Jaime Blesa reconoció haber tenido a su cargo la obra de la capilla mayor construida hacia 1578, mientras era prior fray Sebastián Bas, y afirmaba que ni anteriormente en la de prestado ni desde esa fecha en la construida se había enterrado nadie. Ni tan siquiera después del privilegio concedido en 1598 para dar la capilla mayor a persona destacada que contribuyese a arreglar el monasterio. En 1620 el Consejo de Aragón aprobó el ofrecimiento de los duques de Gandía de tomar la capilla, pues, por un lado, eran muchas las necesidades del monasterio, sobre todo tras la merma de sus rentas después de la expulsión de los moriscos, hasta el punto de no poder detener la ruina del claustro que se caía; y por otro, porque estaba la casa cerca de sus dominios y sus antepasados habían sido protectores de la misma, costeando la construcción de uno de los lienzos —el del aljibe— del claustro. A pesar de que los duques afirmaban que no podían dar nada para su reparo, y tan sólo ofrecían el derecho de patronato del curato o rectoría de su vicaría de la villa de la Puebla de Rugat, que rentaba 600 ó 700 ducados, los monjes confiaban que en el futuro la vinculación trajera más recursos<sup>359</sup>.

Podemos concluir que en las iglesias valencianas el enterramiento en el espacio más destacado y sagrado era bastante común, pero a tenor de las pruebas no lo era tanto que se resaltase mediante escultura funeraria. Después de la propuesta del duque de Calabria en el monasterio de su fundación en 1550, este tipo funerario se materializó en el encargado por Luis de Requesens para los marqueses de Cenete en la capilla de los Reyes del convento de Santo Domingo de Valencia, labrado en Génova hacia 1563 por Giovanni Orsolino y Giovanni Carlone, según trazas de Giovanni Battista Castello, el Bergamasco. Se trataba de un gusto que subsistía en el tiempo.

Las directrices apuntadas por don Fernando no se cumplieron y muchos años después, la transformación del proyecto de iglesia en San Miguel de los Reyes fue acompañada de un cambio en la forma de enterramiento, y de nuevo se miró hacia la solución adoptada en El Escorial, ya con numerosas interpretaciones. La influencia directa del presbiterio, incluso reforzada a través de la lámina quinta de la serie diseñada por Juan Herrera y grabada por Pedro Perret (1596), fue muy grande, y como es lógico se dejó sentir entre las casas jerónimas. No obstante, lo aportado en El Escorial no era una auténtica invención. El retrato de difuntos arrodillados y con las manos juntas en actitud de rezo u oración dirigiéndose hacia el altar, si bien en última instancia procede del arte funerario francés, tiene una larga tradición en la escultura española, concretamente asociado a los sepulcros parietales donde las

<sup>358</sup> TORRES CASTEJÓN, VICENTE; VILLALBA AYNAR, INMACULADA; SANTANA VALLS, LLUÍS: *Valencia barrio a barrio. Benimàmet*. 1987, Valencia. Recogen un pleito de 1675 entre el cura párroco Francisco Peris y gobierno de Benimàmet contra San Miguel de los Reyes sobre los derechos del monasterio como señor.

<sup>359</sup> ACA, Consejo de Aragón, legajo 699, nº 53/1-4.

El 26 de junio de 1621 fray Antonio Estruch, prior, fray Pedro Castellón, vicario y fray Gaspar Exca y fray Carlos Bartholi, diputados, juran que *en lo que ha servido de prestado de capilla maior, sin serlo en la iglesia, y por no aver tenido capilla maior la sobre dicha iglesia no ha avido jamás ningún cuerpo real, ni túmulo, ni piedra con letrero alguno, ni rastro ni señal de sepultura, ni tampoco noticia alguna de los padres antepasados desde su fundación la haya avido, y por no aver tenido capilla maior la sobredicha iglesia, el convento la edificó el año de 1578 siendo el prior el padre fray Sebastián Bas, con mucho trabajo, quitándose el vestuario, y de la comida, y tomando para el edificio de dicha capilla nueva el sitio que fue menester para toda ella de un jardín contiguo a dicha capilla. En la qual capilla nueva tampoco ay ni jamás a avido sepultura alguna.* (ACA, Consejo de Aragón, legajo 699, 53/4).



figuras quedan cobijadas bajo un nicho<sup>360</sup>, y a partir de la segunda mitad del siglo quedó asociada a la actividad de los grandes escultores activos en El Escorial, como los Leoni y Juan Bautista Monegro<sup>361</sup>.

En algunos casos los presbiterios se convirtieron en capillas funerarias que cuidan una disposición simétrica, creando un esquema tripartito formado por el retablo en el centro y sepulcros parietales a los lados. Así aparece en San Lorenzo de Trasouto en Santiago de Compostela y en el monasterio jerónimo de El Parral de Segovia. Lo vemos también en la capilla de los Reyes Nuevos de Toledo, realizada por Alonso de Covarrubias entre 1531 y 1534, donde se trasladaron los restos de Juan I y Leonor de Aragón, que quedaron bajo sepulcros esculpidos por Jorge Contreras. En la capilla del Obispo en Madrid, fundación de Francisco de Vargas y Carvajal, su hijo Gutiérrez de Vargas y Carvajal, obispo de Plasencia, dispuso el esquema de retablo y sepulturas a ambos lados del presbiterio en el segundo tercio del siglo. Pero fue a partir de finales de siglo cuando se difundió. En El Escorial la iglesia se convierte en monumental capilla funeraria con los grupos escultóricos orantes de Carlos V y de Felipe II, y el espacio subterráneo en panteón real. Desde 1588 y a lo largo de la última década del siglo se realizaron los dos grupos de bronce dorado, formados por diez figuras y dos reclinatorios. La obra fue encargada a los Leoni, pero tras el fallecimiento de Leone en 1590, la dirección del trabajo recayó en su hijo Pompeo, que como hemos visto en varias ocasiones adoptó la tipología de orante comunicado con el altar. A los precedentes que hemos señalado también se ha sumado la posible impronta de la tumba del Emperador Maximiliano en Innsbrück, sobre todo en la severidad, material e idea de grupo, así como la de Francisco I en Sant Denis<sup>362</sup>. Lo indiscutible es que los sepulcros parietales con figuras

<sup>360</sup> En fechas tempranas muestra estas características la tumba del condestable Alonso de Velasco y su esposa Isabel de Cuadros en la capilla de Santa Ana del monasterio jerónimo de Guadalupe, contratada por Egas Cueman en 1467, y terminada hacia 1482. En 1504 se fecha la de Pedro I, mandada hacer por los Reyes Católicos y colocada en el convento de Santo Domingo el Real de Madrid, actualmente en el Museo Arqueológico de la misma ciudad. También los realizados por encargo de Isabel la Católica en la última década del siglo XV para su hermano el infante Alfonso en la cartuja de Miraflores y para su paje Juan de Padilla, originalmente en el monasterio jerónimo de Fresdeval, hoy en el Museo de Burgos. El sepulcro de Gastón, primer duque de Moncada, fallecido en 1511, que estuvo en el lado del Evangelio del presbiterio de la iglesia del convento del Remedio de Valencia, hoy en el Museo de Bellas Artes de la misma ciudad. Otros de similares características tipológicas son los de los marqueses de Ayamonte en San Francisco de Sevilla, reconstruidos en San Lorenzo de Trasouto en Santiago de Compostela, realizados hacia 1526 por Antonio María y Giovanni Aprile y Pier Angelo della Scala; los de los marqueses de Villena en la iglesia del monasterio jerónimo de El Parral de Segovia, realizados hacia 1528 y atribuidos a Juan Rodríguez y Lucas Giralte; el del obispo Rodrigo de Mercado en la iglesia parroquial de Oñate, realizado por Diego de Siloé en 1529; el del arzobispo Fadrique de Portugal en la catedral de Sigüenza; los de Juan I y doña Leonor en la capilla de los Reyes Nuevos de la catedral de Toledo, realizados por Jorge Contreras en 1534; el del obispo de Tuy Diego de Avellaneda realizado desde 1536 por Felipe Vigarny ayudado por su hijo Gregorio, en el monasterio jerónimo de Espeja de la provincia de Soria, hoy en el museo de Valladolid; el de Juan de Rojas, primer marqués de Poza, y su esposa María Sarmiento en el presbiterio de la iglesia del convento de dominicos de San Pablo en Palencia hacia 1557.

<sup>361</sup> Tal es el caso de los sepulcros vinculados a Pompeo Leoni, como el de la infanta Juana de Austria en el convento de las Descalzas de Madrid, el del inquisidor general y cardenal Diego de Espinosa en la iglesia parroquial de Martín Muñoz de las Posadas (Segovia), el del inquisidor general don Fernando Valdés en la colegiata asturiana de Salas, y el de Francisco de Eraso con su esposa Mariana de Peralta en la iglesia parroquial de Mohernando (Guadalajara). Este último, según otros autores, atribuido a Juan Bautista Monegro, a quien también se vincula el del inquisidor canónico Pedro Soto Carmona, hoy en la iglesia de San Pedro Mártir en Toledo. Giralte hizo la de Gutiérrez de Vargas y Carvajal, obispo de Plasencia, en la capilla del Obispo en Madrid. A finales de siglo Jean Bologne fundió en Florencia la del cardenal Rodrigo de Castro en el Colegio de Nuestra Señora de Lemos (Lugo).

<sup>362</sup> Una lectura iconográfica e ideológica de los elementos funerarios de El Escorial puede verse en OSTEN SACKEN, CORNELIA VON DER: *El Escorial. Estudio Iconológico*. 1984, Xarait, Madrid. Sobre los precedentes más directos de los cenotafios de El Escorial puede consultarse CLOULAS, ANNIE: op. cit., 1991, septembre, pp. 61-78. También los diversos e interesantes trabajos contenidos en VVAA (Dir. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. JAVIER): *La escultura en el Monasterio del Escorial*. 1994, Estudios Superiores del Escorial. Instituto Escorialense de Investigaciones Artísticas e Históricas, San Lorenzo de El Escorial (Madrid). Destacan los

de orantes en los lados del presbiterio mirando hacia el altar, en ocasiones en grupos con familiares, colaboradores o figuras alegóricas, y comunicadas psicológicamente mediante juegos de miradas y unidad estilística con el retablo mayor, incluso flanqueándolo y creando composiciones equilibradas y simétricas, venía de lejos. Esta línea es la elegida en El Escorial, pero el sepulcro se hace cenotafio dado que los cuerpos pasan a la cripta y el material por excelencia hasta entonces, el mármol de Carrara, es sustituido por el bronce. Además las figuras buscan mayor naturalidad en la distribución y tratamiento individualizado, aunque sereno, y quedan enmarcadas en una sobria arquitectura clasicista.

La huella de El Escorial se deja ver en la colegiata de San Luis de Villagarcía de Campos (Valladolid), fundada de nueva planta en 1572 por Magdalena de Ulloa, del linaje de los marqueses de Mota y viuda del señor de Villagarcía de Campos. El duque de Lerma, en un deseo de emular El Escorial, lo introdujo en la iglesia de San Pablo de Valladolid. El proyecto preveía que un lado del presbiterio estuviese ocupado por él y su esposa, y el otro por sus tíos Cristóbal y Bernardo de Rojas. Trabajaron Pompeo, su hijo Miguel Ángel, los Vilmercati y Juan de Arfe, que fundió y doró el bronce. También se puede rastrear en las tumbas de los XII condes de Niebla en el convento de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), realizadas por Francisco de la Gándara Acevedo, hacia 1607. Así como en el convento de dominicos de San Pablo en Palencia, donde se respetaba el retablo mayor de Felipe Vigarny y el sepulcro del primer marqués de Poza y su esposa, con tipología de orantes, y se añadía en el lado de la Epístola el mausoleo de Francisco de Rojas, tercer marqués de Poza, con su esposa Francisca Enríquez de Cabrera, siguiendo un modelo de Pompeo Leoni de tono claramente escurialense. Realizado con mármoles y jaspes, en él trabajaron de 1609 a 1612 Alonso de Vallejo, Juan de Muniategui, Antonio de Arta, Cristóbal y Francisco Velázquez. Y se ha apuntado al escultor Antonio de Riera. Éste también realizó, con parecidas características, los sepulcros de Alvaro de Bazán, segundo marqués de Santa Cruz, y su esposa María de Figueroa, hoy en el Viso, Ciudad Real; y probablemente los de Francisco de Guillamas y su esposa Catalina Rois, en la capilla familiar de la iglesia de San José, de Ávila. Mención especial merece la solución adoptada en la capilla de San Sebastián de la catedral de Valencia, concedida en 1606 con derecho de sepultura familiar a don Diego de Covarrubias, vicescanciller de Aragón. Por este motivo se hizo un nuevo retablo de mármoles y jaspes cuya imagen central era el cuadro de Pedro Orrente, realizado en 1616, y dos sepulcros de mármol de severidad escurialense con las figuras yacentes de don Diego, fallecido en 1607, y de su esposa doña María Díaz, fallecida en 1629. La disposición tripartita de sepulcro flanqueado por sepulcros, la riqueza de materiales y el tratamiento estilístico son propios de la evolución a la que venimos asistiendo, pero se vuelve al esquema tradicional de figura yacente. Muestra de los titubeos o matices que enriquecen este proceso.

Como era de esperar, estos esquemas no faltaron en las casas jerónimas. En Guadalupe los sepulcros de Enrique IV y de su madre doña María de Aragón ocupan buena parte de los dos tramos paralelos del presbiterio a modo de retablos clasicistas con mármoles de diversos colores realizados por Juan Bautista Semería y Bartolomé Abril, que cobijan esculturas orantes de los dos Reyes realizados por Giraldo de Merlo en 1617, que dirigen sus miradas hacia el retablo trazado por Francisco de Mora a comienzos del siglo XVII. En la iglesia del

---

estudios sobre los antecedentes europeos y españoles de los grupos funerarios de bronce de la basílica de CHECA, FERNANDO: «Imágenes de la muerte en el arte cortesano europeo del siglo XVI: el papel de la escultura», en loc. cit., pp. 59-71; y de SÁNCHEZ-MESA, DOMINGO: «La escultura en los panteones reales españoles», loc. cit., pp. 73-101. Así como el análisis estilístico y tipológico de los citados grupos funerarios realizado por AZCÁRATE Y RISTORI, JOSÉ MARÍA DE: «Los grupos funerarios de la basílica», loc. cit., pp. 141-151. Como resumen de sus anteriores aportaciones, y entre las que se encuentra el ampliar a diversos casos italianos los posibles precedentes, podemos destacar también BUSTAMANTE GARCÍA, AGUSTÍN: «Las tumbas reales del Escorial», VVAA: *Felipe II y el arte de su tiempo*. 1998, Visor, Madrid, pp. 55-78.

monasterio de San Isidoro del Campo, en Santiponce (Sevilla), hacia 1609 Martínez Montañés realizó el retablo mayor y sepulcros de Alonso de Guzmán el Bueno y sus esposa María Alonso Coronel. En San Jerónimo el Real de Granada el retablo trazado por Lázaro de Velasco y contratado por el pintor Juan de Aragón en 1573, comprendía estatuas orantes en madera policromada, de bulto redondo, situadas a los lados mirando el altar, reflejo de la importancia de la capilla real de la misma ciudad, pero en 1624 Luis Fernández de Córdoba Cardona y Aragón decidió transformar el mausoleo en panteón, tomando el modelo de El Escorial. Para ello perseguía transformar la cripta y hacer grupos sepulcrales donde colocar las estatuas orantes de los fundadores. Además pretendía cambiar gradas y solado de la capilla. Juan Gómez de Mora ganó el proyecto, que finalmente no se realizó. En San Miguel de los Reyes se aprobó contratar con Juan Miguel Orliens en 1627 la realización de retablo y sepulcros, e incluso es probable que la traza que Juan Cambra realizó en 1605 ya contemplase una solución parecida.

En el apartado que dedicamos al proceso de edificación ya avanzamos las vicisitudes que envolvieron el acuerdo con Juan Miguel Orliens en 1627, que navegan desde la posibilidad de dotar al nuevo templo de retablo mayor y mausoleos con estatuas de los fundadores, creando una auténtica capilla funeraria, hasta fechas avanzadas con claras pruebas que apuntan a su paternidad en la traza y ejecución de los cenotafios del presbiterio, y excluyen la del retablo y sillería del coro. En 1629 se afirmaba que Orliens tenía los mausoleos bastante avanzados, aunque según lo acordado debía estar a punto de finalizarlos, en 1636 todavía se producían contactos entre las partes, y la presencia del maestro queda documentada en tierras valencianas hasta 1641. El 13 de noviembre de 1644, cercano el traslado del Santísimo Sacramento, la comunidad decidió, como se hizo desde un principio, dorar las estatuas y sitiales de los fundadores hechos de ciprés, con oro mate, que ofrecía calidades más parecidas al bronce, clara referencia escorialense que además aquí también armonizaba con algunos de los elementos arquitectónicos empleados.

Los dos cenotafios presentan idéntica estructura arquitectónica y combinación de alabastro de Sástago, jaspe de Tortosa, piedra negra de Calatorao o Tarragona y bronce, pero con lógicas variaciones en las esculturas de bulto redondo y en los elementos representativos de los recordados, como la estatua orante con sitial, el escudo de armas y las proyectadas inscripciones.

El carácter funerario de las composiciones no sólo se insinúa por el uso de la escultura *ad hoc* y los elementos ornamentales alusivos, como las pirámides y la urna sobre la que descansaba el orante con sitial, sino por el uso de los ricos materiales citados, que se vincula a la idea que en la época se tiene del primer mausoleo, el de Halicarnaso: *Maravilla en la arquitectura, en la grandeza y alteza, y en las obras de esculptura hechas por raros Maestros en el valor dellas piedras, y en la grandeza de los quadros de marmoles*<sup>363</sup>.

Por otra parte, la elección de materiales, representativa y alegórica, condiciona la arquitectura empleada, que se reduce en gran medida a alternancia de placas o almohadillas. El brillo de estos materiales bruñidos desplaza a la talla menuda, que con tanta fuerza se aprecia en el trabajo del maestro para la iglesia de San Juan del Mercado, e incluso al sistema de órdenes de la propia arquitectura, puesto que con dificultad se aprecian los llamados en la capitulación: estípites del ático, traspilastras del piso principal y pilastras del plinto. Éstos prácticamente quedan sometidos a un acronismo arquitectónico que reduce a elementos geométricos un lenguaje más amplio. Aspecto que conecta con las soluciones

---

<sup>363</sup> Así se describe el mausoleo de Halicarnaso, por ejemplo, en una de las ediciones que siguen la tradición de los difundidos *Mirabilia Urbis Romae: Las cosas maravillosas de la Sancta Ciudad de Roma... Con las Siete Maravillas del Mundo, y otras cosas notables*. 1647, Manelfo Manelfi, Roma, p. 130.



*Cenotafio de don Fernando en el presbiterio, lado Evangelio*

de Hernán Ruiz II, principalmente en diversas obras desarrolladas en la catedral de Sevilla, en las que claramente antepuso los valores cromáticos de la arquitectura mediante variados materiales al sistema de órdenes, que se convierte en expresión abstracta y de simple

apariciencia<sup>364</sup>. Y continuaron durante siglos, en un primer momento de manos del manierismo sevillano de Juan Oviedo y de la Bandera. Todo ello frente a su contemporáneo Juan Gómez de Mora, que en diversas obras armonizó la riqueza de materiales con la valoración de los órdenes, herencia de su formación y fuerte convicción escorialense.



*Cenotafio de doña Germana en el presbiterio, lado Epístola*

<sup>364</sup> Sobre este arquitecto véase la interesante monografía de MORALES MARTÍNEZ, ALFREDO J.: *Hernán Ruíz "El Joven"*. 1996, Akal, Madrid.



Cada uno de los cenotafios de San Miguel de los Reyes está formado por un plinto en cuyo centro se abre una puerta con jambaje de jaspe que comunica con la estancia contigua al presbiterio. Flanqueando el acceso se disponen a modo de pilastras, como dice el acuerdo, almohadillas verticales de piedra negra y puntas de diamante de alabastro. Entre las pilastras se dispone parecida alternancia de materiales, pero con disposición horizontal y predominio de las piedras negras centrales de cada uno de los lados, que estuvo proyectado llevaran inscripciones de jeroglíficos con letras doradas, por lo que se hacía eco de la cultura emblemática de diversa expresión presente en el ámbito valenciano a través de libros como el de Andrea Alciato, del que existían diversos ejemplares en el monasterio jerónimo, como también los había de epigramas, el de Juan de Borja, hijo del entonces beato Francisco de Borja, o aquellos que tenían en su título la expresión *Hieroglyphica*, como el de Piero Valeriano, y sobre todo la edición de la obra de Horapolo por Lorenzo Palmireno, cate-drático de retórica en Valencia. Remata el plinto un entablamento completo sobre los lados, mientras que sobre la puerta sólo se desarrolla la cornisa; por lo tanto, único elemento continuo. En el friso han desaparecido los triglifos de bronce dorado que se dispusieron sobre las *pilastras*. La cornisa es el punto de partida de un enorme pedestal formado por niños tenants de alabastro en los extremos que sostienen una urna con gallones de jaspe y piedra negra. Entre las citadas figuras arrodilladas se suceden almohadillas de jaspe y piedra negra, que según la capitulación debían acoger inscripciones. Sobre este cuerpo se encuentra el principal, con nicho central que albergó la figura orante con sitial de cada uno de los fundadores, realizada en madera policromada en detrimento del alabastro, que era la otra opción concertada. Enmarcan este espacio parejas de columnas corintias de fuste liso de piedra negra, y capiteles y basas de bronce dorado, con traspilastras de alabastro sin basa ni capitel, e intercolumnios con almohadillas verticales de jaspe y piedra negra. En los extremos se erigieron pirámides rematadas por figuras, hoy desaparecidas. Cierra este cuerpo un entablamento de parecido tratamiento al del plinto, aunque con cornisa retranqueada sobre el nicho y con cartelas de bronce dorado en el friso, hoy desaparecidas. El ático presenta en el centro el escudo de armas de cada fundador, en altorrelieve, de alabastro sobre fondo de piedra negra hasta el jambaje de jaspe. La estructura arquitectónica que lo alberga debía estar formada por estípites con cartelas de bronce dorado, muy probablemente las heterodoxas pilastras que hoy se observan con almohadillas de jaspe y piedra negra, y queda rematada por un frontón partido con escultura central y otras recostadas, y flanqueada por pirámides con bolas, y esculturas.

Antonio Ponz advirtió en estos cenotafios cierta similitud a los de El Escorial. Desde luego la idea de inmortalizar a los fundadores en actitud piadosa ante el altar mayor y con



*Detalle escultórico de uno de los cenotafios*

efecto bronceo es similar<sup>365</sup>. También lo es la articulación tripartita de retablo flanqueado por cenotafios y la disposición de tres pisos en éstos –basamento con vano de entrada, tribuna y ático con escudo–, y el uso de bronce, y jaspes y mármoles de diferentes calidades y connotaciones conmemorativas, pero en la articulación arquitectónica las diferencias son mayores que las similitudes. En El Escorial los cenotafios marcan un resalte en el presbiterio, pero apenas son visibles pues se encuentran cobijados bajo el equivalente a una capilla que al ocuparla por entero confiere el efecto de arcosolio, lo que acentúa el carácter funerario y otorga mayor intimidad a las tribunas reales, sólo visualmente insinuadas desde fuera del presbiterio. En Valencia se adopta la solución de estructura adosada al muro, a modo de retablo. Prácticamente en este cenotafio se vuelve a los esquemas de sepulcros parietales empleados en las primeras manifestaciones del Renacimiento castellano y que en el tratado de Diego de Sagredo, la traza de la sepultura para el obispo de Burgos Juan Rodríguez de Fonseca, con la que Tampeso trabajaba, llevó a Picardo a confundirla con un retablo con ordenanza *al romano*<sup>366</sup>. Por otro lado, la disposición de tres calles que presentan los cenotafios del monasterio castellano, es sustituida en Valencia por una disposición casi piramidal por la ubicación de los ejes verticales, que plantea notables diferencias en la transición del ático. Los dibujados por Herrera muestran mayor majestuosidad, severidad, y un mejor uso de los órdenes y del cromatismo a través de los materiales. En Valencia se persigue mayor libertad y plasticidad: la estructura arquitectónica sobresale del muro; el orden elegido en las columnas del piso principal es el corintio, mientras que se emplean geometrizadas y difusas *pilastras* y *estípites* en el plinto y ático, respectivamente, y ninguno de estos soportes comparte el mismo eje; los jambages interrumpen los entablamentos, y éstos presentan cierto retranqueo; y la escultura de marco arquitectónico y bulto redondo fuera del nicho adquiere gran importancia. Esta búsqueda de soltura respecto al precedente más directo parece tener un gran apoyo en la fachada del templo que Sebastiano Serlio propuso en el f. LX de su Libro IV (1552). No sólo por la distribución piramidal formada por alto basamento de acceso, piso principal de amplio vano central flanqueado por columnas corintias y en los extremos altas pirámides con bolas, y finalmente rematado por ático, sino por la explicación que ofrece el autor, y que, como recurso para provocar la admiración, justifica por la conveniencia de anteponer la novedad con cierta proporción y medida a la presencia exclusiva de las últimas. Esta idea de licencia, que subyace en toda la obra de Serlio, la adapta Orliens a un lenguaje propio, que a su vez debe amoldarse a unos materiales poco frecuentados.

En definitiva, lo estrictamente arquitectónico parece tener más relación con el tiempo en el que se hace y los artífices encargados de ello, que con la referencia escorialense. Los cenotafios de San Miguel de los Reyes difieren poco de la composición desarrollada en la parte superior del retablo que Orliens realizó para la iglesia parroquial de los Santos Juanes en Valencia; concretamente la calle central del piso superior y, sobre todo, el ático sobre el anterior. Comparten el uso adintelado, las transiciones entre cuerpos mediante esculturas en

---

<sup>365</sup> Aunque el bronce, por su durabilidad y coste, manifestaba mejor la idea de permanencia y ostentación de los sepulcros de los grandes señores, es evidente que resultaba muy caro. En Valencia la madera fue el material escogido, pero dorada, creando el mismo efecto bronceo, como ya anteriormente lo produjo las esculturas de yeso doradas que en 1588 se colocaron en los cenotafios de El Escorial y que según las palabras de fray Jerónimo de Sepúlveda estas esculturas de prestado *estaban tan buenas que no parecían sino de lo que ahora son* («Escritos de fray Jerónimo de Sepúlveda: historia de varios sucesos y de las cosas más notables que han acaecido en España y otras naciones desde el año de 1584 hasta el de 1603, escrita por el padre fray Jerónimo de Sepúlveda (el tuerto), monje jeronimo de San Lorenzo de El Escorial», en ZARCO CUEVAS, PADRE JULIÁN: *Documentos para la historia del monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial*. 1916 – 1924, Madrid, vols. IV; concretamente v. IV, p. 72).

<sup>366</sup> SAGREDO, DIEGO DE: *Medidas del romano necesario a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las Basas, Colomnas, Capiteles y otras piezas de los edificios antiguos*. 1526, Casa de Ramón de Pietras, Toledo. Las ediciones de París de 1539, 1542 y 1550 utilizaron el grabado del citado sepulcro como portada.

el eje de los órdenes inferiores, el frontón partido con escultura central, las esculturas reclinadas sobre los frontones partidos y el retranqueo de entablamentos para permitir una visión sin obstáculos de los elementos escultóricos. Y la articulación de órdenes con placas o almohadillas de variadas texturas recuerdan principalmente la obra de Hernán Ruiz II en el antecabildo de la catedral de Sevilla, con pilastras jónicas con cajas de mármoles negros rectangulares, también presentes en el friso. Así como la de Juan de Oviedo y de la Bandera en el convento de la Merced y en el de Santa Clara, ambos en Sevilla.

Los mausoleos hoy se encuentran notablemente mutilados, pero todo parece indicar que la obra siguió principalmente la traza inicial. En gran medida el cambio voluntario consistió en reducir la presencia de los metales: no se hicieron las inscripciones con letras doradas sobre las piedras negras del plinto y pedestal, las pirámides de bronce dorado del piso principal se hicieron de piedra negra y jaspe, y las cartelas de bronce de los estípites del ático fueron substituidas por elementos de piedra. Por otro lado, gran parte de lo realizado con costosos metales, según lo acordado, ha desaparecido: los triglifos de bronce dorado del friso del plinto, la cartela de bronce dorado en medio del pedestal y las esculturas de los fundadores en actitud orante con sus reclinatorios, de madera de ciprés dorada y estofada. Éstas, sabemos que desaparecieron durante la invasión francesa de comienzos del siglo XIX<sup>367</sup>. Poco antes de que esto sucediera Juan Agustín Ceán Bermúdez en los apuntes de su viaje a Valencia realizado en 1788 dejó constancia de la mediocridad de las esculturas que se encontraban en la fachada y retablo mayor, mientras que consideraba las de los fundadores en los sepulcros, entendiéndose cenotafios, como mejores<sup>368</sup>. Y probablemente fueron un estímulo directo para las estatuas de Jaime I y Guillem de Entenza, labradas por Gaspar Asensio en 1673 para el altar mayor de El Puig, que según Carlos Sarthou también guardaban relación con las de El Escorial<sup>369</sup>.

Junto a los mausoleos, y el proyecto de retablo, se comenzó a trabajar en la cripta. Según el Barón de Alcahalí, señalando la fuente documental precisa para su afirmación, Martín de Orinda contrató la realización del panteón de la iglesia en 1633<sup>370</sup>. La cripta se encuentra bajo el presbiterio elevado, como ocurre en numerosos monasterios jerónimos. Entre otros, Santa María de la Armedilla, que albergaba una capilla donde se trasladó la imagen de la Virgen de la Cueva, San Jerónimo el Real de Granada, Guisando, El Escorial, Santa María de la Murta. Sin duda, los dos últimos fueron la referencia más directa que impulsó a los monjes de San Miguel de los Reyes a cambiar la voluntad de su fundador. Y sobre todo, a adoptar el esquema presente en el monasterio de la sierra del Guadarrama; esto es, presencia de los fundadores en la capilla mayor mediante esculturas, pero sus cuerpos reposando en una cripta en la que Juan Bautista Crescenzi, fray Nicolás de Madrid, Alonso Carbonell y Bartolomé Zumbigo trabajaron desde 1617.

A la cripta de San Miguel de los Reyes se accede a través del paso entre claustros mediante una escalera con escalones de piedra negra de Alcublas. Su interior es de estructura sencilla, prácticamente cuadrada, con escalera de acceso en el lado este y tres espacios rehundidos en los restantes. En el frontal a la escalera se encuentra un pequeño altar, que antes del ecuador del siglo XX tenía una escultura del Niño Jesús de mármol<sup>371</sup>. En los de los lados se encuentran las urnas de los fundadores, que también contienen los cuerpos de

<sup>367</sup> En 1840 Antonio Sancho constataba que habían desaparecido (SANCHO, ANTONIO: op. cit., 1840, nº 4, abril, pp. 79-82).

<sup>368</sup> BN, Mss. 21.454-5.

<sup>369</sup> SARTHOU CARRERES, CARLOS: op. cit., 1927, Valencia, p. 142.

<sup>370</sup> ALCAHALÍ, EL BARÓN DE: op. cit., 1897. Cita que esta noticia la toma del protocolo notarial de Pablo Viciado del año 1633. Lamentablemente este protocolo no ha podido ser localizado.

<sup>371</sup> BELTRÁN, A.: *Guía artística de Valencia*. 1945, Aries, Barcelona, p. 92



las infantas de Nápoles, hermanas del duque de Calabria. Una bóveda de aristas cierra el espacio. Gran parte de los puntos de encuentro, como aristas, se encuentran decoradas con pinturas que imitan el granito. Probable evocación escorialense si tenemos en cuenta la escasez de este material en tierras valencianas. La iluminación y ventilación de la cripta se realiza mediante dos respiraderos que comunican con el paso entre claustros, y otro dos hacia las gradas del presbiterio<sup>372</sup>.



En este espacio reposaron los cuerpos de los difuntos en sus ataúdes originales durante años. El sentimiento de agradecimiento de la comunidad hacia los fundadores pronto condujo al deseo de dar mayor cuidado a la cripta. Hacia finales del siglo XVII la administración de don Jerónimo Félix del Rfo, entre las obras que establecía, situaba en penúltimo lugar que se compusiese el panteón donde están los cuerpos de los señores fundadores<sup>373</sup>. A finales de 1704 los monjes pidieron que se abriesen los sepulcros, para ver los cuerpos de los fundadores a los que debían su presencia en ese lugar. Conmovidos por este encuentro los cuerpos fueron devueltos al panteón, pero con el compromiso de hacer unas urnas de piedra negra para que estuviesen con más decencia<sup>374</sup>. Sin duda, la inestabilidad política y social que poco tiempo después se desató arrinconó el proyecto. Finalmente, fray Juan de San Eusebio, natural de

*Urna funeraria en la cripta*

<sup>372</sup> La sencillez de la cripta contrasta con la complejidad que se ha querido ver en su iluminación solar coincidiendo con el día de San Miguel, en el que la luz atraviesa una ventana del primer tramo de la escalera, pasa por un respiradero y proporciona luz natural (IRANZO, AMADOR: «Los misterios de San Miguel», *Levante*; Domingo, 24 de septiembre de 1995. Se trata de una noticia periodística que señala que con este descubrimiento se confirmaba la leyenda que circulaba entre la población reclusa). La iluminación perfecta se obtiene el día 3 de octubre y no el 29 de septiembre por diferencias entre el calendario gregoriano y solar. Pero aun teniendo en cuenta éste tampoco es exacto, lo cual parece mera lucubración fruto de la coincidencia, pues las diferentes aberturas corresponden a obras realizadas con programas y épocas muy diferentes.

<sup>373</sup> ARV, Clero, legajo 681, caja 1.775. ARV, Protocolos, José Domingo, 727 y 764.

<sup>374</sup> AHN, Códices, 509/B, f. 62. Con la ceremonia correspondiente, a través de vigilia cantada y misa solemne, se llevaron al crucero de la iglesia para exponerlos. Los ataúdes se encontraban forrados de felpa carmesí, guarnecidos de plata y clavazón dorada. En el de la Reina se encontraban también los restos de las hermanas del duque, las infantas Julia e Isabel de Aragón. En el del virrey se reconocieron las espuelas doradas, la espada, señales de vestiduras reales y algunas partes de su cuerpo enteras, así como algunos cabellos en la cabeza.

No parece que tengan fundamento las palabras de Pedro Sucas, quien afirmaba que las sepulturas y nichos de los fundadores estuvieron a los lados del presbiterio hasta 1804, fecha en la que se pusieron en el panteón o cripta, con preciosas urnas o sarcófagos (SUCIAS, PEDRO: op. cit., hacia 1909, t. III, L. III, cap VI, p. 35). Más bien parece que bailó un número. Además los cenotafios fueron tales desde el principio y los cuerpos se encontraban en la cripta.

Masamagrell y lego oficial de cantería desde 1692, las hizo en 1723<sup>375</sup>, utilizando los mismos materiales que pocos años después se utilizaron en los retablos de la iglesia. En las urnas puede leerse la siguiente inscripción: «FERDINAND. AB ARAGON. DUX CALABRE ET FUNDATOR NOSTER» y «URSULA GERMANA REGNA. SORORES DUCIS CALABRE».

También se ha apuntado que el altar de jaspes fue realizado en 1753<sup>376</sup>, pero documentalmente no hemos encontrado referencia alguna que pueda confirmarlo. Sin embargo, una fuente manuscrita de la cartuja de Portacoeli ofrece una cronología más cerrada, pues indica que sus canteras proporcionaron al monasterio jerónimo mucha piedra negra y jaspes en 1723, así como en 1728 para concluir el *panteón famoso*<sup>377</sup>.

Poco más tarde, el 11 de junio de 1732, los monjes jerónimos autorizaron la realización del altar mayor de la iglesia, utilizando piedra negra, blanca y jaspes bajo la dirección del maestro José Montana y con los numerosos oficiales canteros que la casa tenía. Pronto se dispuso lo necesario para la obra en materiales y mano de obra: se construyó un molino para amolar piedras y se aumentó el número de oficiales de cantería con la incorporación de José Cavaller y Francisco Esteve<sup>378</sup>. Marcos Antonio de Orellana y el Barón de Alcahalí consideraron a José Cavaller director de la obra del retablo mayor del monasterio jerónimo<sup>379</sup>, afirmación que se ha mantenido tradicionalmente incluso matizando que la obra finalizó en 1740<sup>380</sup>. Pero en 1741 todavía había una intensa actividad de cantería en el monasterio, en junio de 1743 se aprobó dismantelar las piedras blancas de Génova que formaban la fuente del pozo del claustro para instalarlas en el tabernáculo, y reemplazar aquéllas con piedras blancas de las de la casa<sup>381</sup>, y sólo en 1749 se reconocía que la obra estaba a punto de concluirse. No cabe duda de que estos dos legos, junto a los que llevaban más tiempo en la casa y otros que se incorporaron, como Agustín Monzó<sup>382</sup>, desempeñaron un papel importante en la realización del retablo cuya traza no queda claramente establecida ante la escasez de obras de los nominados –José Montana y fray José Cavaller–, pero también hubo implicados ajenos a la casa. Raimundo Capuz en 1737 realizó la escultura del arcángel San Miguel que debía ocupar el espacio central del retablo, y varios expertos dijeron que era muy buena y valía mucho más de las 200 libras que pedía por ella, máxime ante su voluntad de dar facilidades para su pago<sup>383</sup>. Las relaciones de este maestro con la casa fueron excelentes. Anteriormente, hizo en la fachada las esculturas de San Jerónimo, Santa Paula, el ángel mancebo con los escudos y la del arcángel San Miguel con el demonio; como hemos citado, henchido de prestigio tras su paso por la Corte realizó la escultura de San Miguel del retablo mayor de la iglesia a bajo precio y con condiciones de pago muy ventajosas; finalmente a avanzada edad se retiró al monasterio con la intención de acabar allí sus días, y como agradecimiento realizó las esculturas del retablo mayor y

<sup>375</sup> ARV, Clero, legajo 701, caja 1824-25. AHN, Códices, 523/B, f. 25. ARV, Clero, libro 2.956, f. 42v.

<sup>376</sup> BENITO DOMÉNECH, FERNANDO: op. cit., 1983, p. 673.

<sup>377</sup> RIBES TRAYER, M<sup>a</sup> ESTRELLA: op. cit., 1998, pp. 199-200.

<sup>378</sup> Las decisiones en AHN, Códices, 509/B, ff. 212v, 216v y 218v. Los datos sobre José Cavaller y Francisco Esteve pueden consultarse en sus biografías contenidas en el capítulo V.

<sup>379</sup> ORELLANA, MARCOS ANTONIO: op. cit., 1930, pp. 480-481. ALCAHALÍ, BARÓN DE: op. cit., 1897, pp. 411-412.

<sup>380</sup> MATEO GÓMEZ, ISABEL; LÓPEZ-YARTO, AMELIA: op. cit., 1997, n<sup>o</sup> 277, p. 6. Señala que este lego figuró como director de la obra hasta que la terminó en 1740.

<sup>381</sup> AHN, Códices, 510/B, ff. 37v-38 y 53v.

<sup>382</sup> AHN, Códices, 523/B y 510/B, f. 101v, y ARV, Clero, libro 2.956. Véase su perfil biográfico en el epígrafe «La comunidad religiosa» del capítulo V.

<sup>383</sup> AHN, Códices, 510/B, f. 14v.

costeó su finalización<sup>384</sup>. Resulta sugerente pensar en la influencia que en los monjes que desempeñaban labores escultóricas y arquitectónicas pudo tener este maestro, cuya presencia en los momentos en los que se realiza el altar mayor resulta difícil precisar. Pero, por ejemplo, el retablo mantiene la característica borrominesca de destacar la calle central mientras que se achaflanan las laterales, que probablemente Leonardo Julio Capuz utilizó en los retablos laterales de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia, y en opinión de David Vilaplana difundieron Andrés Robles, fray José Cavaller y Jaime Molins en retablos de sección entre trapezoidal y convexa<sup>385</sup>.

El retablo que hoy ocupa el testero del presbiterio utiliza mármoles de diversos colores y los dispone con ricas labores de taracea, combinando principalmente piedra blanca, roja y negra. La elección del material, sin ser excepcional en tierras valencianas durante la pri-



*Retablo mayor*

mera mitad del siglo XVIII, es poco habitual y limitada a piezas selectas. De hecho, además del retablo de la Cueva Santa de Castellón realizado por Leonardo Julio Capuz hacia 1695, y formado por plintos con taraceas, columnas salomónicas de jaspe rojo e imágenes de mármol blanco; la portada de la iglesia de la Asunción de Vinaroz, que se superpone a un imafrente liso de remate quebrado, probablemente trazada por Eugenio Guilló a modo de retablo de dos pisos con columnas salomónicas y arco de medio punto abocinado, con evidentes efectos decorativos a través de piedra y mármoles negros y azules, como corresponde a un destacado pintor al fresco de inquietudes arquitectónicas, e interpretada por Juan Bautista Viñes y Bartolomé Mir entre 1698 y 1702; y del retablo de mármoles, bronce y madera dorada de la capilla de la Comunión de la iglesia de San Nicolás, en Alicante, trazado y realizado por Juan Bautista Borja entre 1725 y 1733, contemporáneo del casi también aislado caso en la zona de la portada de la iglesia

de Santa Cruz en Caravaca, pocos ejemplos de envergadura pueden citarse, sin duda por cuestiones económicas. Incluso, la poderosa Orden del Oratorio de San Felipe Neri tuvo que descartar su proyecto de dotar a su iglesia de Valencia de retablos con estos materiales. No obstante, sólo la posibilidad pudo estimular por las mismas fechas otras iniciativas.

Muy probablemente el uso de estos materiales en el retablo mayor del monasterio jerónimo encuentra explicación en el deseo de armonizar la obra con los mausoleos de los fundadores que ocupan los lados del presbiterio, y continuada en la transformación del pavimento de la iglesia, incluidas las gradas y su balaustrada, donde también se incorporaron

<sup>384</sup> La paternidad de Raimundo Capuz en las labores escultóricas del retablo mayor en ARV, Protocolos, Guillermo Aparicio, 4.781, ff. 65v-66v. Finalmente el escultor no murió en el monasterio, pues la insistencia del marido de su sobrina hizo que fuera a casa de ésta a morir, lo que le sobrevino en 1743. Véase ORELLANA, MARCOS ANTONIO: op. cit., 1930, pp. 244-245.

<sup>385</sup> VILAPLANA, DAVID: op. cit., 1988, t. II, pp. 209-227; cita p. 220.

labores de taracea. Salvando las diferencias estilísticas que separan las obras de los cenotafios y el retablo mayor, se establece una clara vinculación a través del uso del mismo tipo de materiales, pero invirtiendo el juego bícromo de los órdenes y el fondo. A la afinidad de materiales como recurso de unión de elementos de épocas distintas se une la utilización de altas pirámides de connotaciones funerarias, y cabe suponer que se sumaría la conexión psicológica que las figuras orantes de los fundadores tendrían con el altar mayor.

El retablo rompe con el dominante medio gremial carpinteril y enlaza con un barroco cosmopolita y el clima cultural preilustrado de los novatores. Éste demandó formas más sencillas y contenidas, un uso riguroso de la gramática de los órdenes, un mayor conocimiento del mundo artístico más avanzado, preferentemente el romano, y conocimientos estrictamente arquitectónicos, desligados de artistas de fuerte impronta figurativa. En el retablo de San Miguel de los Reyes la combinación de los materiales crea un efecto pictórico: en el piso principal mediante una combinación cromática con elementos figurativos y plásticos, en el superior a través de una explosión cromática de combinaciones geométricas, y en ambos a través de columnas y arquitrabes como enfáticas masas de color uniforme. Los valores plásticos se reducen a los elementos de enmarque del nicho principal y a los que se suceden muy heterodoxamente en los intercolumnios.

Aunque se trata de una iniciativa que consideramos toma partido en la concepción estética que enfrentó a arquitectos y adornistas, su desarrollo dentro de los muros de un monasterio, y con legos y donados canteros que lo habitan, redujo su trascendencia. De hecho, en gran medida la elección del material condiciona la reducción de los elementos formales que enmascaran la estructura arquitectónica, y la sensación de lujo y valoración de lo sensitivo ya no es conseguida a través de la pléthora decorativa de formas carnosas, sino de la riqueza del material y el desarrollo de valores estrictamente arquitectónicos y pictóricos por la polícromía de los materiales empleados y su combinación. El acento en el proyecto arquitectónico asociado a materiales nobles que podemos remontar a obras como la de Juan Herrera en el retablo mayor de El Escorial, la del retablo y gradas del Colegio del Corpus Christi de Valencia, la de Alonso Matías en el retablo mayor de la catedral de Córdoba o la de Juan de Muniategui en el retablo de jaspes de la cartuja de Portacoeli, en Valladolid, queda reforzado en el monasterio jerónimo por la práctica eliminación del componente narrativo presente en los ejemplos de los siglos XVI y XVII.

El retablo mayor se encuentra formado por alto cuerpo de basamento con un gran tabernáculo en su centro de formas arquitectónicas sencillas sobre una mesa con frontal de mármoles diversos dispuestos en virtuosa taracea, y a los lados dos puertas que permiten el acceso al trasagrario; dos elementos al servicio de la exaltación eucarística reafirmada desde el Concilio de Trento y que con enorme retraso se incorporan en San Miguel de los Reyes. Cuando en 1590 los padres visitadores sugirieron la construcción de esta estancia se atendía a la tradición valenciana, pero sobre todo a la monástica, y más aún a la propia, siendo paradigma el mencionado trasagrario de El Escorial, pero no fue una realidad hasta mediados del siglo XVIII, cuando estuvo concluido el nuevo retablo mayor realizado por fray José Cavañer. Se invertía con esta solución el proceso que lo había iniciado, puesto que si en un principio las cabeceras poligonales de los templos dieron lugar a trasagrarios por la disposición de retablos de planta recta, ahora se creaba el trasagrario al colocar delante del testero recto un retablo de planta poligonal.

Sobre los altos pedestales del basamento se eleva el cuerpo principal formado por cuatro columnas corintias de fuste liso y hornacinas en los intercolumnios con sucesiones ascendentes de elementos escultóricos y arquitectónicos hasta las parejas de capiteles que rematan el intercolumnio. Muy probablemente el tratamiento que recibe éste encuentra la fuente de inspiración más directa en los intercolumnios del ámbito oriolano del primer renacimiento, formados por capiteles corridos, y frecuentemente con hornacinas en la caja. Precisamente, la estela de Jerónimo Quijano ha sido constatada hasta las fechas que tratamos

cuando la ciencia de los cortes adquirió entidad matemática en el seno de un código clásico no dogmático<sup>386</sup>. No obstante, los elementos barroquizantes de enmarque sobre las hornacinas parecen encontrar su fuente de inspiración en el tratamiento que reciben los mismos elementos en la fachada de la catedral de Valencia, punto de referencia frecuente de la arquitectura de mayores pretensiones del siglo XVIII valenciano.

El nicho central es de gran tamaño y cobija la figura del arcángel San Miguel. Un entablamento curvado con retranqueos separa el siguiente piso. Si bien en un principio esta solución pudo ser un recurso para mantener las proporciones de los órdenes a la vez que se adaptaba a construcciones existentes<sup>387</sup>, aquí se convierte en motivo consciente y libre, como aparece en obras del plateresco, en algunas de las láminas que Wendel Dietterlin difundió a finales del siglo XVI, venía siendo frecuente en el ámbito andaluz desde el último tercio del siglo XVII, como en la fachada de la iglesia de la cartuja de Nuestra Señora de la Defensión de Jerez de la Frontera, o los retablos mayores de las iglesias del Hospital de la Misericordia y del Hospital de la Caridad, ambos en Sevilla, pero también en la fachada de la iglesia del Santuario del Lluch en Mallorca, y en el ámbito valenciano, de manera generalizada en el primer cuarto del siglo XVIII, con las pródigas fachadas de perfiles mixtilíneos, sobre todo en el ámbito castellonense de donde procedían muchos de los legos y donados jerónimos, y de cornisas curvas en las portadas de iglesias parroquiales como la de Albalat de la Ribera, Vinaroz y Benicarló, la torre del reloj y la portada lateral a la calle vieja de la Paja de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia y la portada de la iglesia de Santo Tomás de la misma ciudad, así como la del Colegio de Santo Domingo de Orihuela, la de la iglesia de Santa María y la del monasterio de la Santa Faz de Alicante... Su extensión y protagonismo también se pone de manifiesto en las arquitecturas efímeras, por ejemplo en las erigidas en 1738 con motivo del quinto centenario de la conquista de Valencia<sup>388</sup>. Por otra parte, este recurso recuerda el arquivado toscano de las entradas a las celdas del propio monasterio, por lo que parece responder al deseo de adoptar la solución cartuja de crear una celda simbólica a Cristo Sacramentado, con lo que se establecía una afinidad con la vida del monje, repartida entre momentos de vida en comunidad y otros en soledad<sup>389</sup>. Precisamente, en estos momentos las relaciones que el monasterio jerónimo mantenía con la cartuja eran excelentes, incluso se hablaba de hermandad. El retablo, por las horas que los monjes pasaban en el coro y ser el lugar más sagrado, se convertía en el mejor y más constante recordatorio de la santidad de la celda, que como ya hemos visto, era el lugar junto al coro en el que los monjes repartían la mayor parte de su vida, y comenzaba a presentar alarmantes signos de relajación.

En el retablo del monasterio jerónimo valenciano la sinuosidad no sólo se establece en planta, aquí levemente sugerida al colocar en ángulo de unos 45° los intercolumnios de los extremos, sino en el alzado. Para la hornacina principal Raimundo Capuz en 1737 hizo la escultura de San Miguel y el demonio que, según información de Pedro Sucas, fue derribada por los franceses en la víspera del sitio de Moncey el 28 de junio de 1808<sup>390</sup>. Como he-

<sup>386</sup> BÉRCHEZ GÓMEZ, JOAQUÍN: op. cit., 1994, p. 64.

<sup>387</sup> BÉRCHEZ, JOAQUÍN: *Los comienzos de la arquitectura académica en Valencia: Antoni Gilabert*. 1987, Federico Doménech, Valencia, pp. 105-106.

<sup>388</sup> Algunos de los grabados que las reproducen pueden verse en MÍNGUEZ, VÍCTOR: *Art i arquitectura efímera a la València del S. XVIII*. 1990. Edicions Alfons El Magnànim, Valencia.

<sup>389</sup> RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, ALFONSO: «Lectura iconográfica del Sagrario de la Cartuja de Granada», *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al Profesor Emilio Orozco Díaz*. 1979, Universidad de Granada; t. III, pp. 95-112.

<sup>390</sup> SUCIAS, PEDRO: op. cit., hacia 1909, t. III, L. III, cap VI, p.38. El Marqués de Cruilles afirmó que la escultura de mármol fue arrojada al suelo por los soldados franceses en 1808, y fue reemplazada por otra de madera de Ramón Capuz (CRUILLES, MARQUÉS DE: op. cit., 1876, p. 285). Tampoco parece tener base la afirmación de Rico de Estasen que consideró la escultura como una obra graciosa y original de Ignacio Vergara (RICO DE ESTASEN, JOSÉ: op. cit., 1934, nº 95, p. 99).



mos visto, el resto de esculturas fueron realizadas por Raimundo Capuz, aunque probablemente las cuatro del retablo fueran finalizadas por Juan Bautista Balaguer y el San Gabriel y San Rafael por Luis Domingo.

El piso superior se ordena a modo de ático. Tiene aletones de transición y sobre ellos altas pirámides. En el centro una hornacina de enmarque mixtilíneo queda flanqueada mediante pilastras con caña taraceada y fantástico capitel, y columnas compuestas de fuste liso. La diversidad de diseños del ático, con columnas de fuste liso, pilastras de neto taraceado e intercolumnio con diferente combinación de taraceas, reproducen un escalonamiento parecido al de la propia fachada retablo, pero con diferentes tipos de soportes y menor variación de planos. El elemento arquitectónico que culmina la composición se encuentra formado por una caja central con remate similar al de los retablos del crucero de la iglesia del convento de las Calatravas de Madrid, realizados por Juan de Villanueva Vardales hacia 1726, y que en última instancia parece evocar simplificada la Cátedra de San Pedro en el Vaticano, lo que viene a reforzar el sesgo cosmopolita apuntado en el retablo mayor de San Miguel de los Reyes. Por otro lado, resulta significativa la coincidencia de criterios que existe en el uso de entablamento curvo y el enmarque del camarín entre este retablo jerónimo y el empleado pocos años antes en el retablo de Alhedín, en la provincia de Granada.

La impronta del retablo mayor del monasterio jerónimo se aprecia claramente en la obra retablística en madera de Jaime Molíns. Así, por ejemplo, la solución del entablamento curvo, muy frecuente en la época como hemos señalado, aparece en el retablo de Santa María de Requena realizado hacia 1755, y fuertes ecos de su esquema compositivo aparecen en el retablo mayor de la iglesia de la Asunción de Guadalest, atribuido por Inmaculada Vidal a Jaime Molíns y tallado por Joaquín Verdú entre 1759 y 1762. Pero, sin lugar a dudas, el rastro más evidente se halla en los retablos de las capillas de la iglesia del propio



*Retablos de las capillas de la iglesia*

monasterio jerónimo, en cuya realización participó fray Atanasio de San Jerónimo<sup>391</sup>. Tres retablos guardan compositivamente grandes semejanzas con el retablo mayor y comparten el uso de materiales duros. Dos de ellos presentan la misma traza, emplean materiales nobles de gran dureza, predominando el negro, y disponen minuciosas labores de taracea en pedestales y netos de pilastras. Juegan conscientemente con los recursos que proporciona lo poligonal en la hornacina principal y en los órdenes que la flanquean, disponiéndola en ángulo de 45°. De esta manera, parece interpretar angulosamente la frecuente sinuosidad de los retablos de la época, de planos curvos y rectos intersecados. Por lo que respecta al tercer retablo, se encuentra más deteriorado, y es el que presenta una vinculación compositiva más evidente con el retablo mayor, incluso presenta entablamiento con resaltes y retranqueos con cornisa curva sobre la hornacina principal. Sin embargo, es de piedra negra y no participa de las labores de taracea que hemos visto en los anteriores. A diferencia de los otros, no se prodiga en recursos poligonales, sólo los órdenes que enmarcan la calle central presentan un cierto ángulo hacia el espectador.

Es notorio el interés que en San Miguel de los Reyes surge por ganar en majestuosidad a través de unificar todos los retablos, y éstos con el resto de la arquitectura del templo, como en el siglo anterior se hizo en la iglesia de la Asunción de Liria, y a comienzos del XVIII, con un criterio estético muy distinto, se hizo en la iglesia de los Santos Juanes. Unidad que al unísono se perseguía en la construcción del claustro norte como *pendant* del sur. La mejor garantía de este resultado son las palabras de Antonio Ponz. El académico, tan conforme con las evocaciones escorialenses del edificio valenciano, veía con desagrado los elementos que se alejaban del clasicismo, principalmente los construidos entre mediados del siglo XVII hasta su propia época, aunque le satisfacían los retablos de las capillas de San Miguel de los Reyes por ser de igual y sencilla arquitectura. Las obras de estos retablos se adelantaban a la nueva manera de entender el arte y la arquitectura que propugnaba Ponz, y que el tabernáculo - altar mayor de la iglesia del Temple, ya hacia 1770, vislumbraba *el establecimiento de la buena arquitectura en todo el país*. En opinión del académico este hecho dejaba vislumbrar el destierro de los promontorios de madera, que se hizo oficial con la Real Orden General, con fecha de 25 de noviembre de 1777, que prohibió realizarlos en madera para evitar incendios, y que con esta excusa la capacidad normativa que alcanzaba la Academia ponía fin a una disputa entre oficios y los gustos estéticos. Refrendando el camino iniciado, se realizó de jaspes y mármoles el retablo de la capilla de San Vicente Ferrer, en el convento de Santo Domingo, finalizado el 23 de abril de 1781<sup>392</sup>.

Además de los retablos, los monjes jerónimos aprobaron otras obras que unificaran el conjunto. Así, el 19 de abril de 1749, considerando que el retablo mayor estaba a punto de finalizar, aceptaron contratar a los mismos trabajadores para que hiciesen el piso de la iglesia, y con ello amortizar el gasto que el monasterio había realizado en herramientas<sup>393</sup>. El suelo de piedra negra de Portacoeli, introdujo un juego cromático a través de la elección de los materiales, que era común a los edificios más representativos de Valencia, como la catedral y la Lonja. Se ha atribuido el enlosado y gradas taraceadas del presbiterio, que sigue el precedente de la iglesia del Colegio del Corpus Christi adoptado más de cien años antes, y el diseño de algunos retablos de las capillas laterales, ya descritos, a fray Atanasio de San Jerónimo, cuya obra tuvo que desarrollarse antes de 1775<sup>394</sup>.

Pese al esfuerzo realizado en el monasterio jerónimo valenciano los retablos de las capillas laterales desde Antonio Ponz han sido constantemente obviados por los visitantes,

<sup>391</sup> Véase en el capítulo V la biografía de este lego.

<sup>392</sup> En este tiempo se realizaron también los retablos de San Juan del Hospital, de ladrillo, finalizado el 24 de junio de 1781, y los de la iglesia nueva de Burjasot, todos de yeso y ladrillo.

<sup>393</sup> AHN, Códices, 510/B, f. 92v.

<sup>394</sup> AHN, Códices, 510/B, f. 96v. ORELLANA, MARCOS ANTONIO: op. cit., 1930, pp. 481-482.

mientras que la opinión despectiva sobre el presbiterio permaneció, o se suavizó con un cierto tono condescendiente. Para Alexandre Laborde la balastrada era hermosa, el tabernáculo sencillo pero notable y la mesa de altar con mucho arte, pero los cenotafios eran de mediana ejecución y el altar mayor es una mezcla de adornos de madera trabajados sin gusto, y de columnas de varias piezas de marmol, mal dispuestas y arregladas<sup>395</sup>. Para Antonio Sancho éste era de no muy delicado gusto, pero admirable, por el prolijo trabajado de los mosaicos que lo adornan, aunque consideraba magnífico el graderío y balastrada del presbiterio, a diferencia de las labores del altar mayor y el panteón con las que compartía materiales, pero no gusto<sup>396</sup>. Sólo en José Rico de Estasen despertó pasión el retablo del altar mayor, que lo calificó de *único en España, en el que son de admirar los adornos embutidos y la monumental estatua del arcangel San Miguel*<sup>397</sup>.

### ***Los nuevos sistemas de cierre en tierras valencianas: la bóveda de cañón con lunetos y la cúpula de perfil renacentista***

La elección del ladrillo en los cierres de la iglesia de San Miguel de los Reyes en el proyecto de Alonso de Covarrubias muestra el momento de inflexión que experimenta la consideración de las técnicas tabicadas. Si bien la obra no se realizó, por las mismas fechas en el Hospital General se utilizó mayoritariamente el ladrillo en las bóvedas. La técnica tabicada se fue imponiendo a lo largo del siglo XVI, hasta llegar a su absoluto predominio durante la siguiente centuria. Su elección, en las diversas obras, puede explicarse por razones estéticas, pues era la que mejor podía adaptarse a las soluciones del renacimiento romano; pero sobre todo económicas: por una parte, por el menor coste en materiales, transporte y mano de obra; y por otra, porque su menor peso y rápido fraguado entre ladrillos la aleja de la costosa técnica romana de la cimbra perdida. Además, un factor que redundaba en la economía, y satisfacía la impaciencia de los comitentes, era la mayor rapidez de construcción. Cuando años más tarde se llevó a cabo la construcción de la iglesia del monasterio jerónimo en lugar de las bóvedas estrelladas, vaídas tabicadas con nervios, que propuso el maestro toledano, se empleó la bóveda tabicada de cañón con lunetos. El material era el mismo, pero las formas eran diferentes, aunque en ambos casos tendentes a la esfericidad. La utilización de cierres en la iglesia basados en el círculo concede una incuestionable unidad visual y simbólica<sup>398</sup>.

La bóveda de cañón conecta con soluciones de época romana, en menor medida –y menos en tierras valencianas– con su pervivencia o traducción a la piedra en la temprana Edad Media, y con su recuperación tabicada en el siglo XV italiano. Su adopción en el Levante hispano se produce hacia finales del XVI. Entonces se manifiesta como un tipo de cierre idóneo para cubrir espacios longitudinales de manera rápida, funcional, pues traslada homogéneamente los empujes hacia los laterales, ofrece unidad espacial y mejor acústica, aspectos que redundan en beneficio de la liturgia, valorada tras el Concilio de Trento, y siempre cuidada en órdenes como la de los jerónimos. Además, la utilización de la bóveda de cañón tabicado se puso al servicio del amplio proceso de transformación o revestimiento de antiguas fábricas, que afectó a los principales edificios de la ciudad, e incluso del Reino, a partir de la segunda y tercera década del siglo XVII. Concretamente se muestra como un sistema de cierre versátil que salva la dificultad de abovedar con criterios esféricos tramos que generalmente eran oblongos en los edificios medievales.

<sup>395</sup> LABORDE, ALEXANDRE: op. cit., 1826, p. 92.

<sup>396</sup> SANCHO, ANTONIO: op. cit., 1840, n° 4, abril, p. 81.

<sup>397</sup> RICO DE ESTASEN, JOSÉ: op. cit., 1934, n° 95, pp. 98-100.

<sup>398</sup> HAUTECOEUR, L.: *Mystique et architecture. Le symbolisme du cercle et de la coupole*. 1954, Picard, París. HANI, JEAN: op. cit. 1983.





*Bóveda de cañón con lunetos de la nave de la iglesia*

La bóveda de cañón tabicada, ya hemos indicado, pudo introducirse en el monasterio jerónimo valenciano en la cubierta que Juan Bautista Abril hizo en 1582 para cubrir la librería de prestado. Hacia finales de siglo se utilizó la bóveda de cañón acasetonada en el trastero de la iglesia parroquial de Algemésí. El Colegio del Corpus Christi (1586-1611) empleó la bóveda tabicada de cañón rebajado con lunetos en la capilla del Monumento. Por mandato del arzobispo Juan de Ribera se comenzaron las iglesias de Albaida (1592-1624) y El Palomar (1592-1609), realizadas por el maestro Antonio Labrunya, que utilizan bóvedas de cañón con lunetos y vaídas en las capillas laterales. Vinculados también al Patriarca Ribera, en la última década del siglo xvi, emplearon la bóveda tabicada de cañón con lunetos, destacando los amplios espacios de sus iglesias, los conventos capuchinos de la Magdalena en Masamagrell y la Sangre en Alboraya, contratada con Francisco Antón, y la iglesia del monasterio del Santo Sepulcro de Alcoy construida por Baltasar García con participación en las trazas de Honorato Martí. A comienzos del siguiente siglo Juan Cambra la empleó en la escalera oeste del claustro sur de San Miguel de los Reyes, Guillem Roca en la iglesia del convento de agustinas descalzas de Santa Úrsula y las once mil vírgenes en Valencia (1605-1645), también fundación de Juan de Ribera, y en el convento de San José y San Pons en Castellón se utilizó hacia 1615. Tras estas experiencias las iglesias de los templos valencianos utilizaron de manera habitual el sistema de bóvedas de cañón tabicadas, y en cuya serie se encuentran el convento de agustinas de San Martín de Segorbe (1620-1622), trazada por un padre capuchino entendido en la materia, la del monasterio de San Jerónimo de Cotalba, hacia la segunda década del siglo, que también empleó este tipo de cierre en el refectorio y biblioteca, y la del monasterio de San Miguel de los Reyes, iniciada hacia 1632 por Martín de Orinda y participación de Vicente Mir en la construcción de las cimbras. En este edificio la cúpula de recuerdo escurialense sobre el crucero completa el esquema vignolesco del sistema de abovedamiento. A la lista de bóvedas de cañón en tierras valencianas se suman la iglesia de la Asunción de Liria, comenzada en 1626 y acabada más tarde que el monasterio de San Miguel de los Reyes, con participación de los mismos maestros Pedro Ambuesa y

Martín de Orinda, la del convento de carmelitas descalzas de San José (1609-1628), la renovación del convento del Carmen de Valencia iniciada en 1628 por fray Gaspar de Sant Martí, la renovación de la iglesia de la cartuja de Valdecríst, realizada por Martín de Orinda hacia 1633, y la renovación de la iglesia del convento de Santa Catalina de Siena, que emplea la bóveda de cañón con lunetos, cuyas cimbras realizaron Joan Panes y José Arnau. Hacia mediados de siglo fue utilizada por Cristóbal Escolano en el revestimiento de la iglesia del convento de San Vicente de la Roqueta, y algo más tarde la empleó Pedro Quintana en la iglesia del Colegio de Santo Domingo de Orihuela. Probablemente de 1678, como aparece reflejado en una cartela, sea la del refectorio de la cartuja de Ara Christi. En la iglesia arciprestal de Chelva (1676-1702) y en la parroquial de Tuéjar (1677-1692) Juan Pérez Castiel empleó la cúpula con tambor en el crucero y la bóveda de cañón con lunetos en la nave. Combinación que este mismo arquitecto, o bajo su influencia, utiliza en muchas capillas del último cuarto de siglo, como la capilla de Santa Bárbara (1685-1686) en San Juan del Hospital en Valencia, realizada siguiendo trazas de Juan Pérez Castiel por Vicente Claret y Antonio Izquierdo; la capilla de Comunión de San Esteban, terminada en 1686 según Vicente Boix; y la capilla de la Comunión de la iglesia de la Asunción Biar (1686-1694), también trazada por el maestro de Requena. Finalmente en 1696 se recubrió con bóveda de cañón la cubierta de bóvedas vaídas de la iglesia de San Antonio de Canals<sup>399</sup>.

A finales del siglo XVII en la bóveda de cañón de San Miguel de los Reyes se añadieron unos florones. Con ellos se introducía un rasgo de claro gusto barroco en el templo, y se armonizaba con el florón de la cúpula. Este elemento que fue completamente nuevo en la aplicación a una cúpula, no lo era en las bóvedas. Ya hemos indicado que con un criterio claramente decorativo aparece frecuentemente asociado a las bóvedas de crucería. En ocasiones cubriendo antiguas bóvedas y actualizándolas a los nuevos gustos, en otras en obras nuevas. La cartuja de Ara Christi tenía florones dorados cubriendo los encuentros de las bóvedas de crucería, cuyo impacto rebasó los límites del Reino. Pero el proceso decorativo alcanzó su cúspide cuando se separaron de los arcos cruceros y se convirtieron en elementos autónomos, con la única finalidad de establecer un ritmo con capacidades ornamentales<sup>400</sup>. El convento de agustinas recoletas de Santa Úrsula y las once mil vírgenes en Valencia, fundado en 1605 por el Patriarca Ribera, presentó bóveda de cañón con florones, cuyas cimbras realizó Miguel Ibáñez. En la cúpula de San Miguel de los Reyes se utilizó en 1644. En el monasterio jerónimo de Santa María de la Murta en 1656 se colocaron grandes florones de madera dorada en medio de cada una de las bóvedas vaídas. En la iglesia de Nuestra Señora del Pilar y San Lorenzo en Valencia, construida entre 1659 y 1692 por Pedro Leonart y Pedro Do, presenta bóveda de cañón con lunetos y florones en cada tramo, y cúpula rematada por florón, finalizada en 1685 por Francisco Giner. La iglesia arciprestal de Chelva, obra de Juan Pérez Castiel entre 1676 y 1702, muestra en el transepto placas diagonales con florón. Solución muy vinculada al arquitecto y que se repite en numerosas de sus obras y otras en las que se vislumbra su impronta. Por ejemplo, en la cercana iglesia parroquial de Tuéjar, de parecida cronología; en la bóveda de cañón de la capilla de Santa Bárbara en la iglesia de San Juan del Hospital (1685-1686), que además tiene florón en la cúpula, y en el revestimiento de la propia iglesia se utilizó la bóveda de cañón con lunetos y florones en cada tramo; en la capilla de la

<sup>399</sup> Sobre la presencia de la técnica tabicada y la bóveda de cañón tabicada en Valencia véase BÉRCHEZ GÓMEZ, JOAQUÍN: op. cit., 1994. BÉRCHEZ GÓMEZ, JOAQUÍN: op. cit., 1994, t. I, pp. 525-536.

<sup>400</sup> Florones vinculados a nervios encontramos en numerosos presbiterios de iglesias valencianas, tradicionalmente revestimientos de obras medievales del último cuarto de siglo XVII: catedral de Valencia, iglesia arciprestal de Santa María de Morella, iglesia de Santa Ana en Segorbe, monasterio de la Trinidad en Valencia e iglesia de San Antonio en Canals. A comienzos del XVIII en la iglesia del Salvador de Requena.

Comunión de la iglesia de la Asunción de Biar, realizada por el maestro entre 1686 y 1694, y donde el tramo mayor de la bóveda de cañón tiene un gran florón central dorado y otros menores en juegos de placas diagonales con florones, y de la cúpula pende un florón central; y en el Salvador de Requena. En el santuario del Niño Perdido en Caudiel un florón culmina la cúpula. En el colegio de Santo Domingo en Orihuela, las obras de finales del siglo xvii, eligen la solución de bóveda de cañón con lunetos con florones en el centro de cada tramo. Este motivo, al que se suma el monasterio de San Miguel de los Reyes, continuó a lo largo de buena parte del siguiente siglo. En la transición de los dos siglos, además, no sólo adquiere carta de naturaleza entre los carpinteros, sino que se imita a través de la pintura, como en la iglesia de San Nicolás de Valencia, donde toda la bóveda es pintada hacia 1690 y se fingen florones en los tramos centrales que ocultan el encuentro de los lunetos. E incluso se lleva a la piedra, como ocurre en la bóveda vaída anterior a la portada de la sacristía de la colegiata de Játiva, realizada entre 1683 y 1705, y en la que del rectángulo central se ocupa con curioso florón y dos conchas veneras de piedra. La insistencia de este motivo excluye su consideración de pervivencia arcaica, y muestra una continuación que va desde manifestaciones del Gótico hasta las del Barroco, pasando por una sensibilidad que armoniza los criterios de esfericidad del Renacimiento con los ornamentales vinculados a elementos dorados y de compleja y rica talla, que paulatinamente se van depurando hasta dibujar formas arquitectónicas puras carentes de aditivos escultóricos o pictóricos.

Sobre el crucero de San Miguel de los Reyes se eleva una gran cúpula que ha causado la admiración de los viajeros y visitantes. En el ámbito valenciano desde finales del siglo xv se produjo una experimentación en espacios cupulados esféricos, aunque sin apreciar aspectos volumétricos exteriores. La construcción de la cúpula de El Escorial supuso un revulsivo hacia la vindicación de estos valores en los elementos de remate. A finales del siglo xvi recoge esta herencia diversas obras vinculadas al Patriarca Ribera, como el primer proyecto de cúpula para el Colegio del Corpus Christi de Valencia y la iglesia del monasterio del Santo



*Interior de la cúpula de la iglesia*

Sepulcro de Alcoy (1596-1598) construida por Baltasar García, siguiendo las trazas dadas por Honorato Martí. Ambas con cúpula de media naranja sin tambor<sup>401</sup>.

Muchos autores han señalado la deuda que tiene la cúpula de San Miguel de los Reyes con la de El Escorial. Así lo hizo Antonio Sancho, que, además, especificó que su diámetro era de 48 palmos valencianos<sup>402</sup>. Pero la exposición de esta relación no llegó a sistematizarse, rebasando el mero enunciado, hasta el artículo de Agustín Bustamante y Fernando Marías sobre la influencia de la cúpula del monasterio madrileño en España. En este artículo no sólo se evidenciaban las semejanzas, sino también las discrepancias, justificadas en el caso valenciano por la referencia del Colegio del Corpus Christi de Valencia. La cúpula de San Miguel de los Reyes mira, según estos autores, hacia El Escorial y el Colegio del Patriarca Ribera<sup>403</sup>. Con el primero comparte en el exterior el tema triunfal formado por vanos, las parejas de columnas dóricas sobre pedestales flanqueándolos y las hornacinas y recuadros entre éstas, así como la balaustrada con remate de bolas sobre los ejes de las columnas. En el interior el esquema de dobles pilastras sobre pedestales que separan ventanas. Con el segundo, en el exterior el uso



Cúpula de El Escorial



Cúpula del Colegio del Corpus Christi, Valencia

<sup>401</sup> Sobre este tipo, su contexto, connotación funeraria, trascendencia en la tardanza en la incorporación del tambor y repercusión arquitectónica, véase BUSTAMANTE GARCÍA, AGUSTÍN; MARÍAS, FERNANDO: «La catedral de Granada y la introducción de la cúpula en la España del Renacimiento», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1982, año VIII, pp. 103-115.

<sup>402</sup> SANCHO, ANTONIO: op. cit., 1840, n° 4, abril, pp. 79-82. Sigue las mismas pautas Vicente Marzo en 1844 (ARASCV, Sección Comisión de Monumentos, 1837-1853, 1854-1872; legajo 141, 1/44B). RICO DE ESTASEN, JOSÉ: op. cit., 1934, n° 95, pp. 98-100.

<sup>403</sup> BUSTAMANTE, AGUSTÍN; MARÍAS, FERNANDO: «La Sombra de la cúpula de El Escorial». *Fragmentos*. 1985, n° 4-5, pp. 46-64; concretamente pp. 60-61.

Fernando Benito ha señalado la fecha de 1595 como el momento en el que se decide hacer una cúpula sobre el crucero de la iglesia del Colegio del Corpus Christi. Fernando Marías ha indicado la posible intervención de Bartolomé Matarana, presente poco después en las labores pictóricas del mismo templo.

de vanos rectangulares y, a nuestro parecer, el de retropilastras, resaltos en el entablamiento del tambor, así como la teja vidriada en la calota. Mientras que en el interior, comparten el empleo de ménsulas foliadas, que también estaban presentes en la cúpula de la capilla de la Comunión del Convento del Carmen y el Colegio del Corpus Christi, ambos en Valencia.

Las primeras manifestaciones renacentistas que eligieron el tambor como elemento que proporcionaría luz y elevaría el espacio cupulado, adoptaron la planta poligonal pues conectaba de manera natural con el sistema tradicional de cimborrios. En España aparece en el crucero del Hospital General de Valencia, una obra que presenta cierto acercamiento al citado esquema. Sobre un espacio octogonal se eleva un tambor de igual sección y con un cuerpo de ventanas, sobre él una calota oval con nervios que no se trasdosa como tal al exterior. Pero el tipo de tambor que dominó en tierras hispanas durante un primer momento fue el de tambor circular. Antonio Sangallo el Viejo, lo desarrolló en la iglesia de la Madonna de San Biagio, en Montepulciano, comenzada en 1518 y consagrada en 1529, pero cuya cúpula continuó desde 1534 Baccio d'Agnolo, que diseñó la linterna en 1544. A esta primera cúpula del Renacimiento en ser finalizada, siguieron, entre otras, como las de San Pedro de Roma, San Lorenzo de El Escorial, y el Colegio del Corpus Christi de Valencia.

Los referentes principales para la construcción de la cúpula de San Miguel de los Reyes, no cabe duda, se encontraban en El Escorial y en el Colegio del Corpus Christi en Valencia. La mirada en esa dirección era una elección y no una obligación. La iglesia parroquial de la Asunción de Carcagente, y las iglesias de las cartujas de Ara Christi y Valldecris, así como la del monasterio de San Miguel de los Reyes eligieron el tambor circular, pero al mismo tiempo se realizaron las obras de la cabecera de la iglesia de la Casa de la Compañía de Jesús en Valencia, construida entre 1621 y 1631 por Francesc Arboreda, que retoma el tambor poligonal, no sabemos si forzado por las obras dejadas a finales de siglo anterior cuando la obra capitulada con Francesc Antón se detuvo<sup>404</sup>. Aunque es significativo que en la iglesia de nueva planta de la Universidad de Gandía, iniciada oficialmente en 1605, de 1634 a 1636 se construyese una cúpula de media naranja sobre pechinas, sin tambor en el interior, pero octogonal en el exterior, y sin linterna en el remate de la calota<sup>405</sup>. También las iglesias de Liria y Chelva, en las que participó Pedro Ambuesa, adoptaron este esquema al exterior, aunque la de Liria con linterna.

La simbiosis en el tambor de San Miguel de los Reyes de los edificios de Felipe II y del Patriarca Ribera, prácticamente se encontraba formulada anteriormente por Sebastiano Serlio. Concretamente en su tratado se recoge la recreación, pues estaba arruinado y caído, de

---

<sup>404</sup> Se trata de una obra de gran polémica. Interesantes noticias pueden obtenerse en BOSQUETE, JUAN BAUTISTA: *Historia y Primer centenario de la Casa Profesa del Espíritu Santo y Compañía de Jesús de Valencia (1579-1679), compuesta entre 1662 y 1679* (Mss. Archivo Compañía de Jesús de Valencia). Continuado por los padres Cristóbal Berlanga, primero, y Felipe Pascual, después. Y sobre las diferentes interpretaciones de esta obra puede verse por un lado PINGARRÓN, FERNANDO: «A propósito de la arquitectura de la primitiva iglesia de la Compañía de Jesús en Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, 1986, pp. 27-34. PINGARRÓN, FERNANDO: «Dos plantas setecentistas de la casa profesa de la compañía de Jesús en Valencia», *Ars Longa*, 1992, pp. 125-140. Según este autor la obra respondería a una planta novedosa, probablemente procedente de Roma, y consistente en cruz latina, cabecera poligonal, transepto sobresaliente y cúpula - cimborrio octogonal en el crucero. Se capitula con Francisco Antón en 1595. Por otro lado debe consultarse GÓMEZ-FERRER, MERCEDES: «La iglesia de la Compañía de la ciudad de Valencia. El contrato para la inicialización de las obras de su cabecera», *Archivo de Arte Valenciano*, 1993, pp. 56-69. Para esta autora la traza de 1595 pudiera ser del propio Francesc Antón, dado que era gran tracista, pero señala que el resultado final no corresponde a ella, sino que su tipología es fruto de un proceso constructivo lento. La iglesia se concibe con falta de espacio disponible, y en 1599 se detiene en el inicio del cimborrio. Ese mismo año Antonio Maroma contrata la realización de una capilla mayor provisional. En 1621 se contrató con el maestro Francesc Arboreda la realización de la definitiva, que concluyó en 1631.

<sup>405</sup> SERRA DESFILIS, AMADEO: «Casa, església i patis: la construcció de la Seu de la Universitat de Gandia (1549-1767)», GARCÍA, ÁLVAR; ROMERO, LLUÍS (Coords.): *Gandia 450 anys de tradició universitària*. 1999, Ajuntament de Gandia, pp. 51-75; concretamente p. 68.





*Exterior de la cúpula de la iglesia*



*Recreación del templo de Tívoli por S. Serlio,  
Libro III, f. XX*

un templo romano de Tívoli que se hallaba junto al río. Se trata de la misma lámina que muestra un friso convexo, de tanta predicación en el monasterio de San Miguel de los Reyes. La similitud con la articulación del tambor del monasterio jerónimo se nos antoja a tener en cuenta. Se compone de un alto basamento sobre el que se elevan parejas de columnas, intercolumnios con hornacinas y recuadros, y vanos rectangulares con recuadros encima. Junto a estos elementos se constatan otros de la época que transgreden las referencias clasicistas utilizadas hasta el momento, y que se evidencian en el tratamiento retranqueado y plástico del entablamento, con resaltos en los trozos que coronan las columnas y ménsulas en el friso<sup>406</sup>.

Tal vez, por todo ello, se produjo una fusión de elementos formulados por los edificios que actuaban como principales catalizadores culturales y religiosos contrarreformistas en España –incluso en la cristiandad–, en el caso de El Escorial, y en el Reino de Valencia en el del Colegio del Corpus Christi, y con los que San Miguel de los Reyes mantenía fuertes lazos, pues una era casa jerónima y de la otra era visitador, respectivamente. La mirada hacia estos edificios se justificaba también por exclusivas cuestiones arquitectónicas, pues recogían la primera cúpula de perfil renacentista en España y la primera en el Reino de Valencia, que era también primera de ladrillo en España. Asimismo era de gran autoridad el tratado de Sebastiano Serlio, y la antigüedad que éste recogía. De cualquier modo son opciones, la de la fusión de elementos de dos edificios emblemáticos o la interpretación de

<sup>406</sup> Las ménsulas en el friso tenían el marchamo de la antigüedad del Coliseo que difundió S. Serlio (Libro III, lám. XXXVII). Tratados posteriores continuaron usando este motivo, que en tierras valencianas quedó asociado a diversos campanarios, como el del Colegio del Corpus Christi, iglesia de San Martín, iglesia de San Andrés –hoy San Juan de la Cruz–; y los posteriores del convento del Carmen, iglesia de los Santos Juanes y monasterio de San Miguel de los Reyes.

Serlio, que consideramos se complementan y no se excluyen. La utilización del tratado del boloñés concede rigor arqueológico a un proceso iniciado con anterioridad y que nacionaliza estos mismos principios. Ahora retomado por un maestro que gustaba de ejercitar el ingenio. Muestra del éxito de esta solución es la conexión que presenta con la cúpula de la iglesia parroquial de la Asunción en Carcagente, fruto de las labores de ampliación en el crucero contratadas por Joaquín Bernabeu en 1625. Aunque la calota fue intensamente restaurada en el siglo XX, el tambor fue respetado y evidencia una articulación que básicamente responde a la del monasterio jerónimo valenciano, a base de altos pedestales comunes sobre los que se elevan columnas pareadas de orden dórico y retropilastras, con la diferencia que en Carcagente entre las columnas no se disponen hornacinas, que separan ventanas rectangulares de sencilla moldura exterior. Incluso la similitud tuvo que ser mayor, si tenemos en cuenta que también contó con una balaustrada con pedestales en correspondencia con las columnas pareadas y rematada con bolas.



*Interior de la cúpula de la iglesia*

En cuanto al interior de la cúpula de San Miguel de los Reyes, Agustín Bustamante y Fernando Marías han señalado la dependencia de la estela escorialense, pero no de la obra realizada, sino de las representaciones recogidas en la serie *Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la fábrica de San Lorenzo de El Escorial* (1589, viuda de Alonso Gómez, Madrid), diseñadas por Juan de Herrera y grabadas por Pietro Perret, y en las que se introdujeron ciertas variaciones, como la articulación del tambor mediante parejas de pilastras sin elementos entre ellas, y a las que de nuevo se unieron elementos del Colegio del Corpus Christi de Valencia, como son las ménsulas del anillo. Se rompe el maridaje entre exterior e interior, tanto en los órdenes, como en el tratamiento de los intercolumnios, como en los elementos que buscan cierta plasticidad –en el exterior en el entablamento, mientras que en el interior se busca en el anillo y el basamento.

A las referencias citadas bien pudieron añadirse de modo arborescente otras, aunque la vinculación por el momento resulta más difusa. Es el caso de la iglesia del Colegio de



la Compañía, hoy iglesia de los Santos Justo y Pastor, en Granada<sup>407</sup>, cuya cúpula trazada por el jesuita Pedro Sánchez y realizada por Alonso Romero entre 1614 y 1622, presenta notables coincidencias con la valenciana. Principalmente destaca el exterior de la cúpula, netamente escorialense, y las ménsulas-triglifo, que se encuentran en la línea de lo expuesto en la nave del monasterio jerónimo.

Hacia mediados de siglo en tierras valencianas todavía resultaba válido el sistema de cúpula empleado tras las obras de la capilla de la Comunión del convento del Carmen, el Colegio del Corpus Christi, la cartuja de Ara Christi, la iglesia de la Asunción de Carcagente y San Miguel de los Reyes. A este esquema parecía responder el carro triunfal del oficio de los carpinteros que en 1655 se alzó con el premio en las fiestas del segundo centenario de la canonización de San Vicente Ferrer. Según Marcos Antonio Ortí *porque sacó un carro hermosamente dispuesto, á modo de una media naranja, con sus cornizas, colunas, i baças hechas con mucha perfección, i muy ajustadas al arte; conduzia el carro un grande cimborio con San Vicente al lado, i una muger con un niño en los braços que representavan al que avía de ser Calixto Papa III i su madre, i que el santo le encomandava á ella que cuydase muy bien su hijo, por que le avía de canonizar. Mereció esta invención, que todos quantos la vieron, fuesen de parecer que se le devía dar el primer premio*. La cúpula era un elemento plenamente consolidado en el panorama artístico valenciano. Curiosamente los albañiles no se mostraron tan acordes a los tiempos y con cierto orgullo local imitaron en su carro triunfal la torre mayor de la catedral de Valencia con su campana llamada el Miguelete<sup>408</sup>.

Otras variantes fueron las de la capilla de la Comunión de los Santos Juanes de Valencia, trazada por fray Gaspar de Sant Martí, y ejecuta por Diego Martínez Ponce de Urrana entre 1644 y 1653, muestra cúpula sin tambor, calota semiesférica y linterna. En la basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia, sobre la planta oval que causó fuertes discrepancias, se erige un tambor de igual sección al exterior, pero que en el interior forma parte de la calota, que es rematada por una linterna abierta. La cartuja de Valldecríst utilizará de forma más decidida la planta de perfil renacentista, realizada en 1665 por Juan Clararunt<sup>409</sup>. Pero esta última solución fue minoritaria y la que triunfó fue la del tambor octogonal, que encuentra en la Casa de la Compañía de Jesús en Valencia un primer ejemplo en ese ámbito, e incluso en la que renuncia al valor volumétrico del tambor al exterior.

Por otra parte, aunque la cúpula de San Miguel de los Reyes se encuentra dentro de una serie de cúpulas que presentan un perfil renacentista introduce un elemento que lleva a ciertos problemas de interpretación. Concretamente, el 18 de marzo de 1642 los monjes jerónimos decidieron no hacer linterna en la cúpula para disminuir el peso y el peligro de filtración de aguas. En julio de 1644 se doraba y estofaba el florón que debía ocupar el espacio central de la calota<sup>410</sup>. No cabe duda de que estas dos decisiones cuestionan seriamente el perfil de la cúpula. Lo cierto es que se construyó persiguiendo su valor externo, pero se

<sup>407</sup> Sobre este edificio véase RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, ALFONSO: *Bartolomé Bustamante (1501-1570) y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*. 1967, Institutum Historicorum S. I., Roma. GÓMEZ-MORENO CALERA, JOSÉ MANUEL: *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560 / 1650)*. *Diócesis de Granada y Guadix - Baza*. 1989, Universidad de Granada - Diputación de Granada, pp. 190-202.

<sup>408</sup> Citado por TRAMOYERES BLASCO, LUIS: *Instituciones gremiales. Su origen y organización en Valencia*. 1889, Imprenta Doménech, Valencia, pp. 101-103; la cursiva en pp. 102-103. La referencia esta tomada de la obra de Marco Antonio Ortí titulada *Segundo centenario de la canonización del valenciano apóstol San Vicente Ferrer* (pp. 204 y 211).

<sup>409</sup> Así puede apreciarse en el grabado del alzado general de la cartuja de Valldecríst que presenta la obra *Maisons de l'Ordre des chartreux*, 1913-1919, Montreuil-Parkminster; vols. IV.

<sup>410</sup> AHN, Códices, 507/B, f. 102v; y AHN, Códices, 508/B, ff. 14v y 18v. La decisión de cerrar a abertura y colocar un florón dorado fue citada por BENITO DOMÉNECH, FERNANDO: op. cit., 1983, p. 672.



Interior de la cúpula antes de su restauración

anuló sus posibilidades desde el interior. Esta solución tuvo una notable repercusión, carecía de precedente en las dos cúpulas a las que miró, y muy probablemente fuese ajena al diseño original. La utilización de este elemento venía de lejos, pues entronca con el desarrollo decorativo que alcanzan las claves de las bóvedas. Paulatinamente los nervios y claves abandonaron todo uso estructural, permaneciendo el meramente ornamental que es actualizado según los nuevos gustos. La utilización de estos florones sin que recubran las claves de antiguas bóvedas marca la adopción de un motivo que alcanzará autonomía durante época barroca. En 1626 en la iglesia de la cartuja de Ara Christi, cercana al Puig, se cubrían las bóvedas de crucería de su nave con florones dorados por Juan Miguel Orlens. Siete años más tarde, cuando se contrataron con Juan Çapata los que debían cubrir el coro bajo de la turodense iglesia de Rubielos de Mora, se exigieron que los de la cartuja valenciana sirvieran como modelo, pues *haran de estar muy bien acabados, ordos y perficionados con toda curiosidad como estan en el convento de Ara*

*Christi en el Reino de Valencia*<sup>411</sup>. Pero todavía se trataba de ejemplos que continuaban la tradición de las bóvedas de crucería y claves. En San Miguel de los Reyes la utilización de un florón en la cúpula, consideramos, es nueva y marca el inicio de lo que será el volumen interior de las cúpulas valencianas durante más de dos siglos: frecuentemente formadas bien por tambor octogonal, bien por tambor octogonal al exterior y circular al interior, bien sin tambor, pero casi constantemente con esfericidad en el interior y florón central.

La cúpula de la iglesia del monasterio de San Vicente de la Roqueta, realizada durante la reforma del templo que hizo Cristóbal Escolano entre 1654 y 1657, sin tambor, presenta calota esférica con nervios y florón central, que continuó en el exterior con elemento a modo de pináculo. La cúpula de la iglesia de Nuestra Señora del Pilar y San Lorenzo en Valencia finalizada en 1685 por Francisco Giner presenta tambor octogonal al exterior que en el interior se manifiesta simplemente como calota con nervios y florón. Los remates de los cruceros de la iglesia arciprestal de Liria, finalizada hacia 1670, la de Chelva, realizada por Juan Pérez Castiel entre 1676 y 1702, y la de la iglesia parroquial de Tuéjar, cercana en distancia y conceptos, presentan cúpula con tambor octogonal al exterior y semicircular al interior, y calota con parejas de nervios<sup>412</sup>. La capilla de Santa Bárbara de la iglesia de San Juan del Hospital en Valencia, realizada entre 1685 y 1689 por los maestros Vicente Claret y Antonio Izquierdo siguiendo trazas de Juan Pérez Castiel tiene cúpula, sin tambor trasdosado, formada por una calota con nervios y florón central. La misma disposición de calota

<sup>411</sup> APMR, Juan Bautista Sayas, caja 68, n° 157, ff. 65-71.

<sup>412</sup> Las iglesias de tambor poligonal al exterior y semicircular al interior conectan con una tradición vernácula, que es revitalizada desde la construcción de obras con claro carácter eucarístico, como los sagrarios de las catedrales de Toledo y Cuenca, y obras de gran empaque, como el Colegio Imperial, la capilla de San Isidro o las Calatravas en Madrid.

presenta la capilla de la Comunión de la iglesia de la Asunción en Biar, obra de Juan Pérez Castiel entre 1686 y 1694, y el santuario del Niño Perdido en Caudiel, erigido entre 1684 y 1717. En la abadía de Nuestra Señora de la Valldigna, en Simat de Valldigna, hacia finales del siglo xvii se cierra el crucero mediante una cúpula de tambor octogonal en el exterior y circular en el interior, y calota con nervios y florón. La iglesia de San Pedro Apóstol de Albalat de la Ribera, construida en 1701 utilizaba el recurso de cúpula con nervios decorados y florón central. También aparece en las cajas de las escaleras del Colegio San Pablo de Valencia, realizadas en 1720 y 1721: una con pechinas, tambor octogonal al exterior y semicircular al interior con ventanas rectangulares separadas por pilastras, calota semiesférica con nervios y florón; y otra con pechinas, calota semiesférica con nervios y florón. La capilla de la Comunión de la iglesia de San Juan de la Cruz, antigua San Andrés, construida entre 1737 y 1741, presenta una estructura de tambor octogonal al exterior y semicircular al interior con ventanas rectangulares separadas por parejas de pilastras, calota semiesférica con nervios bifurcados desde el florón central. La capilla de San Francisco de Paula en la iglesia de San Sebastián de Valencia, hacia 1744, queda culminada por una cúpula, con cuerpo de ventanas abiertas en el inicio de la calota, formando acusados lunetos, nervios entre éstos y remate con florón. La iglesia de San Andrés de la Alcudia, construida entre 1746 y 1767, presenta cúpula con calota de nervios dobles y florón. La iglesia de San Jaime en Villarreal, obra de 1752 a 1779, utiliza cúpula con florón. Al igual que la iglesia de San Lorenzo en Castell de Cabres, obra hacia 1758. En la segunda mitad del siglo xviii las características se mantienen con cierta inercia, pero también se aprecia un deseo de mirar hacia un clasicismo que tiene uno de sus referentes más destacados en el monasterio de San Miguel de los Reyes. La cúpula de la iglesia parroquial de Cincorres, construida entre 1763 y 1782, es básicamente una simplificación de la de San Miguel de los Reyes. También tiene una cierta evocación en el monasterio jerónimo la cúpula de la antigua capilla de la Comunión, llamada de los pescadores, en la antigua iglesia de San Andrés de Valencia, que se compone de tambor con ventanas separadas por parejas de pilastras, cuyas líneas continúan en los nervios de la calota, y finalizan en un elemento central de remate parecido a un florón. La capilla de la Comunión de la iglesia de San Nicolás, en Alicante, es una cúpula con tambor que abre un cuerpo de ventanas, calota con nervios decorados y florón de piedra central cuidado. Las cúpulas semiesféricas y ovals de las capillas de la catedral de Valencia, resultado de la reforma comenzada en 1774 por Antonio Gilabert, compuestas por pechinas, tambor circular con cuerpo de ventanas rectangulares separadas por parejas de pilastras cajeadas, calota con nervios y florón central de equilibrado tratamiento introducen este elemento, aunque depurado, en el período academicista. En esta época, sin embargo, se recupera el perfil renacentista del que participaba el monasterio jerónimo valenciano, pero ya sin el florón que desvirtuó su ascendencia desde el interior. El monasterio del Temple en Valencia, con trazas dadas por Miguel Fernández en 1761, comprendía una cúpula formada por pechinas, tambor octogonal al exterior, pero cilíndrica al interior con ventanas rectangulares y parejas de pilastras, una calota con nervios y linterna. La iglesia de las Escuelas Pías de Valencia, iniciada en 1767 por José Puchol y finalizada por Antonio Gilabert en 1773 es toda ella una cúpula panteónica formada por tambor circular, calota y linterna. La misma fusión entre el exterior y el interior, aunque con pechinas como elemento de transición del cuadrado al círculo, la mostró la capilla de San Vicente en el convento de Santo Domingo de Valencia (1772-1778), así como la capilla de la Comunión de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia realizada por el arquitecto Joaquín Martínez entre 1782 y 1786, que en este último año hizo la de la capilla del Beato Gaspar Bono en el convento de San Sebastián de Valencia. Sin embargo, esto no surgió de la nada y como pasos intermedios se encuentran las experiencias del convento de Santo Domingo de Orihuela, en la última década del siglo xvii, que recuperó la linterna en la cúpula, aunque sin tambor; y las de las iglesias de Santo Tomás (1725-1736) y San Sebastián (1725-1739),

ambas en Valencia, que mantuvieron el tambor octogonal al exterior, pero ya remataron la cúpula con linterna. Como también ocurre con el trasagrario de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Torrente, con de planta octogonal sobre la que descansa directamente la calota de media naranja con linterna, cubierta con concha venera, que ya fue descrita así a mediados del siglo XVIII.

Desde el siglo XVIII la cúpula de San Miguel de los Reyes, como ya hemos visto, fue sometida a labores de consolidación y sufrió algunas intervenciones debido a su mal estado. En las labores de restauración de los años finales del siglo XX se han reparado diversas patologías de la cúpula y se ha consolidado, optando por un tratamiento uniforme del intradós de la calota, que difumina la presencia de los nervios.

## 2.10. EL PATIO NORTE: HUELLAS CISTERCIENSES, JERÓNIMAS Y CARCELARIAS

El patio norte es, sin duda, el espacio donde se evidencia de un solo vistazo los tres residentes que ha tenido este edificio: los cistercienses, los jerónimos y los presos.



*Restos del antiguo claustro medieval en el patio norte*

La abadía cisterciense disponía de un único claustro, situado al norte de la iglesia. Su forma era rectangular y sus dimensiones, según descripciones del siglo XVI, estaban cerca de los ciento veinticinco pies por lado. Las recientes excavaciones arqueológicas muestran que los muros que lo delimitaban medían 22 metros de largo por 19 de ancho, y tenía un pozo en el centro. Hacia la parte del camino se encontraban la portería, el horno y otras dependencias de servicios. En el extremo noroeste se encontraba la cocina. En la panda norte

el refectorio. En el extremo nordeste las letrinas, en la intersección con la panda este, donde se encontraba el dormitorio. En tiempos de los jerónimos la documentación parece indicar que la cocina y el refectorio se instalaron en el lado este.

El claustro, como se le conoció desde que se construyó el meridional, fue utilizado por la comunidad religiosa mientras duraron las obras del nuevo. Según se fue construyendo este último la comunidad fue trasladándose. Posteriormente, quedó como distribuidor de las dependencias de servicios, portería, bodega, etc., y de las estancias de criados y donados. En sus galerías, incluso, recibían sepultura. Además en este claustro quedó el refectorio. Las mejoras se produjeron a lo largo de los años. Como algo puramente anecdótico podemos constatar las realizadas entre 1692 y 1695<sup>413</sup>.

Desde mediados del siglo XVIII se expuso el peligro que corría la comunidad si no ponía remedio a la inminente amenaza de ruina del viejo claustro. El 29 de diciembre de 1756 el prior advirtió a los monjes el riesgo que entrañaba la obra medieval, pues incluso la iglesia se había resentido porque le faltaba estribo por aquella parte, y las estrecheces que la comunidad debía sufrir en el refectorio. Por estas razones propuso llevar éste y las demás oficinas del claustro al claustro principal, y después iniciar la obra del segundo claustro. Vino la mayor parte de la comunidad en todo ello<sup>414</sup>. Sin embargo, no parece que el entusiasmo empujase a las acciones, pues el 13 de noviembre de 1762 se propuso nuevamente comenzar el claustro norte antes que el medieval fuese ruina. Los motivos argumentados eran los mismos que en años anteriores, pero además se incidía en la carencia de celdas y, probablemente, de aula capitular. La comunidad reiteró su decisión, pero mostrando un mayor empeño especificó que se debía seguir una traza aprobada por dos importantes maestros de la ciudad de Valencia, y sin que la obra les llevase a endeudarse<sup>415</sup>. Como ya había ocurrido con anterioridad la vía que tomó la comunidad para no empeñarse fue la de recibir al hábito y profesión de donados y legos a personas con formación en el mundo de la construcción. El caso más paradigmático fue el de Francisco Antonio Aldaz, *natural del lugar de Olalla, del Reyno de Aragón y Comunidad de Daroca, hijo de Antonio Aldaz y de Graciana Pina, cantero de oficio*, que fue aceptado como lego el 20 de abril de 1756 a los 25 años de edad, fue recibido a la profesión el 29 de mayo del siguiente año con el nombre de Francisco de Santa Bárbara, y desempeñó numerosos e importantes puestos para el monasterio hasta su muerte a comienzos de enero de 1802<sup>416</sup>. Concretamente trazó y dirigió las obras del nuevo claustro, después que los planos, cortes y alzados fueron aprobados el 8 de abril de 1763 por su tío fray José Alberto Pina, Vicente Gascó y Mauro Minguet.

Sólo parte de estas construcciones se iniciaron en el lado este. Algunas construcciones del claustro se derribaron y se colocaron los enjarjes de los arcos correspondientes a las nueve capillas del lado este, así como a las más cercanas al paso entre claustros, en el lado sur. En la panda se comenzó un enorme refectorio, como indica el púlpito con escalera excavado en la pared, y una cocina que ocupa las dos últimas capillas hacia el norte. Los dos tramos de la cocina presentan distinto tratamiento, y se evidencia por la chimenea de arco angular truncado. La sala se articula mediante ménsulas sobre las que arrancan arcos, de los que sólo se hicieron los salmeres. En el primer piso se realizaron las embocaduras de las celdas y los jambajes de las ventanas, con presencia de ladrillo en sus elementos de cierre. De la torre nordeste sólo se hizo hasta la moldura que marca la primera altura.

<sup>413</sup> ARV, Clero, libro 1.648.

<sup>414</sup> AHN, Códices, 510/B, f. 150v.

<sup>415</sup> AHN, Códices, 511/B, ff. 203-203v.

<sup>416</sup> AHN, Códices, 510/B, f. 144. También hay información sobre este lego en AHN, Códices, 523/B; y ARV, Clero, libro 2.956.





*Obra iniciada en el lado este del proyectado claustro norte*

Aún se puede apreciar entre los leves vestigios que quedan cómo se mantuvieron las proporciones, materiales y elementos ornamentales del claustro principal. La armonía entre los dos espacios, construidos en distinta época, atendía a un deseo de unidad estilística, que a tenor de la presencia de los expertos que la aprobaron no fue forzada, sino una opción acorde con el deseo de recuperar los órdenes y valores arquitectónicos que encabezó Vicente Gascó frente a las tendencias barrocas. En estos momentos se comenzaba a mirar de nuevo hacia el clasicismo, siendo el monasterio jerónimo un claro referente en tierras valencianas, como hemos indicado en páginas anteriores.

Las labores constructivas se sucedieron a lo largo de toda la década, aunque con lentitud. En 1767 los monjes manifestaban que necesitaban toda la madera del término de Manzanera para la obra del claustro que realizaban. En agosto de 1768, argumentaban su negativa a hacer una fiesta *respeto de hallarse muy atrasada con la obra que estaba haciendo del nuevo claustro*<sup>417</sup>. Cuando Antonio Ponz visitó el edificio constató la actividad del siguiente modo: *se está actualmente trabajando otro claustro, según las medidas de éste (el sur), obra proyectada desde muy antiguo*<sup>418</sup>. Probablemente los trabajos en el lado este del nuevo claustro, concretamente en sus muros perimetrales, no se terminaron hasta bien entrada la siguiente década, pues acaso a este espacio se refiera la decisión tomada a finales del verano de 1779 de cortar 110 pinos de la partida de la rambla seca de la villa del Toro para cubrir el lienzo del claustro<sup>419</sup>. Las obras del claustro tuvieron que convivir con otros encargos y fueron arrinconadas ante el empuje de otras más necesarias, pero permaneció siempre la idea de su continuación. La comunidad, el 9 de abril de 1801 con el asesoramiento de *fray Francisco* (Santa Bárbara) *el architecto*, decidió hacer hospedería para monjes de la Orden de San Jerónimo en

<sup>417</sup> AHN, Códices, 511/B, ff. 19-20.

<sup>418</sup> PONZ, ANTONIO: op. cit., 1774, t. IV, carta IX.

<sup>419</sup> AHN, Códices, 511/B, f. 135v.

la bodega vieja o refrigerador, en la obra nueva del claustro norte, donde se consideraba también había espacio para una pieza que sirviese como granja<sup>420</sup>.

La mayor parte del claustro medieval permaneció en pie hasta bien entrado el siglo XIX. El 9 de julio de 1814, se decidió su derribo y el de las dependencias anejas, para que sus materiales permitiesen algunas reparaciones de la casa. Días después, la comunidad aceptó situar la portería en el claustro sur, cerca de la capilla del Santo Cristo<sup>421</sup>. Estas decisiones mostraban la penuria en la que les sumió la Guerra de la Independencia, por lo que eran momentos difíciles para emprender grandes obras. En el umbral de la exclaustración los documentos siguen mencionando el claustro. La actividad, aunque lánguida, persistió hasta el final, como lo muestra que entre la relación de efectos que se hallaron en el monasterio tras la Desamortización se encontrasen muchas piedras sillares sueltas destinadas para continuar la obra del edificio<sup>422</sup>.

En esta zona al norte de la iglesia se ubicaron los enfermos mentales durante el periodo que sirvió como hospital; y hasta la segunda mitad del siglo XIX, ya como cárcel, no padeció la definitiva intervención que configuró su actual aspecto. Reproducimos las palabras de Teodoro Llorente, contemporáneo a los hechos: *De reciente, y para su nuevo destino penitenciario, se le ha dado remate, con escasa gloria para los arquitectos del día, que no han sabido seguir (cosa que era fácil) las bien proporcionadas líneas de la antigua construcción*<sup>423</sup>. En el interior, el claustro se vació completamente creando un patio acorde con los nuevos usos del edificio, y sus materiales sirvieron para realizar los nuevos bloques celulares a los que hacía mención Teodoro Llorente –panda norte y oeste. En el exterior, se reproducían los volúmenes del lado meridional, prosiguiendo el equilibrio proyectado en la segunda mitad del siglo XVIII, e imponiendo el reparto de los vanos de los nuevos espacios al lado sur. Se produjo un viaje de ida y vuelta, que en definitiva buscaba la regularidad y proporción de una composición estrictamente simétrica.

A través de las noticias de prensa que se hicieron eco del incendio que destruyó el taller de esparto el 10 de marzo de 1911 sabemos el estado y distribución de todo este patio<sup>424</sup>. La población reclusa, entonces formada por 1.700 hombres, utilizaba el patio norte como lugar de expansión. Así lo recogen también las fotografías de principios de siglo que siempre muestran en este patio a los reclusos con sus familias, paseando o realizando ejercicios gimnásticos. Por otro lado, en el lado este, el primer piso estaba ocupado por la enfermería y las celdas de los presos ancianos, mientras que en el superior se hallaban los talleres de espartería, alpargatería y guitarrería, así como las celdas para los reclusos que ingresaban. En esta zona ya se había actuado intensamente, como lo indica que las vigas del tejado fueran de hierro. Los lados norte y oeste eran destinados a celdas, y en el segundo piso del lado occidental se hallaban los 400 reclusos condenados a cadena perpetua.

El anteproyecto de Emilio Giménez propuso la construcción de todo este claustro basándose en las descripciones y utilizando el sur como referencia analógica, pues estaba justificada por testimonios físicos que confirmaban que comenzó a construirse a semejanza. La planta baja quedaría acondicionada para salas de exposiciones, mientras que sobre ella se instalarían aulas y seminarios. En el lado oeste debía trasladarse la escalera de piedra del paso entre claustros. En el extremo noroeste estaba previsto el núcleo de servicios de hombres y mujeres. El proyecto se desestimó, e igual suerte siguió la propuesta de construir una estructura de hormigón a modo de galerías descubiertas. Finalmente, bajo la dirección de

<sup>420</sup> AHN, Códices, 513/B, f. 83v.

<sup>421</sup> AHN, Códices, 514/B, ff. 35-35v.

<sup>422</sup> ARV, Propiedades Antiguas, legajo 530, exp. 11; y ARV, Propiedades Antiguas, legajo 381, exp. 10. Señalado por la Comisión Principal de Arbitrios de Amortización de la Provincia de Valencia.

<sup>423</sup> LLORENTE OLIVARES, TEODORO: *Valencia*. 1887-1889, Daniel Cortezo, Barcelona; v. II, p. 466.

<sup>424</sup> *Las Provincias*, 11 de marzo de 1911 y *El Pueblo*, 11 de marzo de 1911.



Julián Esteban Chapapría se consolidaron las ruinas del viejo claustro cisterciense, se ha dejado a la vista las obras jerónimas del siglo XVIII y los volúmenes de la época carcelaria.

En la panda este, que corresponde a la obra de los jerónimos, se ha recuperado un espacio que había permanecido prácticamente ignorado hasta el momento. Debemos lamentar el uso de material de derribo con el que se han reproducido algunas formas concretas, y con el que se pierde parte de la información del edificio. Por otro lado, el necesario montacargas que se ha instalado en los tramos de la antigua cocina resta dignidad y entorpece el disfrute de este espacio. Los lados norte y oeste, y torres angulares, han sufrido profundas transformaciones en su interior movidas por los nuevos usos que debe albergar el edificio. Por el mismo motivo se ha construido con metal y vidrio un corredor de comunicación en la panda sur<sup>425</sup>.

## 2.11. REFECTORIO, COCINA Y NECESARIÁS

El refectorio es una de las dependencias más importantes en la vida de una comunidad por la frecuencia de su uso y fuerte carga simbólica que muy pronto adquirió. La comunidad de San Miguel de los Reyes utilizó el que en su día construyó el Císter, aunque su ubicación, disposición y probablemente altura poco tenían que ver con las constantes unánimemente reconocidas en el Císter. Junto al refectorio se encontraba la cocina, bodega y necesariás, que ocupaban todo el lado norte. La utilización del refectorio por los jerónimos llevó la vida en comunidad al claustro, mayoritariamente dedicado a dependencias de servicios. Muy probablemente por este motivo todos estos usos se trasladaron al lado este del claustro, el más cercano al paso que comunicaba con el claustro sur. Pero la transformación más importante se produjo en 1756, cuando ante la pequeñez del refectorio, se decidió su traslado, junto con la cocina, el ala sur del claustro meridional, parte que un día fue librería. Mientras tanto se construía la panda este del nuevo claustro, que comprendía un majestuoso refectorio y una espaciosa cocina.

El refectorio era el lugar donde comían los monjes y extraordinariamente los visitantes ilustres o los invitados en días de festividad. Así lo hizo don Fernando de Aragón en San Miguel de los Reyes el día en el que se colocó la primera piedra, o los Reyes en sus visitas, o durante las fiestas de bendición de la iglesia. Pero esto era lo excepcional, y el refectorio en las órdenes monásticas, como la de San Jerónimo, nunca tuvo el carácter casi público que alcanzó entre algunas órdenes mendicantes.

El acto de comer no sólo era perentorio, sino que revestía una importancia fundamental. A fin de cuentas constituyó el punto de partida de la *vita communis* entre los ermitaños. Probablemente por esto, un ejercicio tan frugal en un monasterio como la comida, se revistió de un enorme ritual. Sabemos que durante el siglo XVI en San Miguel de los Reyes antes de entrar en el refectorio los monjes se arrodillaban en la panda sur del claustro, la más próxima a la iglesia, donde se encontraba el zaguán de la sacristía que se utilizaba como lavatorio. En el refectorio, los jerónimos que seguían las palabras de San Agustín debían tener muy en cuenta el mandato que decía: *cuando os sentéis a la mesa, escuchad las habituales lecturas sin ruido ni pelea hasta que de nuevo os levantéis; no sólo debéis tomar el alimento por la boca, sino que vuestro oído debe mostrarse ávido de la palabra de Dios*. Las Sagradas Escrituras se leían aquí, pero también otros textos: la regla de San Agustín o la vida de los santos, como las recogidas por Jacobo de la Vorágine en su obra *La Leyenda*

---

<sup>425</sup> Sobre estas actuaciones véase ESTEBAN CHAPAPRÍA, JULIÁN: «La restauración y rehabilitación del antiguo monasterio de San Miguel de los Reyes para sede de la Biblioteca Valenciana», VVAA: *San Miguel de los Reyes: De Biblioteca Real a Biblioteca Valenciana*. 2000, Generalitat Valenciana, pp. 187-233.

*Dorada* (1264), que se encontraba presente en la librería del monasterio jerónimo valenciano, o como el *Flos Sanctorum* (1599) de Pedro de Ribadeneyra, que en 1769 y 1815 se compró con esta expresa intención<sup>426</sup>. A causa de estas lecturas las *Constituciones* y *Ordinario* de la Orden exigían el silencio en este recinto<sup>427</sup>.

La espiritualización del acto cotidiano de comer se reforzó mediante la evocación de la Última Cena de Jesús. Las más antiguas representaciones en este tipo de estancias se remontan al siglo XIV, aunque la existente en el tímpano de entrada del refectorio del monasterio cluniacense de Saint-Benigne de Dijon del siglo XII, llevó a Emile Mâle a considerar que pudo ser algo general, produciéndose con el tiempo el traslado de este tema al interior. De un modo u otro, la culminación de esta representación se encuentra, sin duda, en la que Leonardo pintó para el refectorio de Santa Maria delle Grazie de Milán (1497/1498), donde consiguió una integración entre el espacio representado y el que sostiene la representación, unidad que se acentúa con la afinidad entre la acción representada y la que se realiza en el lugar que la alberga. Tempranamente llegó a Valencia la influencia de esta obra a través de una copia realizada por el pintor Bernaldo de Bux, que perteneció al cabildo de la catedral de Valencia hasta que Felipe II mostró tal interés por ella que sus propietarios decidieron regalársela en 1586, pasando ésta al refectorio de El Escorial. Probablemente su presencia en Valencia explique los ecos de la obra milanesa en el mismo tema tratado por Vicente Macip hacia 1545, obra procedente del Temple y hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia, con la que se multiplicaron las posibilidades de una influencia, ya incluso no consciente, de la obra italiana. Fray Nicolás Borrás pintó dos cenáculos para dos refectorios en San Jerónimo de Cotalba, hoy en día se conserva en el edificio una pintura al fresco con este tema en muy mal estado. Hacia 1605 se pintó el lienzo de la cena para el refectorio de la cartuja de Portacoeli. Francisco Ribalta hacia 1620 pintó una Última Cena para el refectorio de un convento de capuchinos, hoy perdida, así como para la iglesia del Colegio del Corpus Christi, hoy *in situ*. En el refectorio de este mismo edificio se conserva un fresco de la Última Cena realizado por Matarana. Juan Ribalta cultivó este tema, al menos en dos ocasiones, pero no destinadas a refectorios. Pedro Orrente realizó el de esta estancia en el monasterio de Santa María de la Murta, y se le ha atribuido el que estuvo en la sacristía de la iglesia de los Santos Juanes, en Valencia, aunque para otros fue obra de Esteban March. No sabemos si el primer refectorio de San Miguel de los Reyes albergó este asunto, sólo tenemos noticia de que en el siglo XVIII, probablemente cuando se trasladó el refectorio del claustro al ala sur del claustro meridional, el pintor José Vergara lo dotó con este tema<sup>428</sup>.

Tradicionalmente el refectorio benedictino se disponía paralelo a la panda sur del claustro, o a la opuesta a la iglesia, si el claustro no se hallaba al sur del templo. El cisterciense, por su parte, respetó la ubicación pero no la orientación, pues presentaron la novedad de disponerlo en ángulo recto a la citada panda. Las razones para esta variación son diversas. Por un lado, permite aprovechar más la luz y, por otro, un crecimiento más seguro al evitar su constreñimiento por otras dependencias. Pero no siempre este logro en el plano de distribución básico de un monasterio se consolidó puesto que Santa María de Valldigna y Sant Bernat de Rascanya mantuvieron la tradición benedictina.

Cuando los monjes jerónimos llegaron al monasterio en 1546 utilizaron estas dependencias, en las que sólo tuvieron que realizar pequeñas mejoras, que estuvieron listas para el

<sup>426</sup> ARV, Clero, libro 1.543, f. 35v.

<sup>427</sup> *Constituciones...* 1597, constitución 25, p. 28; y *Ordinario*, capítulos 16 y 39.

<sup>428</sup> Noticias señaladas por SAN GERONIMO, FRAY JUAN DE: op. cit., 1845. ORELLANA, MARCOS ANTONIO: op. cit., 1930, p. 86 y 417. RIBES TRAVER, M<sup>a</sup> ESTRELLA: op. cit., 1998, p. 56.

día de la primera piedra, pues Su Excelencia comió con todos los monjes en esta estancia<sup>429</sup>. Las capitulaciones de Alonso de Covarrubias nada mencionaban sobre su realización, por lo que cabe suponer que desde el principio se delegó en el ya construido. Las labores arqueológicas han recuperado el que consideran el espacio primitivo, que se hallaba en el lado norte del claustro, y tenía un pozo cercano al muro de la cocina, situada en el extremo noroeste del claustro. En el extremo nordeste se encontraban las necesarias, que estaban en la intersección con el lado este, donde se ha encontrado una sala de unos veinte metros cuadrados, con un suelo original que ha sido identificada con el aula capitular. Sin embargo, cuando la comunidad jerónima llegó en 1546 se indicó la inexistencia de un aula capitular, y hay diversos documentos que hablan de una cocina y necesarias que impedían la actual comunicación por el actual paso entre claustros. A nuestro entender fue ese espacio el que utilizó la comunidad como refectorio, quedando el antiguo posiblemente como bodega. Así parecen indicarlo, por un lado, los documentos, puesto que cuando en febrero de 1578 los monjes decidieron hacer la sacristía rechazaron la traza inicial de Alonso de Covarrubias pues debía construirse en el claustro norte, por el lado que comunicaba con la iglesia, *en la parte a donde se ponen los frailes de rodillas antes de comer*<sup>430</sup>, que según las costumbres monásticas hace presuponer que estuviera cerca.

La prolongada utilización de este espacio por la comunidad jerónima supuso un elemento que impidió la estricta y tradicional separación funcional entre claustros: el de clausura, de los monjes; y el de servicios, de los criados y donados. Sólo el monasterio de El Escorial, de fundación más tardía, mantuvo la desvinculación del refectorio del claustro principal, pues tras la construcción de la iglesia se mantuvo en el claustro que daba a la iglesia vieja y no se trasladó al de los Evangelistas.

Hay noticias de que en 1579 Juan Vergara, obrero de villa, entre otros reparos, hizo un tabique nuevo en el refectorio del monasterio jerónimo. Aunque cabe presuponer que las obras de esta sala requiriesen mayor esfuerzo, puesto que cuando en 1581 los monjes contrataron con Juan Ambuesa la realización del lado meridional del claustro sur algunas voces señalaron que era más oportuno que se le diese la obra del refectorio<sup>431</sup>.

En la cocina las mejoras afectaron a los utensilios, y más tarde a los hornos. Concretamente en mayo de 1598 se le entregó una traza al maestro Figuerola, muy probablemente Francisco Figuerola, cantero que a comienzos del siglo xvii se hizo cargo de las obras de la iglesia del monasterio de Santa María de la Murta, para que realizase unos hornos en la cocina de San Miguel de los Reyes semejantes a los que ya tenían los monasterios de San Lorenzo de El Escorial y los de Santa Engracia de Zaragoza, todos de la misma Orden<sup>432</sup>. Mayor importancia tuvo el nuevo cambio de ubicación de la cocina, que se produjo cuando se terminó el templo. El límite oriental estaba fijado. Detrás de la iglesia se encontraba el paso que daba acceso a la primera escalera realizada, pero no estaba completado según hoy lo conocemos; es decir con cuatro capillas que forman un corredor que da comunicación a los dos claustros. Así se infiere de la decisión que tomó la comunidad el 8 de octubre de 1645 de sacar la cocina hacia el huerto para permitir el paso por la cocina al claustro nuevo. De hecho el tratamiento de los arcos fajones y su decoración, presentan evidentes diferencias entre las dos mitades. Casi tres años más tarde, el 26 de septiembre de 1648, el prior expuso los grandes inconvenientes que producía el no tener realizado el citado paso entre los claustros, ante cuya relación los monjes volvieron a aprobar *que para esso se haga la cozina más afuera de lo que agora está y en la forma que se hecharon los cimientos agora quatro o cinco años*. El mismo día decidieron cambiar las necesarias. Pero fue en 1676 cuando estos

<sup>429</sup> AHN, Códices, 505/B, ff. 13v-14 y 15. AHN, Códices, 223/B; 493/B, ff. 13-13v y 36; y 515/B, ff. 13v-14, 15-15v y 36v.

<sup>430</sup> AHN, Códices, 505/B, f. 101v.

<sup>431</sup> AHN, Códices, 498/B, ff. 117v-119v (año 1579). AHN, Códices, 505/B, ff. 125v-126 (año 1581).

lugares destinados a las llamadas necesidades corporales, que hacían frontera con la escalera que comunicaba los dos claustros, fueron trasladados a la pared maestra donde caían las pesas del reloj, dejando en el antiguo emplazamiento un zaguán<sup>433</sup>.

A finales de 1756 el capítulo aprobó mudar el refectorio, pues se había quedado pequeño, y llevarlo junto con las oficinas a él vinculadas, como la cocina, al claustro principal<sup>434</sup>. Esta decisión no fue inmediata, pero en la siguiente década fue un hecho, por lo que se comenzó a derribar el lado este del claustro. Por este mismo lado se comenzó a construir el nuevo claustro, que en esta panda incluía un gran refectorio y cocina en la planta baja y celdas en las superiores.

Mientras se construía el nuevo refectorio, el de prestado se ubicó en el ala sur del claustro meridional, que en otro tiempo fue librería. La cocina, por su parte, se instaló en una de las torres. La readaptación de espacios no estuvo exenta de algunas dificultades y pequeños remiendos. En mayo de 1784, por ejemplo, se consultó con fray Francisco de Santa Bárbara y fray Diego de la Trinidad, que dirigían las obras en el monasterio, sobre la conveniencia de abrir una ventanilla baja en la cocina, pues ésta no tenía ventilación y los cocineros enfermaban<sup>435</sup>. Para dar respuesta a esta nueva ubicación se decidió en septiembre de 1786 substituir la fuente que se encontraba en el claustro por un pozo, para mayor comodidad de la cocina y refectorio<sup>436</sup>. Sin embargo, éste no fue el único cambio y la comunidad decidió el 23 de mayo de 1807 trasladar la cocina cerca de los partidores, según el ejemplo del convento de capuchinos, entre otros<sup>437</sup>. Aunque, como hemos indicado, todo esto era provisional.

El refectorio que debía ser definitivo, se construía en la panda este del nuevo claustro, que continuaba la línea marcada por los volúmenes del claustro norte. En la parte inferior se comenzó a construir el refectorio, como lo indica la escalera que ascendía hasta un púlpito desde donde se realizarían las lecturas que eran habituales en este tipo de estancias, así



*Vista general del interior*

<sup>432</sup> AHN, Códices, 506/B, f. 62v.

<sup>433</sup> AHN, Códices, 508/B, f. 22v, 29v-30 (cita) y 137v.

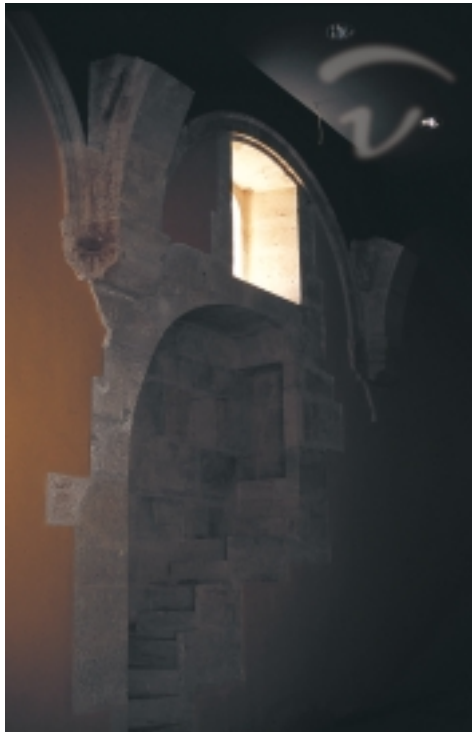
Según la relación de espacios que encontró la comunidad jerónima en 1546 de la abadía cisterciense habían necesitarías, que se encontraban a un lado del refectorio y delante de la bodega. Teniendo en cuenta que la cocina interrumpía el paso entre los claustros cabe suponer que las necesitarías estaban en el lado opuesto; esto es, hacia el norte del ala este del claustro. Sin embargo, en 1582 varias referencias a la ampliación de la escalera que debía comunicar los claustros las señalaban junto a ésta (AHN, Códices, 505/B, ff. 127v y 128v). Algo que por otra parte es lógico pues con la construcción del claustro sur y la escalera comunicando los dos claustros es fácil entender que se trasladaron aquí.

<sup>434</sup> AHN, Códices, 510/B, f. 150v.

<sup>435</sup> AHN, Códices, 511/B, f. 178. La comunidad lo aceptó y decidió situarla sobre las pilas de fregar, en la pared de la torre que mira al poniente.

<sup>436</sup> AHN, Códices, 512/B, f. 8v.

<sup>437</sup> AHN, Códices, 513/B, f. 189.



*Detalle del púlpito del refectorio del proyectado claustro norte*



*Cocina junto al refectorio del proyectado claustro norte*

como la cocina que ocupa las dos últimas capillas de la panda, definidas por un tratamiento distinto de sus arcos formeros y por la chimenea de arco poligonal truncado. Las formas de la sillería en toda esta panda son rotundas, y muy probablemente se deben a miembros de la comunidad cuya formación se había alcanzado en las obras de dotación mobiliaria de la iglesia.

Los arcos del refectorio no se cerraron y sólo se colocaron los salmeres. El acceso principal a esta estancia se realiza por el patio norte a través de una monumental puerta de arco adintelado y escaso resalte. Las actuales labores de restauración han recuperado las formas de esta panda.

## **2.12. LAS DISTINTAS PORTERÍAS**

La portería es el lugar de recepción, el espacio de comunicación con el exterior y agrupa las principales dependencias de servicios. Por todo ello, en las distintas ubicaciones que ha tenido se ha encontrado siempre próxima al camino real. En un primer momento se situó en el claustillo. En 1814 con motivo de las obras en este espacio se trasladó al claustro sur. Con el uso como cárcel la entrada o vestíbulo se adelantó a la puerta de ingreso que la comunidad construyó a principios del siglo XIX y fue transformada a finales del mismo.

La portería estuvo situada en el claustro cisterciense, en el lado oeste del claustro. En esta zona, la más bulliciosa, por cercana al camino, se encontraban la mayor parte de las dependencias de servicios. La comunidad jerónima la aprovechó e introdujo ciertas mejoras.

Las primeras por mandato del propio fundador<sup>438</sup>. En 1550, por orden del prior se reparó la bodega que estaba en la portería y se decidió hacer encima pajar y leñera<sup>439</sup>. Entre 1581 y 1582 Gaspar Ortega hizo pequeños trabajos en la portería<sup>440</sup>. Un año más tarde la comunidad decidió construir algunos aposentos en ella para que acogiera a personas de tránsito, oficiales que trabajan en la casa y menos ilustres que las que pudieran residir en la hospedería<sup>441</sup>. En 1685, por consejo del albañil Francisco Martínez, se deshizo la obra del siglo anterior, pues en vista del gran peso de madera y otros pertrechos que se cargaban amenazaba peligro. Por ello, se rebajó todo el desván último y se hizo un tejado ligero<sup>442</sup>.

Cuando en 1814 se decidió, una vez más, substituir el claustro medieval por otro que guardase armonía con el claustro meridional, se decidió trasladar la portería a este último claustro. Por criterios claramente funcionales se mantuvo su situación hacia el camino, cerca de la capilla del Cristo<sup>443</sup>.

Además de esta portería se construyó una entrada monumental al recinto del monasterio con motivo de la visita de Carlos IV y María Luisa de Parma a la ciudad de Valencia. Tras abrir una especie de concurso, el 4 de octubre de 1802 el prior eligió el proyecto de Juan Lacorte, y lo presentó ante la comunidad para su aprobación. Consistía en dos puertas colaterales a la portalada antigua, levantando la pared que debía servir a dichas puertas a una distancia proporcionada, adornándola al mismo tiempo con un orden de arquitectura sencilla. En esta misma ala en 1807 se aprobó el traslado de la botica a uno de los ángulos del patio que da al camino Real, haciendo habitación al boticario para que pudiese dormir y



*Inscripción conmemorativa de la visita real de 1802*

<sup>438</sup> AHN, Códices, 223/B; 493/B, f. 36; y 515/B, f. 36v.

<sup>439</sup> AHN, Códices, 505/B, f. 25v.

<sup>440</sup> AHN, Códices, 499/B, ff. 120-121.

<sup>441</sup> AHN, Códices, 505/B, f. 140.

<sup>442</sup> AHN, Códices, 508/B, f. 196.

<sup>443</sup> AHN, Códices, 514/B, f. 35v.

despachar por la noche. Una puerta daría a la parte del camino, y una verja para despachar en el patio. Más tarde se le concedió un pedazo de terreno para fabricar un laboratorio de 15 por 25 palmos<sup>444</sup>. Uno de los aspectos más valorados del proyecto de Lacorte es que su fachada permitía descubrir por varios puntos de vista el patio interior y la gran fachada de la iglesia. Sin embargo, la que vemos hoy dista de aquella. Se trata de una puerta monumental, de cierto empaque, formada por cuatro torreones<sup>445</sup>. Los usos penitenciarios condujeron a utilizar la entrada al patio que precede la fachada del monasterio y los laterales que la flanquean como pabellones de empleados y cuerpo de guardia. Al finalizar 1898 los pabellones del ejército tuvieron que desalojarse por amenazar ruina. Durante el siguiente año el arquitecto de la Dirección General de Establecimientos Penales trabajó con urgencia para dotar con buenas condiciones al destacamento. Por estas fechas se propuso la finalización de los proyectados muros del lado sur de 113 metros y del este de 145 metros, y dos tambores de flanqueo en los lados, aunque sin la altitud y espesor del muro del lado norte ya construido. El proyecto 6-2-189 del ingeniero coronel comandante de la plaza Francisco López presentado en 1899 comprendía un plano y explicación de esta parte del penal. La obra incluía planta baja, entresuelo y dependencias de los empleados del penal. Se utiliza la bóveda del vestíbulo, y sobre ella se dispone el dormitorio de oficiales. Además, suprime las escaleras de acceso a las garitas y en su lugar proyecta dos, una a cada costado del muro, al pie de las garitas próximas a los edificios de pabellones y hace transitable el muro<sup>446</sup>.

---

<sup>444</sup> AHN, Códices, 513/B, ff. 109, 182 y 191-191v.

<sup>445</sup> RICO DE ESTASEN, JOSÉ: op. cit., 1934, n° 95, pp. 98-100.

<sup>446</sup> Archivo General Militar de Segovia (=AGMS), 3ª sección, 3ª División, legajo 747.



## V. LOS DISTINTOS ESTAMENTOS EN LA PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA

Según Vitruvio, capítulo I del Libro VI, cuando se ve una obra realizada con magnificencia se ensalza al dueño por el coste de la obra, si está hecha con habilidad se elogia la destreza del albañil, si es por su elegancia, proporciones y simetría, se elogia al arquitecto. En definitiva, los tres grupos humanos que participan en toda obra arquitectónica. Por un lado, los comitentes, porque sin el deseo de hacer algo y los medios para llevarlo a cabo no existiría obra posible. Por otro, el que piensa, traza y en ocasiones supervisa la obra. Y finalmente, el que la ejecuta y realiza, cuya preparación debe estar acorde con lo diseñado por el maestro y aprobado por el comitente.

### 1. PATRONOS Y BENEFACTORES

Cuando se habla del patronazgo en fundaciones monásticas siempre surge la dificultad de establecer el límite entre lo espiritual y el deseo de representatividad. Pero lo cierto es que estos factores frecuentemente convivieron y probablemente con diversos acentos siempre se persiguió aunarlos. En el caso de los monasterios jerónimos valencianos de Santa María de la Murta y San Miguel de los Reyes, las obras que se emprendieron en época moderna persiguieron convertir estas casas en panteones familiares y de ahí el carácter patrimonial que alcanzaron. En ambos casos los patronos desearon que en los lugares más significativos figurasen sus armas. En San Miguel de los Reyes así lo indicó doña Germana de Foix en su testamento, y don Fernando especificó que debían colocarse en la iglesia y capilla de los Reyes. En Santa María de la Murta don Diego Vich fue borrando toda huella de comitentes anteriores substituyendo las obras donde aparecían distintas armas por otras nuevas donde colocó las propias. En ambos edificios sus patronos se reservaron los espacios más sagrados puesto que eligieron como panteón familiar la capilla mayor de las respectivas iglesias. Don Fernando, además, reservó el crucero y las dos capillas más cercanas; mientras que don Diego hizo construir una nueva iglesia dado que el presbiterio de la anterior ya estaba ocupado. En el caso de San Miguel de los Reyes no hubo dudas del patronazgo de los duques de Calabria, pues el monasterio se fundó por su iniciativa y con sus medios. El caso del monasterio de Alzira fue más complejo porque su fundación se remonta a comienzos del siglo xv y la incorporación más decidida de la familia Vich corresponde a inicios del siglo xvii. Pero la vinculación entre el protector y el cenobio eran tan evidente que cuando Pere Joan Porcar anotó en su dietario la muerte de Álvaro Vich, indicó que le llevaron a enterrar a la Murta, *monastir y casa dels Vich*<sup>1</sup>. Esta idea patrimonial era compartida por los propios monjes, que frecuentemente colocaban el artículo posesivo en tercera persona delante del nombre del monasterio:

<sup>1</sup> Aspectos desarrollados en ARCINIEGA GARCÍA, LUIS: «Santa María de la Murta (Alzira): artífices, comitentes y la “damnatio memoriae” de D. Diego Vich». *Simposium Los Jerónimos: El Escorial y otros Monasterios de la Orden*. 1999, San Lorenzo del Escorial, vols. II; t. I, pp. 267-292.

*esta su casa o su monasterio...*, y muertos los fundadores siguieron colocando sus armas como signo de agradecimiento, pero también como una forma de enaltecimiento para la propia casa.



*Escudo de armas de doña Germana de Foix en la bóveda de la escalera del paso entre claustros*

### 1.1. DOÑA ÚRSULA GERMANA DE FOIX Y DE ORLEANS

Doña Úrsula<sup>2</sup> nació en 1488. Sus padres fueron Juan de Foix, conde de Etampes y vizconde de Narbona, y pretendiente a la corona de Navarra, y María de Orleans, hermana de Luis XII de Francia; y su hermano fue Gastón de Foix, duque de Nemours. Germana y Gastón quedaron huérfanos a temprana edad y fueron encomendados al Rey de Francia, criándose en el alcázar de Mezières y después en el palacio Real de París. Según voluntad paterna los pretendidos derechos al trono navarro recayeron en el varón y en caso de fallecimiento sin descendencia pasarían a doña Germana. La insigne ascendencia de ésta sirvió para sellar un importante matrimonio de estado con Fernando II, el Católico, viudo de Isabel la Católica.

El matrimonio fue pactado con el monarca francés en el tratado de Blois el 12 de octubre de 1505, por el que Luis XII de Francia cedía sus derechos sobre Navarra a su sobrina

<sup>2</sup> En la Biblioteca Serrano Morales del Ayuntamiento de Valencia, manuscrito 6.377, se conserva el interesante y documentado trabajo de CRUILLES, MARQUÉS DE: *Doña Germana de Foix, última Reina de Aragón y su época. Estudio histórico*. 1891, Mss. sin foliar, vols. III. QUEROL Y ROSSO, LUIS: *La última Reina de Aragón, virreina de Valencia*. 1931, Imprenta de José Presencia, Valencia. GARCÍA MERCADAL, JOSÉ: *La segunda mujer del Rey Católico. Doña Germana de Foix, última Reina de Aragón*. 1942, Editorial Juventud, Barcelona. MATEU IBARS, JOSEFINA: *Los virreyes de Valencia. Fuentes para su estudio*. 1963, Ayuntamiento de Valencia. PINILLA PÉREZ DE TUDELA, REGINA: *Valencia y Doña Germana. Castigo de agermanados y problemas religiosos*. 1994, Consell Valencià de Cultura. En la biografía de doña Germana se ha empleado como base estos trabajos por lo que en caso de omisión así debe entenderse.

con la condición de que el Reino volviese a Francia si del matrimonio no naciese descendencia masculina; mientras que Fernando se comprometía a devoluciones y compensaciones en Nápoles. El enlace se celebró en marzo del siguiente año, cuando contaba ella con 18 años y el Rey con 52, y duró hasta el fallecimiento de éste en 1516. Las esperanzas que despertó el nacimiento de un descendiente el 3 de mayo de 1509 pronto se disiparon con su muerte a las pocas horas. Además, como mera hipótesis, se ha señalado que Isabel, hija de Carlos, después Emperador, fue hija de doña Germana de Foix. Esto ha sido publicado recientemente por Manuel Fernández Álvarez, indicando como principal fuente una conversación con Regina Pinilla<sup>3</sup>, y en la que se presentaban como argumentos el testamento de doña Germana, en el que dejaba a doña Isabel, hija del Emperador, el mejor collar de perlas; y la carta que envió don Fernando de Aragón a la Emperatriz anunciando la donación de doña Germana a Isabel<sup>4</sup>. Sin embargo, parece que si bien la paternidad de Isabel es probada más confusa se muestra la maternidad, pues resulta difícil admitir que no hubiera trascendido de manera más nítida este hecho.

Los Reyes Fernando y Germana llegaron al Grao de Valencia el 20 de julio de 1507, celebrándose con tal motivo numerosas fiestas enmarcadas por arquitecturas efímeras<sup>5</sup>. En el mes de septiembre don Fernando marchó al Reino de Nápoles con el propósito de que su Parlamento jurase a su hijo don Juan y a sus legítimos descendientes, quebrantando el Tratado de Blois. Por las mismas fechas el Rey estuvo al frente de las empresas de Túnez y Bujía, y ante estas ausencias doña Germana fue nombrada lugarteniente general de Aragón, Cataluña, Valencia, Rosellón y Cerdeña en 1507.

Tras la muerte de su hermano en 1512 y la de su esposo en 1516, doña Germana quedó con una estabilidad económica fijada testamentariamente por su difunto marido, que respetó las capitulaciones matrimoniales, y se recluyó. Entre los lugares de retiro debemos destacar, por la estrecha relación mantenida con la Orden de San Jerónimo, el monasterio de Guadalupe. Desde aquí refrendó la primera cesión de Navarra y donó a Carlos I las rentas de sus dominios italianos.

Desde la llegada de Carlos I a tierras peninsulares, la relación con doña Germana fue muy estrecha. En esta nueva etapa doña Germana le acompañó en su viaje por el Reino de Aragón; obligada por las atenciones que el Rey tenía con ella, el 7 de mayo de 1518 le cedió todo el derecho que tenía sobre el Reino de Navarra como última y legítima heredera de

<sup>3</sup> FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, MANUEL: *Felipe II y su tiempo*. 1998, Espasa, Madrid, pp. 811-812. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, MANUEL: *Carlos V, el César y el hombre*. 1999, Espasa, Madrid, pp. 98-99.

<sup>4</sup> El testamento de doña Germana dice: *Item llegamos y dexamos aquel hilo de perlas gruesas de nuestra persona que es el mejor que tenemos en el qual ay ciento y treynta tres perlas a la serenissima dona Ysabel, Infanta de Castilla, hija de la Majestad del Emperador mi señor e hijo y esto por el sobrado amor y voluntad que tenemos a su alteza* (CRUILLES, MARQUÉS DE: op. cit., 1891, Mss. sin foliar, t. III, ff. 189-195. QUEROL Y ROSSO, LUIS: op. cit., 1931. Apéndice de documentos, nº X). En cambio, una carta fechada el 19 de octubre de 1536, dirigida por el duque de Calabria a la Emperatriz, le comunicaba la muerte de doña Germana de Foix y lo que ésta dispuso a favor de Isabel (CRUILLES, MARQUÉS DE: op. cit., 1891, Mss. sin foliar, t. III, ff. 92-93v. MARGENTI, AMPARO: *El duque de Calabria*. Facultad de Geografía e Historia: FFL-T/8, pp. 131-132. Se trata de un trabajo mecanografiado que aparece catalogado como tesis. Pero no tiene director, año, notas pie de página, bibliografía, documentos...).

<sup>5</sup> DIAGO, FRAY FRANCISCO: *Apuntamientos recogidos... para continuar los Anales del Reyno de Valencia desde el rey Pedro III hasta Felipe II*. (Mss. de comienzos del siglo XVII) 1936 - 1946, Acción Bibliográfica Valenciana, Valencia, vols. II; t. II, p. 99. En el apartado que extracta el *Ex Libro Magno M.S. qui fuit civitatis Valentiae et nuc est in posse Comitum Concentayne, in quo continentur electiones juratorum et justicia criminalis et determinationes consiliorum et plura alia ab anno 1306 usque ad annum 1556*.

la reina doña Catalina y de don Juan Albret<sup>6</sup>, y siguiendo el deseo del Monarca, en junio de 1519 casó en Barcelona con don Juan, marqués de Brandemburgo. Y es que con el matrimonio de Germana con un hermano del influyente Jorge, Carlos I satisfacía su deseo de asegurarse la sucesión del Imperio Germánico.

El matrimonio siguió a la Corte itinerante del Monarca hasta que, por Real Privilegio sellado en Valladolid el 27 de marzo de 1523, se nombró a doña Germana virreina y lugar-teniente del Reino de Valencia. Era sin duda un momento difícil, puesto que la Guerra de las Germanías había finalizado y era preciso castigar a los culpables y establecer las condiciones necesarias para fortalecer el poder central. En este mismo sentido, el 15 de septiembre del mismo año, se nombró capitán general al marqués de Brandemburgo. En el mes de noviembre llegó el matrimonio a Valencia, pero el peso del gobierno recayó en ella, que intensificó la represión sobre los agermanados. Desde finales del mismo año por decisión de doña Germana noventa y ocho personas fueron sentenciadas y otras muchas se vieron obligadas a huir por temor a seguir igual suerte, pues se anularon las medidas de gracia concedidas por don Diego Hurtado de Mendoza. Paulatinamente se asentaron las bases de control y evangelización de los moriscos, y se trabajó en la defensa de la costa, atendiendo a las constantes incursiones de los piratas y la posibilidad de una armada enemiga.

En julio de 1525 murió el marqués de Brandemburgo en el palacio episcopal de Valencia y fue sepultado en el convento de Jerusalén, al modo de Flandes, con muchas ceremonias y banderas<sup>7</sup>. Doña Germana pasó a residir en el palacio que el conde de Oliva, amigo del marqués, tenía en Valencia, pero la viudedad no afectó su cargo de virreina, que continuó durante su tercer matrimonio, celebrado en 1526 con don Fernando de Aragón, duque de Calabria.

Por Real Privilegio firmado en Granada, el 31 de agosto de 1526, se concedió a don Fernando y doña Germana el virreinato de Valencia *simul et insolidum* con carácter vitalicio. El 27 de noviembre de 1526, los duques de Calabria entraron en Valencia, y fijaron su residencia en el palacio del Real. La labor al frente del virreinato, en este caso totalmente compartida, y durante diez años se centró en organizar el gobierno, manteniendo lo iniciado tras el aplastamiento de las Germanías. Por otra parte, en un terreno más doméstico, se preocuparon por crear las condiciones de una Corte en consonancia a las personas que ocupaban el cargo. Así puede entenderse el interés por reparar el palacio del Real y acondicionarlo para su residencia, y las actividades lúdicas e intelectuales que éste albergó.

La debilidad de la virreina durante el verano de 1536 obligó a su traslado a un lugar saludable de Liria. Probablemente a la dehesa llamada del Emperador que los duques tenían en dicho término<sup>8</sup>. En el mes de septiembre ante el deterioro de su salud se vio obligada a pronunciar últimas voluntades, firmándolas el día 28 de septiembre ante Guillem Ramon Florença, notario real y de número de Valencia, y publicado por el mismo notario el 17 de

---

<sup>6</sup> Cartas de 1512 entre el rey de Francia y doña Germana tocantes a la sucesión de Gastón de Foix, monsieur de Nemours, su hermano (AGS, Patronato Real, legajo 13, n° 32 y 84). Súplica para obtener investidura de Nápoles a favor de Fernando el Católico y Germana de Foix, y sus descendientes (AGS, Patronato Real, legajo 16, n° 37). Donación y traspaso de doña Germana a Carlos V de su derecho al reino de Navarra como nieta que fue de la reina doña Leonor, y de Gastón, príncipe de Béarn y conde de Foix (AGS, Patronato Real, legajo 13, n° 18). Carta, de noviembre de 1516, por la que doña Germana renuncia a 25.167 ducados de oro que tenía en Nápoles por otros tantos que se la situaron en España (AGS, Patronato Real, legajo 41, 39).

<sup>7</sup> DIAGO, FRAY FRANCISCO: op. cit., 1936 - 1946, t. II, pp. 100-101. Gran información sobre su sepultura en CRUILLES, MARQUÉS DE: op. cit., 1891.

<sup>8</sup> Sobre los distintos emplazamientos de esta finca véase MARTÍ FERRANDO, LUIS: *Historia de la muy ilustre ciudad de Liria*. 1986, Sociedad Cultural Liria XXI, Benaguacil, vols. II; t. II, pp. 175-178. MARTÍ FERRANDO, JOSÉ: *Poder y sociedad durante el virreinato del duque de Calabria (1536 - 1550)*. Tesis doctoral leída en 1993 en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Valencia; t. I, p.106.

octubre del mismo año<sup>9</sup>. A las once horas de la noche del día 15 de octubre de 1536 murió en Liria doña Germana de Foix<sup>10</sup>. Su cuerpo se trasladó al convento franciscano de Nuestra Señora de Jesús, extramuros de Valencia, pero fue una medida provisional puesto que su testamento expresaba con claridad su deseo de ser enterrada en el monasterio benedictino de San Bernardo de la Huerta, pero gobernado bajo la Orden de San Jerónimo y con el nombre de San Miguel de los Reyes. Este documento fue la piedra angular del monasterio jerónimo. Por un lado, señaló la sustitución de Orden que habitaba la abadía cisterciense y, por otro, estableció la primera dotación necesaria para la construcción del mismo.

Los bienes de doña Germana, que reflejan los inventarios tras su fallecimiento<sup>11</sup>, muestran el rango que alcanzó, su gusto por la música y las inquietudes de una persona devota. De lo primero es reflejo la enumeración y valor de todos sus bienes, de lo segundo la posesión de clavicémbalo y corneta, y las impresiones de doña Leonor, hermana de Carlos I, que indicó la habilidad de doña Germana para tocar instrumentos como el laúd o el manicordio, y de lo tercero sus bienes de marcado carácter piadoso. Concretamente, la inclinación de doña Germana hacia los jerónimos la situó fray Francisco de Villanueva en el *tiempo del Rey Cathólico, su primer marido*<sup>12</sup>. Predilección que se manifiesta claramente tras la muerte de éste al elegir como retiro el monasterio jerónimo de Guadalupe.

Las circunstancias llevaron a que su marido adquiriese el compromiso de gestionar y llevar a término la última voluntad de su esposa, y a aceptar a Jerónimo Yciz, como administrador de los bienes y hacienda. La redacción del testamento sin el nombramiento de un heredero abrió las puertas a pleitos, entre los que destacó el presentado por el señor de Béarn, que reclamó ante la Justicia Civil de Valencia su derecho a ser nombrado heredero de doña Germana como pariente más cercano a la difunta. Tras el pago de 7.000 ducados este escollo se salvó, pero mayor repercusión tuvo el secuestro de *mucha ropa, oro, plata, joyas, lienços y muchas otras cosas y escrituras* por orden de Su Majestad y Supremo Consejo de

<sup>9</sup> Archivo de Protocolos del Colegio del Patriarca de Valencia (=APPV), Guillem Ramon Florença, 27.497, 28 de septiembre de 1536. Traslados del testamento en Archivo Histórico Nacional (=AHN), Clero, carpeta 3.337, expediente nº 10; 16 de febrero de 1541. AHN, Códices, 489/B, ff. XV-XVIIIv. AHN, Códices, 223/B. AHN, Códices, 493/B, ff. 7v-10. AHN, Códices, 515/B, ff. 8-10v. AGS, Patronato Real, legajo 29, nº 59. Archivo del Reino de Valencia (=ARV), Clero, legajo 701, caja 1.824-25. Trasunto en AHN, Códices, 522/B, pp. 108-109. Transcripción de la cláusula que incumbía al monasterio de San Miguel de los Reyes en Biblioteca de El Escorial (=BE), & II.22, ff. 214v-215v. SIGÜENZA, FRAY JOSÉ DE: *Tercera parte de la historia de la Orden de San Jerónimo*. (1605, Imprenta Real de Madrid) 1907 - 1909, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Madrid; t. II, p. 129. Transcripción completa en CRUILLES, MARQUÉS DE: op. cit., 1891, t. III, ff. 189-195). SUCIAS, PEDRO: *Los monasterios del Reino de Valencia. Estudio de las fundaciones de los monasterios del antiguo reino, desde sus primeros tiempos hasta la exlaustración, con unas pequeñas biografías de los religiosos valencianos que florecieron en cada regla, en santidad, virtud y saber, con una lista de todas las casas que tenía cada religión en España*. Manuscrito (1911 ?), t. III, documento 1. En Biblioteca Central Municipal de Valencia, registro nº 23.

<sup>10</sup> La fecha de su muerte varía según los autores: el día 8, 10, 15, 16 y 17. Nosotros admitimos el tránsito del día 15 al 16, basándonos en primer lugar en la carta autógrafa que el duque envió a la Emperatriz Isabel (transcrita en CRUILLES, MARQUÉS DE: op. cit., 1891, t. III, ff. 92-93v. QUEROL Y ROSSO, LUIS: op. cit., 1931, Apéndice de documentos, nº X); en segundo lugar en una decisión del Consejo de Valencia del día 16 sobre la conveniencia de ir bien vestidos a las exequias de doña Germana por la dignidad de la difunta como de aquellos que acudirían a las mismas, y por lo que se les entregaba a los jurados tela para vestirse de luto en actos oficiales (en Archivo Municipal de Valencia (=AMV), Manuals de Consells, años 1535 a 1537, ff. 374v-375v); en tercer lugar porque en un acto notarial se recoge que el testamento fue abierto el día 16 de octubre en APPV, Joan Bellot, 11.701. Esta cronología se apuntó en letra impresa desde VICIANA, MARTÍN DE: *Libro Segundo de la Chronyca de la inlicita y coronada ciudad de Valencia y de su Reyno*. (1564, Valencia) 1881, La Sociedad Valenciana de Bibliófilos, Valencia, p. 73. Algunas fuentes han contribuido a la confusión: el día 16, con bastante base pues la muerte tuvo que producirse hacia medioche, fue apuntado en ARV, Clero, libro 1.357. AHN, Códices, 223/B, y traslados 493/B, ff. 7v-10 y 515/B, ff. 8-10. La fecha del 17 aparece en ARV, Clero, legajo 677, caja 1.763.

<sup>11</sup> AHN, Códices, 223/B, 493/B y 515/B. AHN, Clero, legajo, 7.492. ARV, Clero, legajo 677, caja 1.764-65. ARV, Varia, legajos, caja 44, nº 7.

<sup>12</sup> AHN, Códices, 515/B, f. 7v; 493/B, f. 7v. En el mismo sentido BE, & II.22, f. 214.

Aragón, y de las que Carlos V tomó encomendados 60.500 ducados, *de los cuales según el tenor del legado de la Reyna se había de edificar y construir el dicho monasterio de San Miguel de los Reyes*<sup>13</sup>. Cantidad que coincide prácticamente con la obtenida por la venta de un Estado en Francia que recibió por herencia de sus padres y hermano, y que según su testamento vendió a monseñor de

Xevres por más de 45.000 ducados, que en otro apartado se específica alcanzó la suma de 60.000 ducados.

Pese a transcurrir diez años desde la muerte de doña Germana hasta la fundación del nuevo monasterio jerónimo, tanto el duque, casado en segundas nupcias, como la comunidad religiosa consideraron en todo momento a doña Germana cofundadora de San Miguel de los Reyes, y así lo refleja la documentación. Incluso en la lejana fecha de 1588 cuando los padres visitadores ordenaron la realización de un retablo la comunidad aprobó que se hiciera bajo la invocación de la *Concepción de Nuestra Señora, por la mucha devoción que la Reyna Germana, fundadora de esta casa tenía a la dicha festividad*<sup>14</sup>. A doña Germana corresponde la voluntad de fundar un monasterio jerónimo en Valencia que sirviera como panteón, y la primera dotación para su consecución. Sin embargo, con don Fernando de Aragón la idea adquirió mayor ambición y monumentalidad.



Escudo de armas de don Fernando de Aragón en la bóveda de la escalera del paso entre claustros

## 1.2. DON FERNANDO DE ARAGÓN

Don Fernando<sup>15</sup> nació en Andria, en Apulia, en diciembre de 1488. Era biznieto de Alfonso V el Magnánimo, conquistador de Nápoles, e hijo de Federico III de Nápoles, coronado en 1497, e Isabel de Baucio, su segunda esposa. Pero don Fernando no sólo era de

<sup>13</sup> Sobre el testamento de doña Germana, el vacío de nombrar heredero y los pleitos consiguientes consúltese APPV, Joan Bellot, 11.701.

<sup>14</sup> AHN, Códices, 506/B, f. 3v.

<sup>15</sup> Una interesante genealogía y biografía de Fernando de Aragón, duque de Calabria, nos ofrece fray Francisco de Villanueva (AHN, Códices, 223/B, y traslados 493/B y 515/B). Sin embargo, hay que apuntar que la

insigne ascendencia por vía paterna, sino que por vía materna entroncaba con el Rey Baltasar, uno de los tres Reyes Magos que adoraron a Jesús, y más directamente su madre era hija del príncipe de Altamira y duque de Andria, y sobrina del príncipe de Tarento.

Don Fernando recibió el título de duque de Calabria, que se daba en el Reino de Nápoles al hijo primogénito y heredero, y padeció en su más temprana juventud los avatares de la política internacional que se cernieron sobre Nápoles. Desde la muerte de Alfonso V en 1458 ocupó el trono su hijo Fernando, pero miembros del partido angevino instaron a Carlos VIII de Francia a organizar una expedición contra el reino napolitano que les facilitara acceder al trono al que se consideraban seguros pretendientes. En 1494 las tropas del rey francés atravesaron los Alpes e iniciaron la marcha hacia Nápoles. El equilibrio de fuerzas condujo a la participación de los diferentes ejércitos europeos en las llamadas Guerras de Italia. Gonzalo Fernández de Córdoba llegó en 1495 al sur de la península italiana y atravesó Calabria. La habilidad estratégica del Gran Capitán y la muerte de Carlos VIII frustraron los deseos franceses, que sólo tuvieron éxito cuando contaron con la complicidad hispana. Luis XII de Francia firmó con Fernando el Católico el tratado secreto de Chambord-Granada el 11 de noviembre de 1500, por el que ambos reinos se repartían el de Nápoles: la tierra de Labor y los Abruzos para Francia, la Calabria y la Apulia para Aragón, invirtiendo en la posesión las zonas donde se encontraban los partidarios de ambos monarcas. Bajo la excusa de que Federico III se había encomendado al sultán de Constantinopla, las tropas francesas que contaban entre sus dirigentes a César Borja, y las aragonesas con Gonzalo Fernández de Córdoba al frente tomaron el Reino. El Rey capituló ante el Gran Capitán don Gonzalo Fernández de Córdoba el 6 de septiembre de 1501, y don Fernando de Aragón, con doce y trece años, quedó defendiendo Tarento hasta que capituló el 1 de marzo de 1502.

Federico III encontró acogida en el Rey francés, que le cedió el ducado de Anjou con todas sus rentas, donde permaneció hasta su muerte en Tours el 9 de septiembre de 1504. El joven Fernando de Aragón, por su parte, fue hecho prisionero faltando al pacto de rendición, por el que se garantizaba su libertad y residencia en Bari. Hacia finales del año 1502 llegó con dos navíos a Alicante<sup>16</sup> y fue recibido en la Corte con cierta frialdad, aunque la Reina le sentó en sus faldas en señal de amor<sup>17</sup>. Tiempo después fue conducido al castillo de

---

misma es netamente respetuosa con el hombre que tanto bien dirigió a la Orden de San Jerónimo. De este modo, Villanueva no habla del primer encarcelamiento tras la toma de Tarento y sitúa directamente al duque en la Corte; y pasa de soslayo sobre los motivos que le llevaron a prisión por segunda vez, diciendo *le aconteció al dicho duque D. Fernando, la desgracia que le fue impetrada, por donde el dicho Rey le mandó llevar preso al castillo de Xàtiva en el Reyno de Valencia en el anyo 1513 acompañado de solos dos criados para su servicio, y mucha gente que le guardase*. Ibídem f.6v. Otro documento interesante nos proporciona la *Relación de la fundación del Real Monasterio de S. Miguel de los Reyes* (BE, & II.22, ff. 213-228v). También es destacable la ascendencia del duque de Calabria contenida en ARV, Clero, legajo 707, caja 1.841.

Probablemente la mejor biografía y prácticamente contemporánea sea la que realiza FERNÁNDEZ DE OVIEDO, GONZALO: *Batallas y Quinquagenas*. 1552, Batalla 2<sup>a</sup>, Quinquagena 4<sup>a</sup>, Dialogo 2, custodiado en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca. Construye la genealogía y biografía del duque a través del diálogo de Sereno y Alcaide, que sirvió en la cámara del rey Federico en Nápoles, después en el guardarropa de la reina en el exilio, y finalmente a don Fernando en España por orden el Rey Católico. Transcrito en CRUILLES, MARQUÉS DE: op. cit., 1891, t. III. Casi contemporánea, pero más modesta, limitada a datos asépticos y estrictamente cronológicos, es la biografía de VICIANA, MARTÍN DE: op. cit., 1881, pp. 73-74. En cuanto a la más moderna historiografía podemos destacar CASTAÑEDA Y ALCOVER, VICENTE: «Don Fernando de Aragón, duque de Calabria. Apuntes biográficos», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. 1911, XXV, pp. 268-286. FULLANA, LUIS: «Historia del Monasterio de San Miguel de los Reyes», *Boletín de la Real Academia de la Historia*. 1935, t. 106, pp. 151-196; 1935, t. 107, pp. 693-740; 1936, t. 108, pp. 257-302; y 1936, t. 109, pp.151-262. ALMELA I VIVES, FRANCESC: *El Duc de Calàbria i la seua Cort*. 1958. Sicania histórica, Valencia. MAGENTI, AMPARO: op. cit. MATEU IBARS, JOSEFINA: op. cit., 1963. MARTÍ FERRANDO, JOSÉ: op. cit., 1993.

<sup>16</sup> DIAGO, FRAY FRANCISCO: op. cit., 1936 - 1946, t. II, p. 96.

<sup>17</sup> CRUILLES, MARQUÉS DE: op. cit., 1891, t. III. Transcribe a Gonzalo Fernández de Oviedo.



la Mota donde fue recluso<sup>18</sup>. Dos años más tarde fue trasladado a la Corte. Alejado de su familia, recibió la noticia de la muerte de su padre, y su nombramiento como heredero del Reino de Nápoles por voluntad testamentaria<sup>19</sup>. Mientras tanto, su familia se había trasladado a Ferrara al amparo de su pariente Alfonso d'Este, donde pasaba tantas dificultades que incluso llegó a interceder el Papa Julio II ante el Rey Católico<sup>20</sup>. Al mismo tiempo el propio Papa concedió al Rey Fernando la investidura del Reino de Nápoles. El Católico al marchar hacia este Reino en 1506 dejó al joven don Fernando como lugarteniente general en el Principado de Cataluña, Reino de Mallorca y condados de Rosellón y Cerdeña.

En el año 1512 el duque de Calabria, tal vez considerando que sería difícil cumplir de otro modo la voluntad testamentaria paterna de recuperar el Reino de Nápoles, se vio envuelto en una conspiración contra el Rey<sup>21</sup>, que trajo como consecuencia su cautiverio en los castillos de Atienza y Játiva. De cualquier modo, el motivo de la conspiración quedó oculto. Así se aprecia, en la parquedad y ambigüedad de las palabras de fray Francisco de Villanueva: *le aconteció al dicho duque D. Fernando, la desgracia que le fue impetrada, por donde el dicho Rey le mandó llevar preso al castillo de Xàtiva en el Reyno de Valencia en el anyo 1513*<sup>22</sup>; y más claramente en las del autor de la crónica del código &.II.22 de la Biblioteca de El Escorial: *La causa que para ello tuvo nunca se ha bien declarado; como no se dize la que tuvo para despojar al Rey, su padre, del Reyno de Nápoles*<sup>23</sup>.

Gran parte del tiempo que estuvo preso lo ocupó en el estudio. Según Gonzalo Fernández de Oviedo, cronista de Indias que sirvió al duque de Calabria como secretario algunos años, indicó la formación del duque de Calabria junto a *un secretario y maestro llamado micer Crisostomo y este le enseñó la lengua latina y después estudió mucho en el tiempo que estuvo en Xativa preso*. El maestro es Crisóstomo Colonna (Caggiano hacia 1460 - Bari 1539), que acompañó al duque cuando se trasladó de Nápoles a España, y después regresó a Italia como preceptor de Bona Sforza<sup>24</sup>. Ya con cierta madurez el duque continuó su formación, probablemente algo autodidacta, durante su cautiverio en el castillo de Játiva. Durante este tiempo murieron sus hermanos Alonso, en 1515, y César, en 1520.

La rehabilitación del duque se anunció en diversas ocasiones. En un primer momento, por consejo expreso del propio Rey Fernando a su nieto Carlos; y más tarde, por la firme postura del duque al rehusar tomar partido a favor de los grandes movimientos sociales que amenazaron la Monarquía. Las comunidades pretendían que casase con doña Juana, y los agermanados que los encabezase, pero él en 1522 rehusó que le liberaran, mientras que compartió presidio con el marqués de Cenete. El Papa León X escribió a Guillermo de Croy, señor de Chièvres, omnipotente en el entorno de Carlos I, para que intercediese por la

<sup>18</sup> El código, BE, &.II.22 omite esta referencia. Menciona que el duque fue bien recibido y que vivió en la Corte hasta que en 1513 fue encarcelado.

<sup>19</sup> ARV, Pergaminos Reales, n° 162. Traslado realizado el 9 de febrero de 1509 por Vicente del Ponte.

<sup>20</sup> AGS, Patronato Real, legajo 61, n° 164. Breve del 6 de junio de 1507.

<sup>21</sup> Los rumores apuntaban a que Maximiliano, Emperador de Alemania, y consuegro del Rey Católico, intentaba secundar el complot instado por el Rey de Francia, el duque de Ferrara y el cardenal de Aragón para llevar a Nápoles al duque y restablecer el Reino usurpado. Una primera exposición de los hechos sucedidos en Pamplona, aunque omite el papel del Emperador, la encontramos en GARIBAY Y ZAMALLOA, ESTEBAN DE: *Los XL libros del compendio historial de las crónicas y universal historia de todos los reynos de España*. 1571, Cristóbal Plantino, Amberes; t. II, Libro XX, cap. XVII, p. 1494.

<sup>22</sup> AHN, 223/B. En los traslados de la misma crónica loc. cit., 493/B, f. 6v y loc. cit., 515/B, f. 6v.

<sup>23</sup> BE, &.II.22, f. 213v. AHN, Códices, 223/B, y en los traslados de la misma crónica loc. cit., 493/B y 515/B.

<sup>24</sup> Recientemente han sido señalados los autores de su formación por FALOMIR FAUS, MIGUEL: «El duque de Calabria, Mencía de Mendoza y los inicios del coleccionismo pictórico en la Valencia del Renacimiento», *Ars Longa*. 1994, n° 5, pp. 121-124; pp. 122 y 124, nota 18. Este trabajo también destaca, recogiendo la aportación de Jerry H. Bentley, la figura de Antonio Galateo, que dedicó a don Fernando su *De educatione* (1504/1505), y que le ponía como ejemplo de la elevada cultura frente a la barbarie de los invasores españoles.

libertad del duque de Calabria en varias ocasiones entre 1516 y 1519<sup>25</sup>. Fue, finalmente, el 13 de diciembre de 1523 cuando se produjo su libertad, después de diez años y diez días privado de ella. La repercusión que este hecho tuvo en la política internacional se vislumbra en la carta que el Papa Clemente VII dirigió al Emperador manifestándole el agrado con el que había recibido el trato dispensado al duque de Calabria<sup>26</sup>.

La dilación en la liberación de don Fernando fue compensada con la confianza que Carlos V le dispensó durante el resto de su vida. Así, en 1526 el de Calabria fue nombrado embajador extraordinario del Emperador para recibir en Portugal a la futura esposa de éste, doña Isabel de Braganza, hija del rey don Manuel. Desde Badajoz, llegaron a Sevilla donde se celebró el casamiento entre grandes fiestas. Para regocijo de las mismas y honrar a su pariente, el Monarca eligió como esposa para el duque a doña Germana de Foix, y le dispensó el honor de actuar como padrino del enlace. El acto tuvo lugar en Sevilla el 13 de mayo de 1526, y el 31 de agosto los recién esposados recibieron en Granada una nueva gracia al ser nombrados virreyes y lugartenientes del Reino de Valencia, en cuya ciudad hicieron entrada el 28 de noviembre. Durante diez años de matrimonio ambos ejercieron el gobierno, si bien centrando la responsabilidad en don Fernando, que mantuvo hasta su muerte el favor regio que tanto había tardado en disfrutar.

La defensa de la costa frente al enemigo externo, las relaciones con la población morisca y la situación espiritual, fueron las principales preocupaciones del virreinato. Paralelamente, como hemos señalado, se desarrolló una auténtica Corte agrupada en torno a manifestaciones festivas, literarias y musicales, y don Fernando propició el reencuentro con sus familiares. Tras la muerte de su madre en 1533, sus hermanas, las Infantas Julia e Isabel se trasladaron, junto a algunos de sus criados, a vivir a Valencia, a la que llegaron el 23 de junio de 1535<sup>27</sup>.

Viudo el duque de Calabria en 1536, volvió a contraer matrimonio en enero de 1541, ahora con doña Mencía de Mendoza y Fonseca, segunda marquesa de Cenete. A través de la documentación dada a conocer por José Martí Ferrando se evidencian las dificultades y vicisitudes que surgieron en torno al enlace y que llevaron al Emperador a intervenir en una nueva cuestión de Estado. La boda propuesta por el propio duque tuvo una gran aceptación en el Emperador, trocada en desesperación ante los aplazamientos propuestos por don Fernando, que dieron lugar a una intensa actividad epistolar y personal. Del estudio de las misivas señaladas destacamos la que el duque dirigió el 12 de octubre de 1540 a don Francisco de los Cobos, secretario del Rey, justificando su decisión y aportando notable información de sus relaciones con las que a la postre fueron sus dos esposas. Las razones esgrimidas se centraban en las pretensiones económicas y sentimentales del duque que chocaban con la condición *rezia, celosa y sospechosa en todo extremo* de una mujer que lejos de ser dócil se mostraba con un fuerte carácter forjado por su linaje y formación. Así, por un lado, si su temperamento no permitió injerencias en su hacienda a su primer marido, igual suerte temía correr el duque, prolongando la experiencia que tuvo con su primera esposa; y por otro, no admitía la vejación de mantener en la Corte a doña Esperanza, amante de don Fernando, y que exigía que fuera expulsada del Reino inmediatamente. Temeroso del talante de doña Mencía, el duque quiso desdecirse y anular el compromiso, utilizando razones de salud, como una reciente indisposición de orina. Estas excusas no fueron suficientes para hacer desistir al Emperador de un matrimonio que consideraba altamente

<sup>25</sup> AGS, Patronato Real, legajo 60, nº 91 y legajo 61, nº 190 y 193.

<sup>26</sup> AGS, Patronato Real, legajo 62, nº 15. Breve del 20 de enero de 1524.

<sup>27</sup> VICIANA, MARTÍN DE: op. cit., 1881, p. 73. Según fray Francisco Diago, tomando como fuente una dieta, fue el 27 de junio de 1534 cuando llegaron las infantas de Nápoles a Valencia en tres galeras de Juan Andrea Doria (DIAGO, FRAY FRANCISCO: op. cit., 1936 - 1946, t. II, pp. 28-29. Noticias de *Ex Libro Magno M. S. Animalium qui et in posse Gubernatoris Regni Valentiae D. Jacobo Ferrer*.

conveniente y satisfactorio, y que probablemente contase con la garantía de ausencia de descendencia de los contrayentes en sus anteriores enlaces. En puertas de éste don Fernando solicitó una certificatoria al Racional del marquesado de Cenete que probase que éste se hallaba libre de pleitos. Ante la confirmación del funcionario el duque aceptó a boda. Poco tiempo después se dieron a conocer los pleitos que llevaban los vasallos del marquesado<sup>28</sup>. Las presiones reales a los implicados mediante misivas y enviados dieron resultado y finalmente el Emperador confirmó las capitulaciones del nuevo matrimonio<sup>29</sup>, que se celebró en Ayora en enero de 1541<sup>30</sup>. De cualquier modo, don Fernando persiguió con tesón una ventaja económica en su compromiso y finalmente resultó altamente beneficiado por este enlace, pues tomaba a su cargo el marquesado, y recibía de la duquesa 11.000 ducados<sup>31</sup>.

De forma paralela, y tal vez vinculada, el duque obtuvo el apoyo del Rey en su política de poseer las tierras al norte de Segorbe por el valle del Palancia, penetrando hasta Manzanera, en el vecino Reino de Aragón. Así, el 8 de agosto de 1542 Carlos V junto a su madre doña Juana, por Real Privilegio dado en Monzón, concedió al duque de Calabria y a sus herederos las villas de Jérica, Pina y Barracas, y todos los derechos que podía tener sobre las de Caudiel, Viver, Toro y Novalinches —esta concesión fue confirmada por Real Privilegio dado por Felipe II en Monzón el 2 de septiembre de 1547<sup>32</sup>—. En las mismas Cortes de 1542 el Emperador estableció en 10.000 ducados lo que se le debía en Sicilia para que le fuese pagado en el plazo de dos años, aunque el cobro no se produjo por tener que atender a pagos más urgentes. Se han apuntado diversas razones en estas adquisiciones: cuestiones cinegéticas, el deseo de rodear a su enemigo el duque de Segorbe, afán de notoriedad y prestigio, y una razonable proporción de todas ellas<sup>33</sup>. Además, no tuvo que ser casual que estuvieran sometidas al más favorable fuero de Aragón, puesto que no pagaban derechos de amortización.

Tras el fallecimiento de su hermana doña Julia el día 4 de marzo de 1542<sup>34</sup>, doña Isabel, vio reducidos los 5.200 ducados de renta consignados en el Reino de Nápoles, que gozaban las dos hermanas, a tan sólo 2.300 que eran los que individualmente le correspondían. El duque, su secretario Yciz, y su esposa doña Mencía solicitaron al Emperador que la infanta siguiese percibiendo la cantidad recibida hasta el momento por las dos hermanas. Una vez más el Emperador otorgó su autorización<sup>35</sup>, aunque nuevamente no supuso su cumplimiento. En 1544 el duque solicitó del príncipe que se le efectuaran ciertos pagos adeudados, *por ser mi neçessidad grande y hallarme muy apretado de mis acrehedores*, e hizo parecida petición a favor de su hermana Isabel<sup>36</sup>. En 1550 con motivo de la muerte de ésta volvió a indicar las deudas acumuladas con los sirvientes de sus hermanas<sup>37</sup>.

<sup>28</sup> MARTÍ FERRANDO, JOSÉ: op. cit., 1993, t. I, pp. 107-115. Algunos aspectos recuperados en MARTÍ FERRANDO, JOSEP: «La Biblioteca Real llega a Valencia: Fernando de Aragón, duque de Calabria», VVAA: *San Miguel de los Reyes: De Biblioteca Real a Biblioteca Valenciana*. 2000, Generalitat Valenciana, pp. 45-72.

<sup>29</sup> AHN, Clero, legajo 7.492.

<sup>30</sup> El día 13 según VICIANA, MARTÍN DE: op. cit., 1881, p. 73. Sobre los actos que tuvieron lugar con motivo del enlace véase SORIA, JERONI: *Dietari de Jeroni Sória (1539 - 1557)*. (Mss. 1539 a 1557) 1960, Valencia, p. 203.

<sup>31</sup> MARTÍ FERRANDO, JOSÉ: op. cit., 1993, t. I, p. 115.

<sup>32</sup> AHN, Fondo Contemporáneo, Ministerio de Hacienda, Fondo Histórico Especial, legajo 29, n° 4. También en ARV, Real Cancillería, 325, ff. 399-404 y 331, ff. 28v-30. ESCOLANO, GASPAR: *Década Primera de la historia de la insigne, y coronada Ciudad y Reyno de Valencia*. 1610, Pedro Patricio Mey, Valencia, Libro VIII, capítulo XI, columnas 776 y 777.

<sup>33</sup> MARTÍ FERRANDO, JOSÉ: op. cit., 1993, t. I, pp. 119, 122-123.

<sup>34</sup> VICIANA, MARTÍN DE: op. cit., 1881, p. 73. DIAGO, FRAY FRANCISCO: op. cit., 1936 - 1946, t. II, pp. 122, en las noticias extractadas del *Ex libro Memoriarum M.S recondito in sacristia sedis Valentiae*.

<sup>35</sup> MARTÍ FERRANDO, JOSÉ: op. cit., 1993, t. I, p. 107.

<sup>36</sup> AGS, Estado, legajo 293, n° 62 y 175.

<sup>37</sup> AGS, Estado, legajo 305, n° 212.

Los años finales del duque tornaron a ser ingratos. Sus matrimonios compensaron su débil situación económica, pero según Gonzalo Fernández de Oviedo cuando murió su primera mujer *quedó el duque descansado de las rencillas y celos de la Reina*. Mientras que de doña Mencía decía: *no es menos celosa que la Reina ni menos cargada de carnes ni mas facunda que su antecesora*. Además, las tensiones entre las familias y facciones de los Masquesa y Rocafull, por un casamiento discutido, llevó a don Fernando de Aragón, como virrey de Valencia, a tomar cartas en el asunto. Después de convocar en dos ocasiones a la hija de Masquesa, señor de Daya, para esclarecer el asunto, y retenerla don Ramón Rocafull, señor de Albaterra, que casó a esta doncella sobrina suya con su cuñado Francisco Boil, don Fernando de Aragón mandó apresar a don Ramón, al que después decapitó. La decisión de matar a un gran caballero y fiel servidor del Emperador, de importante participación en la victoria real frente a los agermanados en Orihuela, sorprendió e incendió los ánimos de algunos. Además, don Ramón Ladrón –que pasó a llamarse Pedro Maza–, Diego Ladrón y Francisco Martín, estuvieron encarcelados por la misma causa. Alonso Faxardo, amigo del ajusticiado, movió el descrédito de don Fernando; los cuatro hermanos Ferrer, cuñados del encarcelado Diego Ladrón, juraron matarlo. La situación se agravó tanto que en el verano de 1549 el virrey mandó prender a muchos caballeros, entre los que se encontraban miembros de las familias Zarzuela, Ferrer, Ladrón, Boil y Faxardo. Don Francisco de Borja, duque de Gandía, defendió la inocencia de los acusados y solicitó la intercesión del Emperador, que se hallaba en Alemania. Éste ordenó su excarcelación y que doctores enviados por él vieran la causa. En agosto, con autorización del Emperador, se leyó la sentencia absoluta<sup>38</sup>, lo que supuso un duro revés a la autoridad del virrey.

El 22 de enero de 1550 se produjo la muerte de la Infanta Isabel<sup>39</sup>, el último miembro vivo de su familia más directa y considerada por varias fuentes como una santa, lo que le supuso un nuevo golpe moral que le debilitó en extremo. La crónica del monasterio jerónimo señala cómo en el lecho de muerte el duque solicitó a su hermana que le esperase pues sentía que pronto se iría de este mundo. Así lo prueba que en 1550 realizara, al menos, dos testamentos desde el fallecimiento de su hermana. En el primero, confesaba hacer testamento *sin hotro accidente alguno mas del de la gota que me es familiar*<sup>40</sup>. El segundo lo firmó el día 25 de octubre de 1550, víspera de su muerte<sup>41</sup>. Los jurados de Valencia informaron al príncipe que la muerte del duque se produjo el día 26 de octubre, a las 5 de la tarde<sup>42</sup>. El entierro se realizó en San Miguel de los Reyes, con la pompa que le correspondía<sup>43</sup>. El monasterio de San Miguel de los Reyes quedó como heredero de todos sus bienes.

Fernando de Aragón, nombrado escrutador del testamento de su primera esposa, no se limitó a actuar como tal. Tempranamente, cuando se presentó en Lupiana ante el capítulo

<sup>38</sup> DIAGO, FRAY FRANCISCO: op. cit., 1936 - 1946, t. II, pp. 31-34. Se encuentra en las noticias extractadas del *Ex Libro Magno M. S. Annalium qui est in posse Gubernatoris Regni Valentiae D. Jacobi Ferrer*. Interpretación crítica en GARCÍA MARTÍNEZ, SEBASTIÁN: *Bandolerismo, piratería y control de moriscos durante el reinado de Felipe II*. 1977, Universidad de Valencia.

<sup>39</sup> DIAGO, FRAY FRANCISCO: op. cit., 1936 - 1946, t. II, pp. 122-123. Se encuentra en las noticias extractadas del *Ex libro Memoriarum M.S recondito in sacristia sedis Valentiae*.

<sup>40</sup> Traslado en AHN, Códices, 515/B, entre ff. 24 y 25.

<sup>41</sup> Transcripciones en AHN, Códices, 223/B; 493/B, ff. 25-27; y 515/B, ff. 25-27. Trasunto o cláusulas en AHN, Clero, carpeta 3.339; y AHN, Códices, 522/B, p. 124. AGS, Patronato Real, legajo 30, n° 1. Transcrito el testamento y codicilo por CRUILLES, MARQUÉS DE: op. cit., 1891, t. III, ff. 203-209. Publicado por CASTAÑEDA Y ALCOVER, VICENTE: op. cit., 1911, XXV, pp. 281-286. RODRIGO PERTEGÁS, JOSEP: «Testamento del duque de Calabria», *Cultura Valenciana*. 1928, pp. 76-80. Este último cita como procedencia el protocolo de Sebastián Camacho del año 1550 conservado en el Archivo del Colegio del Patriarca.

<sup>42</sup> AGS, Estado, legajo 305, n° 209.

<sup>43</sup> DIAGO, FRAY FRANCISCO: op. cit., 1936 - 1946, t. II, pp. 123-124. Se encuentra en las noticias extractadas del *Ex libro Memoriarum M.S recondito in sacristia sedis Valentiae*.

general, significó a la Orden, no tanto como testamentario de Su Alteza quanto como fundador principal, el amor y desseo grande que tenía de ver en sus días hecho y acabado el dicho monasterio y poblado de frayles de nuestra Orden. Y como fundador actuó al ofrecer otros 1.000 ducados de renta para la construcción, así como su magnífica biblioteca. El protagonismo del duque en el proyecto, con atribuciones que iban en detrimento de la voluntad expresada por doña Germana, las recogió fray Francisco de Villanueva cuando afirmó que don Fernando comenzó a buscar nuevos sitios para la fundación, causa que dilató el comienzo casi nueve años<sup>44</sup>. Pero parece que en ningún momento hubo dudas sobre la Orden que debía ocupar el edificio. Fray José de Sigüenza, relata ampliamente el afecto y atenciones que el duque dispensó a los monjes, las múltiples visitas que realizó a la comunidad, su constante preocupación para que nada les faltase ni en lo temporal ni en lo espiritual a aquellos que *respetábalos como a religiosos y amábalos como a hijos*<sup>45</sup>. Junto a la obligación de cumplir lo dispuesto por su difunta mujer y un sincero respeto por la Orden movido por su fe religiosa, el mantener como habitantes a los jerónimos pudo recibir el respaldado de otros motivos. En realidad, una Orden dedicada fundamentalmente al oficio coral, y en la que la música desempeñaba un papel muy importante, se amoldaba a los gustos del duque, al igual que a la finalidad primera del nuevo cenobio, el de panteón. El protagonismo del duque en la fundación del monasterio, desplazaba en gran medida a la impulsora de la misma, pero siempre se mantuvo la importancia de su primera esposa. En la capitulación entre comunidad y duque, éste solicitó que doña Germana *no pierda el nombre de instituidora del dicho monasterio juntamente con Su Excelencia*<sup>46</sup>.

La idea de fundar un monasterio jerónimo que sirviese de enterramiento personal a sus fundadores fue ampliada por Fernando de Aragón. Por un lado, el monasterio adquirió el rango de panteón familiar con el deseo del duque de albergar en él, como última morada, a todos los miembros de su familia: la destronada casa real de Nápoles. Así como todos los bienes salvados tras el naufragio. Por otro, alcanzó el de centro de formación con el deseo de dotar a la fundación de un Colegio donde se leyeran Artes y Teología y se pudiera acoger a religiosos de la propia Orden. Y por último, y ligado a lo anterior, como centro de saber privilegiado en la cristiandad al ceder su magnífica biblioteca.

Fray Francisco de Villanueva, muy cercano a los acontecimientos, dedicó un capítulo de su crónica a enumerar *Lo que dio el Excellentísimo duque de Calabria a este su monasterio como fundador y patrón*<sup>47</sup>. El reconocimiento de los monjes fue constante. En vida del duque se dispuso que en el friso de la iglesia debía *hir el letrero y memoria de los edificios que Su Excellencia, manda hazer en la dicha yglesia y casa*, y los escudos de sus armas debían colocarse en la bóveda de la capilla de los Reyes. Muerto el duque, la comunidad de monjes decidió poner las armas de los dos fundadores en la fachada de la iglesia, sobre los mausoleos del presbiterio, que también mostraban sus efigies talladas, en la portada de la librería y en la escalera del paso entre claustros, donde también se colocó una inscripción con el nombre de los dos fundadores. Asimismo se conservaron sus retratos y se mantuvieron los sufragios a ellos dedicados por la Orden de San Jerónimo<sup>48</sup>.

La vida del duque de Calabria se vio marcada por una dualidad frecuente en la época en las altas esferas: la del hombre piadoso y la del cortesano. Fray José de Sigüenza nos ofrece una amplia visión de su personalidad:

<sup>44</sup> AHN, Códices, 223/B; 493/B, ff. 10v; y 515/B, f.11.

<sup>45</sup> BE, &-II-22, f. 221v.

<sup>46</sup> Véase capítulo II.

<sup>47</sup> AHN, Códices, 223/B; 493/B, ff. 36-38; 515/B, ff. 36-38v

<sup>48</sup> ARV, Clero, libro 959.

*no solamente fue este Excelentísimo príncipe y buen duque de Calabria aficionado a música sino a letras, así divinas como humanas; y era muy gentil latino y mejor theólogo, que era de la lección que más gustava; y aún buen matemático y astrólogo, y de las unas sciencias y de las otras tenía muy hermosa librería y ricamente enquadernados los libros y muy antiguos, de los quales gustava mucho y era muy aficionado, aunque al tiempo de su muerte se perdió la mayor parte de esta librería<sup>49</sup>.*

Esta descripción nos muestra a un hombre con un amplio abanico de inquietudes. Un perfil que responde a las secciones con las que el inventario que agrupó sus pertenencias llegadas desde Ferrara dividía su librería: Teología, Gramática, Oratoria, Poesía, Historia, Astrología, Cosmografía, Geometría y Filosofía. El que fuera su secretario, Gonzalo Fernández de Oviedo, decía de él que fue *buen príncipe Católico y sabio é de mas prudencia que ventura, é de muy grandes portes como persona tan Real como quien él fue*. También que *Fama tuvo de muy docto el duque aun entiende mucho en philosophia y buen theologo y en otras sciencias he oydo que fue general*. Así como aficionado a la caza, la música, la lectura, y por los celos de sus dos esposas a relaciones extraconyugales<sup>50</sup>, que quedan confirmadas por la existencia de tres hijos reconocidos fuera del matrimonio. En 1555 el Justicia de Valencia, teniendo en cuenta declaración en 1548 del propio duque, estimó que Alonso de Celada y Juan Pablo Mataredona, cazador mayor de don Fernando de Aragón, eran hermanos carnales e hijos naturales del duque de Calabria<sup>51</sup>. Concretamente, al segundo, prometió la cantidad de 3.000 ducados<sup>52</sup>. Además, tuvo una hija que profesó con el nombre de sor Jerónima de Aragón en el convento de dominicas de Nuestra Señora de la Consolación del Portal de Valencia, en la ciudad de Játiva, y a la que el duque por voluntad testamentaria dejó estipulado se mantuviese la limosna anual que él venía realizando en vida<sup>53</sup>.

Con la lectura de autores contemporáneos a los hechos como Luis Milán en su libro *El Cortesano*, ambientado en la finca de recreo que los virreyes tenían en Liria, nos imbuimos de ese ambiente de costumbres licenciosas, fiestas, cacerías y juegos galantes. El palacio del Real, su residencia, contaba con hermosos jardines, caballerizas y curiosidades como las jaulas de los leones. Por otra parte, ya hemos señalado su relación con doña Esperanza, y sus hijos nacidos fuera del matrimonio. Las doscientas dieciocho personas a su servicio que figuraban en nómina subrayan el perfil de su Corte: 1 obispo personal; 47 personas, entre capellanes, servidores de altar y cantores de capilla; 21 gentileshombres; 60 oficiales de diversos oficios, secretario, escribanos, comendadores, ayudantes de los anteriores, cirujano, físico, barbero, maestros de esgrima, sastre, armero, etc.; 14 pajes; 7 ministriles; 8 trompetas; 2 atabaleros; 16 cazadores; 8 monteros; 8 mozos de mulas; 9 acemileros; y 17 doncellas, incorporadas cuando sus hermanas se trasladaron a Valencia. Abrumadora resulta esta lista de servidores, y sumamente interesante es considerar la fuerte presencia que hay en la misma de italianos, hasta el punto de que para autores como Vicente Castañeda, estos hombres trasladaron a tierras valencianas las costumbres de sus estados natales o en los que residieron<sup>54</sup>.

<sup>49</sup> BE, & II.22, f. 224.

<sup>50</sup> CRUILLES, MARQUÉS DE: op. cit., 1891, t. III. Parte del mss. sin foliar.

<sup>51</sup> ARV, Justicia Civil, Manaments i Empars, año 1610, libro 8, mano 79, ff. 19 y ss.

<sup>52</sup> APPV, Joan Bellot, 11.689; 11 de junio de 1560.

<sup>53</sup> MATEU IBARS, JOSEFINA: op. cit., 1963, p. 121. Según Martín de Viciana en Nuestra Señora de la Consolación de monjas de Santo Domingo, en Játiva, *entro a monja en este monasterio doña Hieronyma de Aragon hija del Excellentissimo duque de Calabria y muchas otras hijas de cavalleros*. (VICIANA, MARTÍN DE: op. cit., 1882, p. 372).

<sup>54</sup> CASTAÑEDA Y ALCOVER, VICENTE: op. cit., 1911, XXV, pp. 268-286.

Los cronistas jerónimos, como es lógico, incidieron en el carácter religioso y devoto del bienhechor de su Orden. Se le perfila como *honrador de los templos de Dios y de sus ministros, y muy devoto y aficionado al culto divino. Y así se celebrava siempre en la capilla de su palacio el oficio divino como en capilla real, con toda solemnidad y veneración*<sup>55</sup>. Diversos aspectos sirven para vincular su persona a la religión. Por un lado, la propia enumeración de sus servidores nos muestra la notable importancia de las personas, cerca de cincuenta, destinadas a satisfacer su devoción. Por otro, el propio hecho de fundar un monasterio. Y finalmente, su afición a los escritos religiosos o teológicos.

En la lectura y la música se aprecia de manera más clara un acercamiento en esa dualidad que apuntábamos de cortesano humanista y de hombre piadoso, y encuentra una perfecta comunión en la actividad de hombres que desarrollaron ambas facetas, como Luis Milán, Juan Timoneda y Fernández de Heredia.

El gusto por la música de don Fernando gozaba de consenso en la época. Así, fray Francisco de Villanueva apuntó que *Su Excellencia era amigo de música y la tenía muy buena*. También se afirmó que *no había en España quien tantos y tan buenos músicos tuviese como el duque*<sup>56</sup>. Y fray José de Sigüenza dijo que *tuvo la mejor capilla de músicos, ansí de voces naturales, como de todo género de instrumentos, que hubo en España ni la ha avido después acá tan buena, en número, habilidades y voces, porque se junto allí cuanto bueno se hallaba en estos Reynos y todos yvan a servirle con mucho gusto*. En definitiva todas las fuentes alaban la presencia de ésta en su capilla, tanto por el número como por la calidad de los cantores e instrumentos. La edición en Venecia del llamado *Cançoner del Duc de Calàbria* o *Cancionero de Upsala*, así como la obra *El maestro*, libro de vihuela de mano, compuesta por Luis Milán ejemplifican perfectamente su amplia inquietud por la música, no solo la litúrgica<sup>57</sup>. Incluso esta afición determinó la petición de frailes que dirigió a fray Juan de Arévalo, padre general de la Orden, y en la que manifestaba su deseo de recibir a veinte frailes *que fuessen de muy buen exemplo, y porque el Señor duque era theólogo y bueno que viniessen entre ello copia de letrados; y por ser ansí mesmo aficionado a la música, viniessen también músicos, no obstante que tenía la mejor y mayor capilla que avía en España porque tenía las voces çinco o seis veces dobladas*<sup>58</sup>.

Por lo que respecta a su inclinación por la lectura también fue unánime el reconocimiento de esta faceta de su vida, desde los cronistas a los que se les podía atribuir una intención panegírica hasta los viajeros accidentales. Tal es el caso de Claude de Brosenval que el día 25 de abril de 1532 se acercó al palacio del Real y lo encontró *en su estudio, pues era extraordinariamente amante de la literatura sagrada*<sup>59</sup>. Juan Luis Vives, en el Diálogo «Las Leyes del juego», en el que ponía en escena a un Borja, un Centelles y un Cavanilles,

<sup>55</sup> BE, &.II.22, f. 214.

<sup>56</sup> BE, &.II.22, f. 214.

<sup>57</sup> *Villancicos de diversos Autores, a dos, y a tres, y a quatro, y a cinco bozes, agora nuevamente corregidos. Ay mas ocho tonos de Canto llano y ocho tonos de Canto de Organo para que puedan, Aprovechar los que a cantar començarem*. 1556, Hieronimum Scotum, Venecia. Rafael Mitjana descubrió en la biblioteca de la Universidad de Uppsala, Suecia, un ejemplar de esta edición, y en 1909 publicó un estudio al respecto. Romeu Figueras en 1958 relacionó esta obra con la Corte del duque de Calabria. El más reciente estudio de la capilla musical del duque, con las referencias bibliográficas oportunas, se encuentra en GÓMEZ MUNTANÉ, MARICARMEN: «San Miguel de los Reyes y la capilla musical de don Fernando de Aragón, duque de Calabria (1488-1550)», VVAA: *San Miguel de los Reyes: De Biblioteca Real a Biblioteca Valenciana*. 2000, Generalitat Valenciana, pp. 91-111.

<sup>58</sup> AHN, Códices, 505/B, f. 13v. En el mismo sentido se expresaba la crónica de la Orden al decir que solicitó *letrados, predicadores y músicos, porque era aficionado y gustava de música*. (BE, &.II.22, f. 218).

<sup>59</sup> BROSEVAL, CLAUDE: *Peregrinatio Hispanica*. (Mss. entre 1532 y 1533). Existen dos ediciones modernas de esta obra a cargo la traducción y comentarios de Francisco Calero y Daniel Sala: *Una es Viaje por España: 1532-1533 (Peregrinatio Hispanica)*, 1991, Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid. Otra, *Viaje por la Valencia del S. XVI*. 1993, Ajuntament de València.



mostraba la inclinación a la lectura del virrey<sup>60</sup>. El mismo año que se publicó esta obra le dirigió una carta desde Breda, donde actuaba como preceptor de doña Mencía de Mendoza<sup>61</sup>. Pero los contactos con Vives se iniciaron tiempo atrás, como lo refleja el título *Instrucción de la muger Cristiana traducido por Juan Justiniano, criado del Excelentísimo Señor duque de Calabria, dirigido la Serenísima Reyna Germana, mi señora*, manuscrito en 1524<sup>62</sup>. Como ha subrayado Philippe Berger el interés de los duques de Calabria por lo literario era muy amplio, como lo muestran las obras de Luis Milán y Juan Fernández de Heredia, la amistad con Juan Bautista Agnesio, que les dedicó una obra, y la traducción y edición de las obras de Ausias March<sup>63</sup>. Además, los traductores de Erasmo que operaron en Valencia estuvieron precisamente vinculados a los duques de Calabria y al duque de Gandía<sup>64</sup>.

Don Fernando disponía de una magnífica biblioteca, en su mayor parte heredada e iniciada por su bisabuelo Alfonso V. El inventario de los bienes del duque que se realizó en Ferrara en 1527 muestra la riqueza de los mismos, entre los que destacaban los de su biblioteca<sup>65</sup>. Si bien es cierto que ésta fue enriqueciéndose con nuevas adquisiciones, como se aprecia al comparar el inventario que se realizó en Ferrara, tras la libertad del duque, con el que se realizó un cuarto de siglo después con motivo de su muerte<sup>66</sup>, los principales bloques o contenidos temáticos de la misma ya estaban señalados. Contenía libros de carácter religioso, de poetas e historiadores clásicos, de las más destacadas plumas del humanismo italiano, volúmenes de arquitectura, etc. Incluso hoy en día puede mensurarse a través de los fondos de la Biblioteca General e Histórica de la Universitat de València; todo pese a las graves pérdidas producidas tras la muerte de duque y vicisitudes más cercanas en el tiempo.

Atendiendo a los gustos e inclinaciones del duque, el monasterio de San Miguel de los Reyes debía reunir todas, pues pretendía que en él habitasen y se formasen buenos religiosos, predicadores, letrados y cantores que cuidasen continuamente el oficio divino, y rezaran por la salvación de su alma. Además, su biblioteca contribuiría a crear un centro de saber.

Los bienes que enmarcaron la vida del duque, considerados como auténtica colección<sup>67</sup>, no eran fruto, sin embargo, de una selección sino de la herencia dejada tras el naufragio de la Casa Real de Aragón en Nápoles<sup>68</sup>. En realidad, la documentación habla de escasas adquisiciones y por el contrario de numerosos desprendimientos, por lo que la personalidad de

<sup>60</sup> VIVES, JUAN LUIS: *Exercitatio Linguae Latinae*. 1538. Centelles propone ir a ver al duque de Calabria en su palacio. Cavanilles lo rechaza para no interrumpir a este docto varón.

<sup>61</sup> ARV, Varia, legajos, caja 1, nº 26. Publicada el 24 de octubre de 1791 en *Diario de Valencia*.

<sup>62</sup> VIVES, JUAN LUIS: *Libro llamado Instrucción de la muger Cristiana traducido por Juan Justiniano, criado del Excelentísimo Señor duque de Calabria, dirigido la Serenísima Reyna Germana, mi señora*. 1528, Valencia.

<sup>63</sup> BERGER, PHILIPPE: *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*. 1987, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, vols. II; t. I, pp. 175-176.

<sup>64</sup> MESTRE SANCHIS, ANTONIO: «Las corrientes de espiritualidad en la Valencia de la primera mitad del siglo XVI», *Corrientes espirituales en la Valencia del siglo XVI (1550-1600)*. 1983, Actas II Simposio de Teología Histórica, Facultad de Teología, Valencia, pp. 53-80.

<sup>65</sup> Biblioteca General e Histórica de la Universitat de València, M. 947. Inventari del Duc de Calabria. Ferrara, 1527.

<sup>66</sup> AHN, Códices, 223/B; y traslados en loc. cit., 493/B, ff. 40-100; y loc. cit., 515/B, ff. 41-120. En el inventario se recogían reliquias, libros, mapas, joyas, tapicerías y ornamentos diversos.

<sup>67</sup> Se han contrapuesto los bienes de doña Germana, todavía tesoro medieval, con los de don Fernando, auténtica colección (MORÁN TURINA, MIGUEL; CHECA CREMADES, FERNANDO: *El coleccionismo en España*. 1985, Cátedra, Madrid; pp. 44-47). También se ha indicado el nulo interés del matrimonio por las artes del diseño (FALOMIR FAUS, MIGUEL: op. cit., 1994, nº 5, pp. 121-124).

<sup>68</sup> Aspectos, y algunos de los sucesivos, desarrollados en ARCINIEGA GARCÍA, LUIS: «El legado de la Casa Real de Aragón en Nápoles. Conservación y dispersión», *XI Congreso Español de Historia del Arte. El Arte y el Mediterráneo*. (Valencia, Septiembre de 1996) 1998, Valencia, pp. 114-121.

don Fernando se puede configurar en mayor medida a través de su selección en las ventas que por las escasas compras que realizó, deduciéndose que preservó ante todo su magnífica biblioteca, objetos de devoción y elementos que legitimasen su procedencia dinástica. Existe una considerable presencia del arte figurativo, pero teniendo en cuenta una gran diversidad de soportes: cofres, banderas, tapices, cortinas, tablas, lienzos, libros, medallas y monedas, etc., y manifiesta un perfecto maridaje entre lo religioso y el deseo de recuperar una antigüedad histórica y mitológica.

Resulta difícil valorar la repercusión que en el ambiente valenciano tuvieron aquellos objetos, pero lo cierto es que fueron el marco de la vida cortesana valenciana del segundo cuarto del siglo XVI. Su paso al monasterio de San Miguel de los Reyes supuso el final de este legado como unidad. Las tasaciones y ventas permiten configurar una idea de la alta consideración que algunas piezas alcanzaron, como las series de tapices de *la Pastorella* y *el Credo*, o de determinadas joyas. Lo que confirma que en la mayoría de los casos el aprecio estaba principalmente ligado al valor intrínseco del propio objeto.

La venta del rico patrimonio por parte de su último heredero creemos encuentra su explicación en las relaciones ambiguas entre el Monarca y el duque, entre dos deseos de legitimación en los que al menos uno cuestionaba el otro. Ciertamente fueron numerosas las mercedes concedidas al duque; sin embargo, éstas fueron contenidas y vigiladas. No en vano había sido privado de su libertad en dos ocasiones por mantener el deseo de restaurarse en el trono de Nápoles. Y había contraído matrimonio por orden del Rey y después Emperador con mujeres de alto linaje pero sin descendencia en sus anteriores matrimonios, lo que contrasta con los al menos tres hijos reconocidos que tuvo fuera del matrimonio. Y probablemente el duque llevase en su interior la nostalgia de una dinastía que finalizaba en su persona. La obra poética-musical «Ay de mi tierra agena», contenida en el *Cançoner del Duc de Calàbria*, parece expresar la pesadumbre del propio destierro:

*Ay de mi quen tierra agena  
Me veo sin alegría  
Quando me veré en la mía  
Y no por estar ausente  
De mi tierra es el pesar  
Mas por no poder estar  
Donde está mi bien presente  
No ay consuelo suficiente  
A mal que tal bien desvía  
Quando me veré en la mía<sup>69</sup>.*

Tras diez años de cárcel finalmente fue persuadido de lo irrealizable que podía ser el mandato paterno. Sin embargo, se mantuvo el halo de la experiencia pasada mediante una auténtica galería de retratos dinásticos, los objetos, las armas reales, y la voluntad de convertir el monasterio que deseaba fundar su primera esposa en panteón real trasladando los cuerpos de padres y hermanos de los diferentes lugares en los que estaban enterrados. La elección de la Orden de San Jerónimo y la del arquitecto de las Obras Reales fueron decisiones sabedoras del consentimiento del Monarca. Sin embargo, este proyecto quedó tempranamente frustrado cuando el Emperador tomó encomendados miles de ducados que la Reina había dejado para su construcción, y obligó al duque a procurar nuevas vías para su consecución.

<sup>69</sup> Villancicos de diversos Autores, a dos, y a tres, y a quatro, y a cinco bozes, agora nuevamente corregidos. Ay mas ocho tonos de Canto llano y ocho tonos de Canto de Organo para que puedan, Aprovechar los que a cantar començarem. 1556, Hieronimum Scotum, Venecia.

Sorprendente resulta que don Fernando de Aragón mantuviese contactos con Francisco I para la venta de una preciada joya, teniendo en cuenta las numerosas disputas que enfrentaron al Emperador con el Rey francés –Navarra, Borgoña, Milán–, y más en un momento especialmente tenso, previo a la paz de Crepy de septiembre de 1544. Como también lo es que entre sus bienes no aparezca el retrato de Carlos V, ni tan siquiera la tabla que tuvo el marqués de Brandemburgo.

No obstante, la prueba más significativa de la ambivalencia de las relaciones entre el duque y el Emperador es la redacción que hizo el primero de dos testamentos en los momentos finales de su vida. Por el primero, dado ante Gonzalo Pérez, eligió por sepultura el monasterio de San Miguel de los Reyes, expresando el deseo de enterrarse junto a padres y hermanos. Nombró como primer testamentario al Rey, a quien hizo heredero universal *con que Su Magestad sea servido de mudar, cumplir y effestuar todo lo susodicho y que abaxo se dirá, y acabar de obrar el monesterio de Sant Miguel de los Reyes como yo estoy obligado a acabarlo, suplicando a Su Magestad que sea en el más breve tiempo que se pudiere*<sup>70</sup>. La noticia de este acto a buen seguro llegó al Emperador, pues estaba entregado ante su secretario de estado<sup>71</sup>. Pocos meses más tarde se produjo un giro de ciento ochenta grados en las disposiciones del último testamento que anulaba el anterior. El heredero universal pasaba a ser el propio monasterio y el Rey ni tan siquiera era nombrado. Se trataba de un proyecto completamente diferente, y mediante el cual todo su legado permanecería unido en el lugar que debía ser panteón familiar. Probablemente en este cambio de parecer influyó la sentencia reconocida por el Emperador en agosto de ese mismo año y por la que se exculpaba a aquellos que conspiraban contra el duque.

Tal giro no tuvo que suponer una noticia grata al Emperador teniendo en cuenta que iniciado el inventario *post mortem* envió una provisión para detenerlo. El inventario prosiguió, pero el deseo de impedir cualquier fisura en su poder sobre Nápoles era evidente, como lo prueba que a los pocos meses exigiese al monasterio todos los libros y escrituras que tuvieran de dicho Reino<sup>72</sup>. También procedió al secuestro de la mayor parte de los bienes raíces dejados por don Fernando, y que debían constituir la base económica del proyecto jerónimo. La estela de los pleitos del Emperador fue seguida por numerosas personas e instituciones. La comunidad se vio obligada a vender lo heredado y a vivir en condiciones muy adversas. La situación llegó a tal desánimo que a comienzos de 1569 la comunidad decidió encomendarse a Felipe II, haciéndole donación de todo con tal que *nos obrase casa y diese de comer para cinquenta frayles*<sup>73</sup>.

Muestra evidente de la cautela con la que se utilizó el recuerdo de don Fernando de Aragón tras su muerte es el escaso desarrollo, y totalmente aséptico, que adquiere en la obra de Martín de Viciana. A diferencia de los duques de Gandía o los de Segorbe, e incluso la mayoría de los linajes, todos tratados ampliamente, la biografía de don Fernando comienza con el nombramiento como virrey de Valencia, junto a su esposa, y las fechas de sus enlaces

<sup>70</sup> AHN, Códices, 515/B, entre ff. 24 y 25. No aparece reflejada fecha pero es posterior a la muerte de la infanta Isabel, en enero de 1550, pues se la nombra como enterrada en San Miguel de los Reyes, y es anterior a su último testamento realizado el 25 de octubre de 1550, la víspera de su muerte. Además de lo señalado, dispone que se salden sus injurias, deudas y obligaciones; que se repartan entre sus criados 20.000 ducados, según servicios y méritos realizados; que al monasterio de San Miguel de los Reyes se le diesen 1.000 ducados sobre sus villas y ciudades, su capilla, así como todas las disposiciones concedidas por doña Germana.

<sup>71</sup> Véase MARTÍ FERRANDO, JOSÉ: op. cit., 1993.

<sup>72</sup> Señalado en AHN, Códices, 505/B, f. 28v. El acta original de 1552 en la que se recoge la entrega de los papeles y escrituras que dejó el duque de Calabria tocantes a Sicilia y Nápoles en AGS, Secretaría de Estado, legajo 308. Por los inventarios sabemos que entre los libros se encontraban aquellos que justificaban la legitimidad de la Casa Real de Aragón en Nápoles; esto es, la Investidura del Papa Eugenio IV a don Alfonso V del Reino de Nápoles, y el privilegio de donación de tierras en el Reino de Nápoles de don Fernando a su hijo Federico.

<sup>73</sup> Loc. cit., f. 75.

con Germana de Foix y Mencía de Mendoza, la de la llegada de las infantas Julia e Isabel, hermanas del duque, a Valencia, y las del fallecimiento de todos ellos. Paradójicamente, finaliza la escueta reseña con estas palabras: *si entrassem en escriure sus hystorias, cada uno dellos meresce libro, y no pequeño: y pues no dexaron hijos para tratar dellos, concludos a todos un. Requiescant in pace*<sup>74</sup>.

Es difícil precisar si todo correspondía a un plan premeditado del Emperador para borrar una vía legítima en Nápoles ajena a la suya. El deseo de crear un panteón familiar y real, constituía una prioridad para don Fernando, como lo prueba que durante los cuatro años que vivió desde la fundación de San Miguel de los Reyes la única obra que inició *ex novo* fuese la de la capilla de los Reyes. Aspecto que no podía pasar por alto a aquel que instó a su hijo a buscar una sepultura digna, y menos a este último que ideó un magnífico panteón real. De hecho, al monasterio jerónimo valenciano no llegaron los cuerpos de los padres y hermanos varones de don Fernando. No obstante, el monasterio se ocupó de mantener el recuerdo del duque y su digna ascendencia, en ocasiones con cierta sutileza. De este modo, con motivo de las reclamaciones al testamento de doña Juana, los monjes justificaron la legitimidad de Felipe II en el reino de Nápoles tras la muerte del duque sin herederos, pero no antes, y testimoniaron su respeto a la Monarquía contra la duquesa de Milán<sup>75</sup>.

De un modo u otro, la presencia en Valencia de don Fernando de Aragón y sus pertenencias en la Corte, en el monasterio o presentadas en públicas almonedas, pudo crear un ambiente de curiosidad que, al menos en parte, explica las traducciones y ediciones que desde la ciudad se hicieron sobre los Reyes de Nápoles, como las de Pandolfo Collenuccio o Antonio Panormita.

La trascendencia de don Fernando en el proyecto jerónimo se muestra evidente en *Las condiciones de la manera y como se han de hazer las obras que Su Excellencia manda edificar en el monasterio del Señor San Miguel de los Reyes*<sup>76</sup>, firmadas con Alonso Covarrubias. Así, una inscripción en el entablamento de la iglesia recorrería su interior enumerando los edificios que Su Excelencia mandaba hacer en la propia iglesia y en la casa; la capilla mayor, el crucero de la iglesia y la capilla de los Reyes se reservaban a los enterramientos de doña Germana, don Fernando, y los familiares de éste. También, para no entrar en contacto con posibles benefactores se reservaban las dos capillas, una por lado, más cercanas a la reja, al crucero. Además, su escudo de armas debía aparecer en la bóveda de la capilla de los Reyes<sup>77</sup>.

El reconocimiento de los monjes por la actitud del duque permació durante siglos. Dos meses después de su fallecimiento, fray Juan de Vidaña propuso al capítulo que se hiciese la torre de la iglesia parroquial de Manzanera como quería el duque<sup>78</sup>. Cuando se acabó la iglesia del monasterio en 1645, el 23 de agosto se pasó el Santísimo Sacramento y al día siguiente los cuerpos de los fundadores hallándose para llevarlos a hombros todos los títulos

<sup>74</sup> VICIANA, MARTÍN DE: op. cit., 1882, p. 73.

<sup>75</sup> *Adviértase que con la muerte el Excmo. duque sin hijos el Reyno de Nápoles ha venido por legitima sucesión al Rey Philippe nuestro Señor como Rey de Aragón como consta por vínculo de hizo el Rey don Alonso el segundo, hijo del Rey don Hernando el primero, el qual en su último testamento haze heredero el Reyno a su hijo don Hernando, el qual si muriere sin hijos dexale a su hermano don Fadrique, príncipe de Altamira, el qual si muriere sin hijos maselos o sus hijos y descendientes de ellos sin hijos quiere sea del Rey de Aragón y en ninguna manera quiere que sucedan hijas ni hijos de hijas* (ARV, Clero, libro 1.373).

<sup>76</sup> AHN, 493/B, ff. 109-112; 515/B, ff. 137-141v; y 223/B. Transcrito, GONZÁLEZ SIMANCAS, MANUEL: *Catálogo Monumental y Artístico de la Provincia de Valencia*. 1916, original mecanografiado en el instituto Diego Velázquez del C.S.I.C, Madrid; Tomo I, pp. 650-662.

<sup>77</sup> APPV, Sebastián Camacho, 27.682. AHN, Clero, Carpeta 3.339, f. 7v. AHN, Clero, legajo 7.492. AHN, Códices, 223/B; 493/B, ff. 22-24v; y 515/B, ff. 21v-24. ARV, Clero, legajo 677, caja 1.763. Se apunta también en AHN, Códices, 522/B, p. 124. AHN, Códices, 505/B, ff. 20v-22.

<sup>78</sup> AHN, Códices, 505/B, f. 26.

de la ciudad<sup>79</sup>. Y los escudos y referencias a los fundadores que los monjes distribuyeron por la casa superaron a los dispuestos en vida del duque. Así, en la década de los ochenta del siglo XVI se colocaron sus armas y una inscripción conmemorativa en la escalera del paso entre claustros y en la librería, en el XVII en los mausoleos a los lados del presbiterio y en la fachada de la iglesia. En el XVIII se abrieron sus sepulcros con gran regocijo y se decidió hacer sepulturas más dignas en la cripta, donde más tarde también se esculpieron sus escudos. Incluso, cuando a comienzos del siglo XIX se produjo el paso de Sus Majestades por delante del monasterio se colocaron las estatuas de los fundadores y cuatro leones adornando el camino; es decir, una representación orgullosa de la Orden y de los fundadores de la casa.

### 1.3. LAS INFANTAS DOÑA JULIA Y DOÑA ISABEL

Las hermanas del duque, según la crónica de fray Francisco de Villanueva ocupaban el tercer lugar entre los benefactores de la casa. Los monjes jerónimos en 1554, en señal de agradecimiento, decidieron que el subdiácono dijese cada día una misa y los lunes un responso por el duque y sus hermanas *que fueron bienhechores desta casa*, y también por sus padres y hermanos<sup>80</sup>. Sin embargo, muy pocas posibilidades tuvieron estas mujeres de apoyar materialmente el proyecto jerónimo. Muy probablemente, el agradecimiento y recuerdo de la comunidad jerónima se debiese a la considerable cantidad de objetos suyos que llegaron al monasterio a través de don Fernando, heredero de sus dos hermanas.

Doña Julia casó con Giangiorgio de Monferrato, marqués de Monferrato en 1533, pero pronto enviudó y en 1535 llegó a Valencia junto a su hermana Isabel, ya huérfanas. Se aposentaron junto a su séquito de doncellas italianas en el palacio del Real, donde tuvieron la vida resuelta, aunque sin dejar atrás ciertas estrecheces para su cargo. Doña Julia murió en marzo de 1542, mientras que por la carta del 22 de enero de 1550 que envió el duque de Calabria al príncipe para informarle sobre la muerte de la infanta Isabel, producida la víspera, sabemos que ésta pasó meses enferma hasta que falleció. Según sus palabras *murió como vivió, como una santa*. Impresión general en la época que también recogió Gonzalo Fernández de Oviedo. Aprovechó don Fernando la carta para exponer al príncipe que atendiendo que su hermana Julia se vio obligada a dejar sus criados encomendados a su hermana, y ahora muerta ésta con mayor pobreza, porque sólo tuvo unos 3.300 ducados cada año dados por Su Majestad, le solicitaba que continuase pagando esta cantidad para pagar a los criados<sup>81</sup>.

Sin embargo, sí eran personas de inquietudes intelectuales como parece deducirse de los libros y bienes que en los inventarios se especifica que eran de su propiedad, y finalmente recayeron en manos del duque. Juan Bautista Agnesio incluyó a doña Julia entre las personalidades valencianas dignas de elogio<sup>82</sup>. Y su labor como protectora se dirigió hacia otra Orden. Concretamente, fundó en 1535 el convento de San Sebastián de frailes mínimos, o de San Francisco de Paula, sobre una ermita dedicada a San Sebastián, propiedad del monasterio de Santa María de la Murta, situada en el camino de Quart. Según Gaspar Escolano dicha infanta levantó en ella un hermoso y bien acabado monasterio<sup>83</sup>. Pero, como hemos

<sup>79</sup> AHN, Códices, 523/B, f. 2v.

<sup>80</sup> AHN, Códices, 505/B, f. 35v.

<sup>81</sup> AGS, Estado, legajo 305, nº 212.

<sup>82</sup> AGNESIO, JUAN BAUTISTA: *Apologia in defensionem virorum illustrium equestrum bonorumque civium valentinorum. In civilem Valentini populi seditionem. Quam vulgo Germaniam olim appellarunt*. 1543, Ioannem Baldovinum y Ioannem Mey, Valencia, ff. 53-54.

<sup>83</sup> ESCOLANO, GASPAR: op. cit., 1610, Primera Parte, Libro V, capítulo IX, columna 963.

señalado, dispuso de pocas posibilidades materiales, y muy probablemente su mediación se limitase a las 1.450 libras entregadas para la compra del lugar.

La obra *Retraimiento del alma* (1537, Juan Navarro, Valencia), en la línea de *Instrucción de la mujer cristiana* de Juan Luis Vives, estaba dirigida a las infantas. La epístola dedicatoria presenta el excelente recurso de utilizar la pintura y las artes suntuarias como comparación de la vida. Prácticamente utiliza el recurso frecuente en los sermones<sup>84</sup>, que también inspira la biografía del duque que Gonzalo Fernández de Oviedo hizo basándose en los recursos empleados por el pintor Timanto, según Plinio, y muy probablemente como en estos casos la referencia no constituye una muestra de la creciente estima por las artes figurativas, sino que encuentra explicación en la eficacia de recurrir a unos objetos con los que el oyente o lector se encontraba familiarizado y eran capaces de transmitir acusadas emociones, que en el caso del retablo se veía acrecentado por las posibilidades narrativas. De hecho, la obra dedicada a las infantas indica que en el retablo de la vida las acciones marcan los colores, los matices son las obras y los vasos de oro de infinitas perlas y piedras preciosas son las virtudes. El escritor manifiesta que no es más que otro pintor que con sus palabras no alcanza a reflejar lo que con las propias acciones construyen las infantas. Él pinta las lecciones con brochón gordo y grosero, pintadas de presto. Las lectoras, como sutil y elevado pintor, con delgados y sutiles pinceles del saber y entendimiento pintarán el camino de salvación por él bosquejado<sup>85</sup>. En defensa de lo expuesto, no deja de ser curioso que se dirija esta comparación entre la vida y un retablo a personas que descuidaron las artes figurativas. Sin embargo, éste no fue el caso de la segunda esposa del duque de Calabria.

#### 1.4. DOÑA MENCÍA DE MENDOZA Y FONSECA<sup>86</sup>

Doña Mencía nació probablemente en Jadraque, provincia de Guadalajara, el 1 de diciembre de 1508, si bien su más pronta juventud la pasó en Ayora. Fue hija primogénita de Rodrigo de Mendoza, primer marqués de Cenete, y de María de Fonseca, nieta del gran cardenal don Pedro González de Mendoza y bisnieta del marqués de Santillana. Declarada, junto a sus hermanas, heredera *ab intestato* tras la muerte de su padre el 21 de marzo de 1523, se convirtió en una de las mujeres más ricas de las tierras hispanas, por lo que su alianza matrimonial no se hizo esperar. En mayo del siguiente año se trasladó a la ciudad de Burgos, llamada por el Emperador, donde casó con Enrique III de Nassau, camarero mayor de Carlos V, el 11 de mayo de 1524.

El reconocimiento a su linaje se aprecia no sólo en su matrimonio, sino también en las funciones que le fueron encomendadas en los principales actos relacionados con los Monarcas,

<sup>84</sup> Al respecto véase DÁVILA FERNÁNDEZ, MARÍA DEL PILAR: *Los sermones y el Arte*. 1980, Departamento de Historia del Arte de Valladolid.

<sup>85</sup> El tomo consultado se encuentra en BE, 69-VI-10, f. 74.

<sup>86</sup> Algunos de los trabajos que han tratado su figura son LASSO DE LA VEGA Y LÓPEZ DE TEJADA, MIGUEL (marqués del Saltillo): *Doña Mencía de Mendoza, marquesa de Cenete (1508 - 1554)*. 1942, Vda. Estanislao Maestre, Madrid. BATAILLON, MARCEL: *Erasmus y España. Estudios sobre la Historia Espiritual del siglo XVI*. 1966 (segunda edición en español, corregida y aumentada), Fondo de Cultura Económica, México, pp. 487-488. ALMELA I VIVES, FRANCESC: op. cit., 1958. MATEU IBARS, JOSEFINA: op. cit., 1963. STEPPE, JAN KAREL: «Mencía de Mendoza et ses relations avec Erasme, Gules de Busleyden et Jean-Louis Vives», *Scriinium Erasmianum*. 1969, J. Coppens, Leyde; t. II, pp. 449-506. VOSTERS, SIMON: «Doña Mencía de Mendoza. Señora de Breda y virreina de Valencia», *Cuadernos de Bibliofilia*. 1985, n° 13, pp. 3-20. HIDALGO OGAYAR, JUANA: «Doña Mencía de Mendoza. Marquesa del Zenete. Condesa de Nassau y duquesa de Calabria. Ejemplo de mujer culta en el siglo XVI», en *VIII Jornadas de Arte: La mujer en el arte español*, 1997, CSIC, Madrid, pp. 93-102. MARTÍ FERRANDO, JOSEP: «Una humanista en la corte virreinal: Mencía de Mendoza», *VVAA: San Miguel de los Reyes: De Biblioteca Real a Biblioteca Valenciana*. 2000, Generalitat Valenciana, pp. 73-89.

como lo atestigua que formase parte de la comitiva de Isabel de Portugal en el alcázar de Sevilla, cuando llegó el Emperador a celebrar sus bodas, así como del bautismo del príncipe Felipe. Y sobre todo que Carlos I, de acuerdo con su madre la Reina doña Juana, le hiciese donación de la capilla Real del convento Santo Domingo de Valencia para panteón de su familia, con la condición de que siguiese con el título de capilla Real y con las armas reales. El 7 de enero de 1536 el baile general de Valencia efectuó la entrega<sup>87</sup>.

Su matrimonio estuvo marcado por la distancia, a lo que intentó poner remedio mediante varios viajes a Flandes, uno en 1530 y 1531, y otro en 1535. Durante sus estancias en Breda entró en contacto con los focos humanistas de Gylles de Busleyden o de su preceptor Juan Luis Vives, así como de erasmistas –frecuentemente coincidentes con los humanistas–; y aumentó su interés por la pintura hasta convertirse en la perfecta encarnación del mecenazgo ejercido por los españoles sobre el arte flamenco en la primera mitad del siglo XVI. Por este tiempo, según Gonzalo Fernández de Oviedo era una mujer muy bella, de gran ingenio y muy leída. Cualidades que acrecentó con el tiempo, salvo la primera pues engordó mucho.

El 1 de septiembre de 1538 la marquesa enviudó, y apenas dos años más tarde se debatía sobre su matrimonio con don Fernando de Aragón. Sus relaciones no se iniciaron de manera cordial. Las reticencias del duque al matrimonio no fueron efectivamente el mejor de los comienzos, tensiones que parece continuaron según la correspondencia que señala las disputas entre los consortes, y perduraron como se vislumbra de la desidia de esta mujer por cumplir con el pago de las honras de su marido<sup>88</sup>.

Tras la muerte de don Fernando ella permaneció en el palacio del Real hasta su muerte el 4 de enero de 1554, y en la que se hizo uso de la Real Cédula que la otorgaba derecho a la sepultura en la capilla de los Reyes del convento de predicadores de Valencia. Sus bienes finalmente recayeron en Luis de Requesens y Zuñiga, que en 1563 mandó trasladar a los padres de doña Mencía y colocó la sepultura actual.

Discípula de Juan Andrés Strany en Valencia, de Juan Maldonado en Guadalajara y de Luis Vives en Breda, en Valencia doña Mencía fue defensora de las ideas erasmistas, y tal vez así hay que entender el capítulo firmado en noviembre de 1544 por el que se comprometía a subvencionar el Estudi General a cambio de nombrar catedráticos y los autores objeto de estudio<sup>89</sup>. Si bien la idea no prosperó, es prueba palpable de su talento. De su enorme cultura e inquietud, y del poder económico para satisfacerla, da muestra su protección a estudiantes en el extranjero y a la viuda de Luis Vives, a pintores como Jan Gossaert, y los encargos a Van Orley y Martin van Heemskerck. Así como su magnífica librería –considerablemente acrecentada desde la muerte de su padre– y las colecciones de pinturas, tapices y joyas. Su interés por la pintura siguió en tierras valencianas pero sin contar con artistas locales, proveyéndose de pintura flamenca a través del mercader Arnao de Plano. A ella corresponde la introducción del coleccionismo, en tierras valencianas<sup>90</sup>. En 1560 se vendió en almoneda pública gran parte de sus pinturas. En su magnífica colección de tapices destacaba la serie *De la muerte*, diseñada por Van Orley en 1539 y confeccionada en los talleres de Van der Moyens, concebida para la capilla funeraria de la familia en el monasterio de Santo Domingo de Valencia. Trabajaron para ella los orfebres Bernardo Juan Cetina, Juan de Breda, Pedro Hernández, Diego de Ribas, Alejo Ortiz, Rodrigo de León, Pedro Martínez y el joyero de la Reina Francisco de Rojas.

<sup>87</sup> AHN, NOBLEZA, Osuna, 8 y 8 bis.

<sup>88</sup> AHN, Códices, 493/B, f. 37v. También en loc. cit. 223/B y 515/B.

<sup>89</sup> RAUSELL, HELENA: *Una aproximación al erasmismo valenciano: Cosme Damián Çavall y Pedro Antonio Beuter, catedráticos, sacerdotes y erasmistas*. 1999, tesis doctoral leída en la Facultad de Geografía e Historia de la Universitat de València, pp. 47-50. Acuerdo señalado anteriormente por Joseph Teixidor y Trilles.

<sup>90</sup> FALOMIR FAUS, MIGUEL: op. cit., 1994, n.º 5, pp. 121-124.



Las relaciones de doña Mencía con el monasterio de San Miguel de los Reyes no fueron muy favorables. Poco interés debía tener en una obra para gloria de su marido y la primera mujer de éste, la elección de la capilla de los Reyes, en el convento de Santo Domingo, como lugar de enterramiento y su militante erasmismo, no sólo con la vertiente humanista que interesaba a doña Germana y don Fernando, sino con la espiritual que propugnaba la reflexión frente a las ceremonias, sin duda fueron factores que facilitaron la desidia por el proyecto jerónimo. En una carta del 20 de noviembre de 1550 que ella envió al príncipe mostraba su desconsuelo y el mucho trabajo que tenía por estar encargada del testamento del duque, e informaba que por su poca hacienda y muchas deudas no se podría realizar el monasterio que comenzó<sup>91</sup>. De hecho, cuando se pusieron las armas de los fundadores, las del duque no incorporaron las del título de marqués de Cenete, como le correspondía por el capítulo V del acuerdo matrimonial firmado en Ayora el 6 de diciembre de 1540<sup>92</sup>. Y fray Francisco de Villanueva en la crónica que redactó silenció su nombre entre los benefactores.

## 1.5. OTROS BENEFACTORES

La comunidad no encontró otro protector de la talla del duque, y sólo con el tiempo fueron incorporándose nuevos benefactores, pero nunca ensombrecieron a los fundadores. Entre las personas que dejaron algunos bienes a la comunidad destacan aquellos que dispusieron de capillas de enterramiento en el monasterio<sup>93</sup>. Pero los principales benefactores, aunque ya secundarios, fueron otros.

Hacia mediados del siglo XVII el arquitecto **Martín de Orinda** convirtió las 5.172 libras y 12 sueldos que se le adeudaba por sus trabajos en la iglesia en misas. Fundó una memoria en esta casa, dos aniversarios y seiscientos nueve misas rezadas<sup>94</sup>. Hacia finales del siglo el **marqués de Aytona** costeó la sillería del coro y facistol que realizó Agustín Melgar entre 1689 y 1692, y en la que se gastaron cerca de 2.000 libras, y **Jerónimo Félix del Río**, infanzón de Zaragoza, señor temporal de los lugares de S. Felices, Lardies, Pardinas de Castiello y Gorroba, procurador fiscal de Su Majestad en el reino de Aragón y domiciliado en Zaragoza, dejó una importante administración. En ambos casos, la atención de los destacados bienhechores fue conseguida a través del padre Parga, otro gran benefactor de la casa.

**Fray José de Parga** nació en Betanzos, Galicia, donde vivían sus padres y hermano, que era Antonio de Parga y Gayosso, regidor perpetuo de La Coruña, y alcalde mayor los estados de Villalba. Tomó el hábito en 1667, a los 38 años de edad. Según el «Libro de las profesiones del Convento de San Miguel de los Reyes» *fue el mayor bienhechor que ha tenido esta comunidad, pues costeó la sillería del coro, los florones de la yglesia, las pilas del agua bendita, y dejó muchas obras pías en esta su casa, y la defendió en los mayores pleytos, y tuvo gran zelo*<sup>95</sup>. En su testamento creó una fundación de 2.000 libras para que se celebrasen misas por su alma y la de sus familiares en la capilla de Santa Ana, atender a los

<sup>91</sup> AGS, Estado, legajo 305, nº 197.

<sup>92</sup> AGS, Patronato Real, legajo 42, nº 8.

<sup>93</sup> En 1578 se concedió sepultura a Cosme Ximeno, labrador de Rascanya, para sí y los suyos delante de la capilla de San Bernardo. En 1596 se concedió sepultura al labrador Domingo Ximeno, para él y su familia, enfrente de la capilla del Santo Crucifijo por 300 reales. Pero las capillas se reservaban con mayor empeño. En 1614 como agradecimiento al doctor Diego de Oñate, capellán de Su Majestad y capellán de los Reyes Nuevos de Toledo, por sus gestiones en el cobro de los ducados que Carlos V tomó del monasterio y ya tenían como perdidos, se le concedió la elección de la capilla de enterramiento que deseaba, salvando las restricciones del fundador. Dos años más tarde se dio a Adrián Bayarte la capilla de la Magdalena.

<sup>94</sup> AHN, Códices, 508/B, f. 58v. APPV, Miquel Huguet, 19.940; 10 de agosto de 1655.

<sup>95</sup> AHN, Códices, 523/B, ff. 20-20v. ARV, Clero, libro 2.956, ff. 29v-30. ARV, Clero, legajo 681, caja 1.775.

enfermos y al culto divino, y si sobrase algo para enriquecer la librería del monasterio. Además, costó numerosas obras<sup>96</sup>.

En el siglo XIX las principales administraciones que se seguían cobrando eran las de fray José Parga, con 150 libras, seguida por la de Martín de Orinda, con 115 libras y la de Victoriano Llorens, con 60 libras. Después seguían otras menores<sup>97</sup>. En definitiva, contribuciones aisladas que no ensombrecieron las auténticas figuras con las que la comunidad se mostraba en deuda.

## 2. LA COMUNIDAD RELIGIOSA

En los primeros y difíciles momentos de una fundación monástica era común que los monjes participasen mayoritariamente en las labores constructivas, como lo confirman abundantes documentos escritos y gráficos<sup>98</sup>. Sin embargo, éste no fue el caso de San Miguel de los Reyes puesto que se trataba de una fundación patrimonial ligada a un gran comitente, de cronología avanzada y, sobre todo, asentada sobre una abadía cisterciense que permitía la vida en comunidad aún en las condiciones más adversas.

No obstante, como desarrollamos en el capítulo II al hablar del proyecto de Covarrubias para este edificio, resulta significativo que la procedencia más abultada de los primeros monjes jerónimos que llegaron a la nueva casa valenciana fuese Zamora, y que además éstos ocupasen los principales cargos. Estos monjes que debían fijar la especificidad de su forma de vida, venían de un ámbito donde tenían una gran experiencia en obras que manifestaban criterios en planta similares a los que tuvo San Miguel de los Reyes. Y por esta razón ya aventuramos su posible repercusión en las trazas, a través de consultas se entiende, que encontraron perfecta comunión con las experiencias desarrolladas por el arquitecto castellano.

Don Fernando de Aragón falleció pocos años después del establecimiento de los monjes jerónimos en el nuevo monasterio, por lo que la mayor parte del proceso constructivo estuvo supervisado estrictamente por la propia comunidad. Como ya hemos visto<sup>99</sup>, el religioso de la Orden más ligado a la obra era el que desempeñaba el cargo de monje obrero. Éste era el encargado de llevar los asuntos de la fábrica y velar por los intereses de la comunidad. Se encontraba a pie de obra vigilando que las condiciones contratadas se respetasen, recibía los materiales y efectuaba los pagos a proveedores y trabajadores. El cargo podía estar ocupado por personas con conocimientos en el ámbito constructivo, pero no era algo indispensable, pues en realidad era un administrador y supervisor de la obra, cuyo principal requisito era la honradez en las cuentas antes que la habilidad técnica, pues aquél que la tenía podía ofrecerla en cualquier momento. Sin embargo, sí es cierto que el contacto directo con la obra que exigía el cargo llevó a que algunos de los miembros que lo ocuparon constantemente adquiriesen cierto oficio. El monje obrero se encontraba en roce diario con los problemas y soluciones más variadas y esto no cabe duda que constituía el mejor aprendizaje. Entonces se hacía frecuente su concurso en las decisiones técnicas, aunque, como ya hemos señalado, no era tanto una cuestión del cargo como de la capacidad. Por ello no debemos confundir la labor del monje obrero con la actividad de otros monjes involucrados físicamente en la construcción. La comunidad se sirvió principalmente de legos y donados con conocimientos en materia constructiva para contar con un personal que sin alta cualificación podía resolver

<sup>96</sup> Sobre los benefactores de finales del siglo XVII véanse en el capítulo II los epígrafes que tratan este período.

<sup>97</sup> ARV, Propiedades Antiguas, legajos, n.º 526.

<sup>98</sup> Sobre estos temas es clásica la obra de DIMIER, ANSHELME: *Les moines bâtisseurs, architecture et vie monastique*. 1961, Fayard, París.

las pequeñas reparaciones y constituía un refuerzo de mano de obra a la que no se le asignaba salario. Incluso, en momentos de actividad constructiva estas habilidades eran prioritarias a la hora de aceptar nuevos miembros en la comunidad. Con el tiempo, el contacto con la fábrica les proporcionó el oficio necesario, generalmente como practicones.

En las siguientes páginas se recogen los nombres de algunos miembros de la comunidad jerónima de San Miguel de los Reyes que tuvieron una participación directa en las obras, y de los monjes obreros únicamente se señalan a aquellos cuya intervención rebasó lo estrictamente contable. La mayoría de los que trabajaron con sus manos fueron legos y donados, como es lógico en una comunidad de estricta obligación coral que dejaba poco margen para desempeñar otras actividades que exigiesen atención de manera continuada. Desde antiguo, en la tradición monástica los legos estuvieron dedicados a tareas domésticas y recados, pero con el tiempo llegaron a mezclarse con lo espiritual, y en el siglo XVII, aunque no tenían voto en el capítulo, llegaron a ordenarse sacerdotes. La formación y actividad de estos legos y donados prácticamente se limitó a los muros y dominios del propio monasterio. Únicamente encontramos la figura del arquitecto en sentido moderno, que se limita a trazar y dirigir esporádicamente, pero desligado del diario proceso constructivo, en fray Francisco de Santa Bárbara, que rebasó ampliamente los límites geográficos jerónimos. Su vinculación a la Orden, no obstante, hace que en su producción convivan proyectos completos con nimias consultas, y con el desempeño de otros oficios, como el de archivero.

Antes de mediados del siglo XVIII, entre los miembros de la comunidad de San Miguel de los Reyes sólo encontramos artífices que conocen su oficio y poco más. Sobre ellos destaca la figura de fray Francisco de la Concepción, que trazó el claustro de los Evangelistas de El Escorial para que sirviera de referencia en la construcción del claustro sur de la casa hermana valenciana, y tuvo una participación destacada durante los momentos iniciales del cambio de traza del citado claustro. No aparece una figura parecida durante años, ni siquiera cuando los monjes arquitectos adquirieron mayor predicación en el ámbito valenciano. Desde el último tercio del siglo XVI la especificidad de las diferentes órdenes religiosas se difuminó y sus ideales convergieron de manera nítida con los de la época. Así, las ideas de pobreza y mesura que con altibajos permanecieron a través de los siglos en el ideario de los monasterios y conventos confluyeron con la mentalidad surgida tras el Concilio de Trento. En tierras valencianas los monjes arquitectos adquirieron gran protagonismo principalmente durante la primera mitad del siglo XVII, coincidiendo con la gran expansión conventual, y sus más importantes representantes tuvieron relación, entre otros, con los maestros laicos que participaron en las obras del monasterio de San Miguel de los Reyes<sup>100</sup>. El

<sup>99</sup> Véase capítulo III, epígrafe «La estructura administrativa y financiera».

<sup>100</sup> Entre los frailes arquitectos de la primera mitad del siglo XVII que contribuyeron a difundir las formas clasicistas en tierras valencianas destacan el franciscano del convento de frailes de Denia fray Joan, el carmelita fray Gaspar de Sant Martí, el cartujo fray Antonio Ortí y el jesuita Pablo Albiniano de Rojas. Fray Joan dio las trazas de la cabecera de la iglesia parroquial de Pego, realizada por Juan Cambra, y de la iglesia del monasterio jerónimo de Santa María de la Murta, y cabe suponer que alguna responsabilidad pudo tener en el monasterio de San Antonio de Denia, al que pertenecía, fundado en 1588, y en gran parte destruido en 1708, aunque el claustro de pilastras toscanas manifiesta el sesgo clasicista del primer tercio del siglo XVII. Fray Gaspar Sant Martí dio las trazas de la cartuja de Ara Christi, cuyos trabajos fueron dirigidos por fray Antonio Ortí y en la que participó Martín de Orinda. Así por ejemplo, en 1633 los tres maestros debatieron sobre las nuevas celdas de esta cartuja. En 1638 acudió, junto a Pedro Ambuesa, a inspeccionar las obras de la iglesia arciprestal de Nuestra Señora de los Ángeles de Chelva. En 1643 dio la traza, que él firmaba junto a otros maestros entre los que se encontraba Pedro Ambuesa y se solicitaba se incluyese a Martín de Orinda, de la capilla de la Comunión de la iglesia parroquial de los Santos Juanes de Valencia. Fray Antonio Ortí intervino en las obras de la cartuja de Ara Christi a lo largo del siglo XVII, y en las de Valldecrist, en las que participó Martín de Orinda. Además, animó el inicio de la construcción de una nueva iglesia parroquial en Liria, que fue trazada por el padre Pablo Albiniano de Rojas en 1626, y en la que también intervinieron Pedro Ambuesa y Martín de Orinda. En 1646 el jesuita y Pedro Ambuesa inspeccionaron las obras de la iglesia arciprestal de Nuestra Señora de los Ángeles de Chelva.

concurso de los monjes tracistas a partir de la segunda mitad del siglo XVII, cuando divergían de nuevo los principios imperantes dentro y fuera de los monasterios, facilitaron en gran medida que convirtieran el clasicismo en una especie de metaestilo que coexistió con manifestaciones barrocas, y que incluso permaneció en la siguiente centuria. No obstante, en tierras valencianas los nombres se hacen menos frecuentes, como lo prueba que probablemente el más acreditado sea fray José de la Concepción, carmelita tracista de la Orden en la provincia de Cataluña, que dejó su traza en Enguera y Nules, y su opinión en Orihuela.

La progresiva, aunque muy lenta, intelectualización de la profesión del arquitecto, la ausencia de cauces formativos oficiales de la misma, la gran impronta de lo religioso en la sociedad y la gran expansión de órdenes nuevas o renovadas facilitó la proliferación de los monjes tracistas. Su diversa formación anterior a su ingreso en la Orden se completaba una vez dentro, asimilando la forma de vida, la normativa y la tradición que conferían cierta especificidad, desde un punto de vista práctico y técnico asistiendo al proceso constructivo de las propias casas, y desde un punto de vista teórico por medio de una cultura libresca a la que accedían principalmente a través de las nutridas bibliotecas de la Orden.

Probablemente de las facetas que dominaban estos monjes sea más necesario subrayar el gran conocimiento técnico que alcanzaron, pues su elevada cultura, al menos en términos comparativos, y el calificativo de tracistas parece desgajarles de la experiencia en el tajo. Prueba de lo equivocado de esta actitud es que *el mejor libro sobre instrucción arquitectónica escrito jamás*<sup>101</sup>, en palabras de G. Kubler, con gran peso del componente constructivo, fuera redactado por fray Lorenzo de San Nicolás, agustino recoleto. Este mismo autor, en el capítulo LXXXIII de la Primera Parte de su tratado, constataba la abundancia de maestros religiosos con dominio de la teoría y la práctica, que consideraba debida a la comodidad para el estudio, pues disponían de tiempo y de libros, así como por el temor a Dios y suceso de las obras. Por otra parte, podemos añadir que su modo de vida les liberaba de ataduras familiares y gremiales, y de preocupaciones perentorias. En definitiva, disponían de tiempo y de medios para el estudio, tenían la posibilidad de viajar y aumentar sus conocimientos, y la mayoría no tenía grandes inquietudes mundanas, pues no aspiraban a cargos y no supeditaban su actividad al sustento. Tenían una formación pausada, reflexiva y culta, y su actividad se centraba generalmente en las necesidades de la propia Orden, aunque su prestigio hizo que fueran solicitados por algunas instituciones. No debe ser casual que Leon Battista Alberti, de dilatada formación, propenso a la reflexión teórica y pionero en la separación del proceso de proyección y ejecución, fuera secretario papal.

En la raíz de esta intromisión decidida de los religiosos en la práctica arquitectónica valenciana se encuentra la oposición que en los primeros años del siglo XVII ejerció el oficio de obreros de villa contra fray Antonio Ortí al derecho que tenía a tener manobres y oficiales a su cargo. Los cartujos de Portacoeli expusieron que la cartuja necesitaba obreros porque debido a la distancia donde se encontraban nadie quería desplazarse hasta su casa, y que fray Antonio Ortí era maestro examinado y tenía gran habilidad por lo que podía recibir como aprendices a muchos con el reclamo de que después el oficio les examinaría. El oficio de *obres de vila*, por su parte, argumentaba que precisamente por la distancia no podía atender las obligaciones de los cofrades –pagos, reuniones, asistencia a entierros de otros maestros, asistencia a sofocar incendios–, y subrayaba la *indecencia que sería en un religiós fer y tractar de coses profanes y mecàniques*<sup>102</sup>. Muy probablemente, la necesidad y

<sup>101</sup> KUBLER, GEORGE: *Arquitectura de los siglos XVII Y XVIII*. 1957, Plus-Ultra, Madrid, p. 79.

<sup>102</sup> ARV, Real Audiencia, Procesos, Parte 1ª, Letra S, exp. 1.528. En la Gobernación se dictó sentencia favorable a fray Antonio Ortí en noviembre de 1601, en la Real Audiencia en marzo de 1602. Y concretamente se hizo cargo de la enseñanza de los aprendices pobres del oficio. En junio de 1603 la cartuja firmó una concordia con el oficio de *obres de vila* de Valencia sobre esta actividad (ALCAHALÍ, BARÓN DE: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. 1897, Imprenta de Federico Doménech, Valencia, p. 434).

una segunda vocación, quién sabe si acaso primera, les llevó al ejercicio de este oficio, y la búsqueda de la «decencia» en su comportamiento fue un factor importante para intelectualizar la arquitectura, acercándola a algo más próximo a una profesión, que en el caso de este cartujo, precisamente, no es tan evidente como en el del jesuita Pablo Albiniano de Rojas y el carmelita fray Gaspar de Sant Martí, despreocupados de un magisterio en el tajo y más cercanos a la mera actividad tracista.

En tierras valencianas, después de perder empuje en la segunda mitad del siglo XVII, el XVIII supuso la culminación o expresión madura del protagonismo de los frailes en el proceso arquitectónico. Tomás Vicente Tosca, fray José Alberto Pina, fray Francisco Cabezas, fray Antonio Villanueva y fray Francisco de Santa Bárbara comparten alta formación arquitectónica y conocimientos constructivos, y manifiestan los vaivenes estéticos de una época compleja. En ocasiones sale a relucir la sensibilidad tardobarroca con inclinación hacia lo oblicuo, en otras el culto clasicismo de filiación matemática surgida en el ambiente novator que con modernos criterios estereotómicos reelabora las obras del clasicismo valenciano, y en otras una atemperada o vivifica a la otra. Aunque este proceso no puede organizarse como una evolución lineal desde las manifestaciones del Barroco a las del Neoclasicismo, la consolidación de las academias de sesgo ilustrado puso límites a la creación de estos frailes arquitectos. Hasta la fecha éstos, por su inclinación hacia la traza y el diseño, habían sido la alternativa a la estructura gremial, como apunta Marià Carbonell, pero una vez reglamentado un conocimiento teórico su actividad fue disminuyendo<sup>103</sup>. Algunos se adaptaron a los tiempos de la Academia y ésta reconoció su trabajo nombrándoles académicos, como fray Alberto Pina y fray Antonio Villanueva; otros no alcanzaron el entendimiento oportuno, como fray Francisco Cabezas; y finalmente otros navegaron con prudencia, pues no contaban con el reconocimiento oficial, como el lego jerónimo fray Francisco de Santa Bárbara<sup>104</sup>. En todos ellos se aprecia la capacidad intelectual, y en muchos una actitud respetuosa con el pasado que impulsa a adaptarse a la función del edificio y a la obra ya construida.

Pasemos a continuación a exponer las noticias de que disponemos sobre los miembros de la comunidad de monjes de San Miguel de los Reyes que tuvieron una participación más significativa en las obras de su monasterio. La procedencia geográfica y extracción social es diversa, pero entre los que tuvieron mayor repercusión destacan los que proceden del norte: fray Francisco de la Concepción era de Cervera, y los maestros que mostraron una mayor habilidad con el trabajo de materiales de gran dureza eran de la de Castellón, fray José Cavaller de La Cenia, fray Atanasio de San Jerónimo de Pina y Agustín Monzó de Catí. Fray Francisco de Santa Bárbara, por su parte, era de Olalla e hijo de un cirujano, y su gran formación intelectual le llevó a traducir tratados franceses y a proyectar con criterios que podríamos considerar historicistas.

## 2.1. FRAY JERÓNIMO CHICO

Cuando en 1546 el duque de Calabria tomó posesión del monasterio, antes de que la comunidad se asentase, se aseguró en fray Jerónimo Chico, profeso del monasterio de Santa

---

<sup>103</sup> Este proceso queda expuesto en espacios contiguos al valenciano en los trabajos de CARBONELL BUADES, MARIÀ: *L'arquitectura classicista a Catalunya (1545 - 1659)*. 1989, tesis doctoral leída en la Universitat de Barcelona, pp. 160 y ss. Aspectos publicados en CARBONELL I BUADES, MARIÀ: «Arquitectes eclesiàstics del Renaixement català», *Analecta Sacra Tarraconensia*. 1994, nº 67 (2), pp. 617-627. Y de PEÑA VELASCO, CONCEPCIÓN DE LA: «Religiosos arquitectos y matemáticos en las primeras décadas del siglo XVIII en Murcia». *Imafrontera*. 1996-1997, nº 12-13, pp. 241-270.

<sup>104</sup> Esta evolución ha sido objeto de un excelente estudio en el epígrafe «La moderna arquitectura barroca y los frailes arquitectos», en BÉRCHEZ, JOAQUÍN: *Arquitectura Barroca Valenciana*. 1993, Bancaixa. Valencia, pp. 144-169.

María de la Murta, la presencia de una persona ligada a la Orden que imprimiera el sello jerónimo tanto en lo referente al oficio divino como a su tipo de vida material. Desde enero de 1546, supervisó ambas facetas hasta la llegada de la comunidad en el mes de julio. Lo más urgente e inmediato era habilitar las celdas, de las que aparejó más de la veintena<sup>105</sup>. También intervino en otras dependencias como la enfermería, la hospedería, el refectorio y la cocina<sup>106</sup>. Cuando el capítulo privado nombró a los frailes que entrarían a ocupar la nueva casa se incluyó a fray Jerónimo Chico, que llegó a ocupar el cargo de vicario. Fue nombrado varias veces procurador del monasterio, firmó épocas y realizó pagos<sup>107</sup>. Bajo el cargo de arquero desempeñó diversas tareas en el monasterio, hasta que en octubre de 1549 abandonó la obra y se fue al monasterio de Santa María de la Murta<sup>108</sup>. Aquí ocupó el cargo de prior, y pudo participar en la construcción de la torre de las palomas, iniciada, según fray Juan Bautista Morera, en 1547, aunque no se finalizó hasta comienzos del siguiente siglo<sup>109</sup>.

Con fray Jerónimo Chico coincide la presencia de fray Pedro de Tricio, que procedente del monasterio de Nuestra Señora de la Estrella, en Logroño, vino a San Miguel de los Reyes *para la obra*<sup>110</sup>. Aquí se le documenta durante los primeros tiempos realizando pagos, por lo que es muy probable que desempeñase el cargo de monje obrero<sup>111</sup>.

## 2.2. FRAY FRANCISCO DE LA CONCEPCIÓN, ANTES FRANCISCO BETÍ

Francisco Betí era un cantero natural de Cervera, en Lérida. Pudiera tratarse de Francesc Betí, hijo del también cantero Joan Bechí. A ambos, junto a un hermano del primero, se les documenta en la provincia de Castellón en obras de escasa importancia hasta que el 11 de noviembre de 1565 fue vinculado en aprendizaje por dos años con el maestro cantero Pere Maseres, vecino de Betxí, provincia de Castellón<sup>112</sup>. Precisamente en estos dos años se inician importantes obras en el **palacio de don Sancho de Cardona, Almirante de Aragón**, situado en la plaza mayor de la citada villa, que proporcionan al edificio medieval una ordenación arquitectónica renacentista a través de una portada de orden almohadillado rústico inspirada en Sebastiano Serlio y un patio nuevo formado por columnas jónicas de fuste liso y arcos rebajados. En esta obra también se ha documentado la participación de Jerónimo Martínez, Pedro de Villarreal y Juan Ambuesa, este último años más tarde presente en la obra de San Miguel de los Reyes<sup>113</sup>.

Más tarde, Pere Maseres, desde 1567, y Ramón Pertusa, poco después y hasta su muerte en 1572, trabajaron en la **iglesia de la Magdalena de Villafranca**, en Castellón, con portadas de voluntario lenguaje renacentista a base de temas a *candelieri*, sirenas de cola enroscada, putti con guirnaldas, jarrones con flores... Contexto al que no sería ajeno no sólo Francisco Betí, aprendiz junto a Pedro Maseres, sino Jerónimo Lavall, que casó con la viuda de Ramón Pertusa.

<sup>105</sup> AHN, Códices, 505/B, f. 14.

<sup>106</sup> AHN, Códices, 493/B, f. 13v; 223/B y 515/B. También en BE, &.II.22, ff. 218v-219; y AHN, Códices, 505/B, ff. 13v-14.

<sup>107</sup> ARV, Clero, legajo 677, caja 1.763.

<sup>108</sup> ARV, Clero, libro 1.357, ff. 76 y 92v. AHN, Códices, 505/B, f. 19.

<sup>109</sup> MORERA, FRAY JUAN BAUTISTA: *Historia de la fundación del monasterio del valle de Miralles y maravillas de la Santísima Ymágen de Nuestra Señora de la Murta. Año 1773*. 1995, Ajuntament d'Alzira.

<sup>110</sup> AHN, Códices, 223/B; 493/B, f. 31; y 515/B, f. 31.

<sup>111</sup> ARV, Clero, libro 1.357, ff. 34, 38v, 50v-51.

<sup>112</sup> OLUCHA MONTÍNS, FERNANDO FRANCISCO: *Dos siglos de actividad artística en la villa de Castellón, 1500-1700*. 1987, Diputación de Castellón, Castellón, p. 27.

<sup>113</sup> Para una aproximación a esta obra y a la bibliografía más destacada que la ha abordado véase GÓMEZ-FERRER, MERCEDES: *Arquitectura en la Valencia del siglo XVI. El Hospital General y sus artífices*. 1998, Albatros, Valencia, pp. 251-254.

Tanto Francisco Betí como Jerónimo Lavall, se documentan en Valencia en torno a **San Miguel de los Reyes**. Francisco Betí, probablemente estuvo relacionado con el monasterio jerónimo antes de ingresar en él como lego. Así parece indicarlo su relación con Jerónimo Lavall, maestro de la obra del claustro de 1573 a junio de 1576, pues éste le nombró procurador a través de varios actos firmados a finales de 1574<sup>114</sup>. Su recepción a la profesión como lego de San Miguel de los Reyes se produjo el 25 de noviembre de 1577, y desde este momento desempeñó importantes trabajos relacionados con la construcción del monasterio. En julio de 1578 pudo ser enviado por el padre prior a copiar el claustro principal de El Escorial para que sirviese como modelo al de San Miguel de los Reyes, pues acudieron dos monjes y uno de ellos era oficial de cantería<sup>115</sup>.

Su conocimiento de las trazas justificaría que el 13 de marzo de 1579 firmase, junto al prior, el contrato con Juan Barrera para la realización del sobreclaustro, y en el que se establecía que en caso de muerte del maestro sería el mismo fray Francisco Betí el encargado de justipreciar, por parte del monasterio, la obra realizada, lo que le presenta como maestro experto y máximo conocedor del proyecto<sup>116</sup>. La muerte de Barrera el 9 de abril de 1580 hizo que así sucediera, y el fraile acudió a inspeccionar la obra el 25 de agosto como *professo y hijo de esta casa y maeso de dicha obra*, por parte del monasterio; por la otra parte acudió Miguel Porcar<sup>117</sup>. Esta actuación constituye la última referencia documental encontrada hasta el momento a fray Francisco de la Concepción. A partir de aquí su nombre desaparece de las actas capitulares sin explicación aparente. Tampoco esto demuestra necesariamente su marcha, pues por su condición de lego le excluía de la mayor parte de los actos de la comunidad. Sin embargo, es significativo que su nombre no figure en las consultas que escasos días después se realizaron en la casa madre de Lupiana y en la de El Escorial sobre la prosecución de las obras del claustro sur del monasterio de San Miguel de los Reyes.

El conocimiento que este lego tuvo del claustro del edificio que actuaba como referente, y que incluso copió, así como su protagonismo en labores constructivas en el monasterio de San Miguel de los Reyes, hasta su consideración como maestro de la obra, parecen indicar su activa participación en el piso bajo del lado este del claustro sur. Su posible marcha o muerte llevaría a contratar con Juan Ambuesa todo el sobreclaustro de este lado y la obra completa del lado meridional.

### 2.3. FRAY FRANCISCO DE SANTA MARÍA, ANTES FRANCISCO BELTRÁN

Fray Francisco de Santa María antes de entrar en el monasterio fue llamado Francisco Beltrán, y por esta razón en numerosas ocasiones se le llama así<sup>118</sup>. Era natural de Sueca, en Valencia. Ingresó tempranamente como novicio en el monasterio de San Miguel de los Reyes y fue recibido a la profesión en 1551. En 1570 fue nombrado arquero, en 1574 en su condición de síndico y procurador se encargaba de las capitulaciones con diversos maestros, como el platero Gómez de Cantillana o el maestro de obras Jerónimo Lavall<sup>119</sup> y en 1578 hacía lo propio con el maestro de obras Miguel Salvador<sup>120</sup>. Tras la mayoritaria

<sup>114</sup> APPV, Pere Villacampa, 11.979; 21 de noviembre de 1574 y 19 de diciembre de 1574.

<sup>115</sup> AHN, Códices 505/B, ff. 100v, 106, 115-115v.

<sup>116</sup> ARV, Real Audiencia, Procesos, Parte 1ª, Letra M, exp. 336. APPV, Pere Villacampa, 1.985; 29 de octubre de 1581. ROCA TRAVER, FRANCESC A.: *Monasterio de San Miguel de los Reyes. Su fundación y construcción*. 1971, original mecanografiado, Valencia, ff. 115-119.

<sup>117</sup> ARV, Real Audiencia, Procesos, Parte 1ª, Letra M, exp. 336. AHN, Códices, 499/B, f. 151v.

<sup>118</sup> AHN, Clero, legajo 7.492. AHN, Códices, 506/B, f. 26v. En ambos casos se indica: *Fray Francisco de Santa María als Beltrán*.

<sup>119</sup> APPV, Pere Villacampa, 11.979; 26 de marzo y 21 de noviembre de 1574.

<sup>120</sup> AHN, Códices, 505/B.



presencia de fray Francisco de la Concepción entre 1578 y 1580 en todo lo referente a cuestiones constructivas, a partir de esta fecha estas labores recayeron principalmente en fray Francisco de Santa María. Desde 1579 hasta 1582 ocupó el cargo de vicario. En 1580 firmó la capitulación del sobreclaustro con Juan Barrera<sup>121</sup>. Al año siguiente, se desplazó hasta El Escorial para entrevistarse con fray Antonio de Villacastín, Juan de Minjares, Bartolomé Moreno, Diego de Cisniega y Pedro de Castro, para obtener su parecer sobre los problemas que planteaba la iluminación del corredor de las celdas de San Miguel de los Reyes tras el cambio de traza. En 1582 propuso que se cambiase de lugar la escalera de caracol de la torre suroeste, sugirió que se construyese una sobrealcalera en el paso entre claustros y firmó los contratos referentes a ésta y a la bóveda de remate de la caja<sup>122</sup>. En 1583, con el cargo de vicario, fue uno de los comisionados para concertar con Juan Ambuesa el precio de la portada de la librería<sup>123</sup>. De 1588 a 1591 fue prior de San Miguel de los Reyes, siendo el primero que accedía al cargo como hijo y profeso del propio monasterio. En 1588 concertó con un pintor y un entallador de Valencia el retablo de la Concepción<sup>124</sup>. Con el declive de la actividad constructiva ocupó cargos más administrativos fuera de la obra. Así, de 1594 a 1597 actuó como procurador y tenía bajo su responsabilidad los pleitos, cobranzas y provisiones de la casa<sup>125</sup>. A comienzos del siglo xvii, cuando la obra recibió un nuevo impulso, su nombre vuelve a aparecer asociado a la fábrica. En 1601, como vicario, participó en los acuerdos con Juan Cambra para la realización de destajos de la capilla de los Reyes que no estaban comprendidos en el acuerdo inicial, así como en el concierto de la escalera principal del lado oeste<sup>126</sup>, y en 1606 firmó en la capitulación con Miguel Vaillo sobre la librería nueva<sup>127</sup>. Detenidas de nuevo las obras en 1607 ocupó el cargo de procurador y colector en el lugar de Benimámet, que desempeñó hasta su muerte, producida al siguiente año<sup>128</sup>.

## 2.4. FRAY FRANCISCO CARRASCO

Fray Francisco Carrasco nació en Valencia. De profesión carpintero, fue recibido el 8 de octubre de 1579<sup>129</sup>. Estuvo al servicio de la comunidad, trabajando principalmente en la carpintería del monasterio, junto a Jerónimo Raguell, desde donde se proporcionaron los bienes muebles necesarios a la casa, pero también participó en diversas labores netamente constructivas. Así lo dan a entender claramente las palabras de Gaspar Ortega cuando, en la capitulación de junio de 1581 sobre la construcción de la terraza del claustro, propuso que las muescas para poner los pedazos de las vigas que debían ir en desviaje las hiciese fray Francisco Carrasco, pues él no sabía realizarlas<sup>130</sup>. También cabe destacar su contribución en la construcción del claustro sur a través de la reparación de cimbras, andamios y grúas.

<sup>121</sup> ARV, Real Audiencia, Procesos, Parte 1ª, Letra M, exp. 336. APPV, Pere Villacampa, 1.985; 29 de octubre de 1581.

<sup>122</sup> AHN, Códices, 505/B, ff. 117-118 y 126v-127.

<sup>123</sup> ROCA TRAVER, FRANCESC A.: op. cit., 1971, ff. 139-142.

<sup>124</sup> AHN, Códices, 505/B, ff. 27, 79, 103-103v, 108v, 115-115v, 117-118, 126v-127, 128v, 132. AHN, Códices, 506/B, f. 1. APPV, Pere Villacampa, 11.979. ROCA TRAVER, FRANCESC A.: op. cit., 1971, ff. 94-97. ARV, Real Audiencia, Procesos, Parte 1ª, Letra M, exp. 336.

<sup>125</sup> AHN, Códices, 506/B, ff. 26v, 29v y 50.

<sup>126</sup> AHN, Códices, 506/B, f. 91v. También ROCA TRAVER, FRANCESC A.: op. cit., 1971, ff. 152-153. AHN, Códices, 498/B, f. 57.

<sup>127</sup> ROCA TRAVER, FRANCESC A.: op. cit., 1971, f. 169.

<sup>128</sup> AHN, Códices, 507/B, ff. 12 y 20v.

<sup>129</sup> AHN, Códices, 523/B, f. 11.

<sup>130</sup> ROCA TRAVER, FRANCESC A.: op. cit., 1971, ff. 123-126.

En 1585 el monasterio de San Miguel de los Reyes concedió una limosna de cincuenta libras a la hermana de fray Francisco Carrasco para ayuda de la dote, pues era doncella y huérfana<sup>131</sup>.

## 2.5. FRAY JUAN DE VILLATOVAS

Fray Juan de Villatovas nació en Toledo, fue bautizado en la parroquia de San Lorenzo el 1 de marzo de 1545 y murió el 6 de abril de 1614<sup>132</sup>. Las actas capitulares reflejan la gran presencia de este monje, que ocupó los cargos de sacristán (1575), arquero (1578 y 1584 a 1597), monje obrero (1601 a 1603) y prior (1604 a 1607), y fue en numerosas ocasiones procurador y síndico del monasterio, realizando muchos de los pagos a los maestros y obreros que participaron en San Miguel de los Reyes.

En 1588 cuando se inspeccionó lo realizado por Juan Ambuesa en el lado sur del claustro nuevo y en la torre suroeste, los procuradores fray Juan de Villatovas y fray Juan de San Miguel, y el monje obrero fray Antonio de San Braulio fueron los encargados de aprobar el informe de Guillem del Rey, Tomás Gregori y Francisco Chavarnach. En 1601 participó como monje obrero, junto al prior, fray Juan Bautista, a los padres diputados, fray Vicente Montalbán y fray Andrés de Cañete, en el concierto de los destajos de la capilla de los Reyes que no estaban comprendidos en el acuerdo firmado con Juan Cambra, y que finalmente firmaron estos mismos junto al vicario Francisco de Santa María<sup>133</sup>. Ese mismo año firmó con Juan Cambra el concierto para realizar una sala de lectura junto a la capilla de los Reyes<sup>134</sup>, y estuvo presente en el acuerdo para la realización de la escalera de dos brazos<sup>135</sup>, sus zaguanes y la bóveda<sup>136</sup>. A finales de 1602 figura como padre obrero, junto a Juan Cambra, maestro de la obra, Juan Castellano, obrero de villa, y Antonio Torrellonada, maestro de obras de la ciudad, en la consulta de expertos sobre la altura que debía alcanzar esta escalera principal<sup>137</sup>. En abril de 1604 Juan de Villatovas, síndico de San Miguel de los Reyes, presentó ante el Justicia Civil un informe de testigos para probar que el monasterio tenía gran necesidad de tomar muchas cantidades de dinero para concluir la obra del claustro e iglesia, y expuso el estado en que se encontraban<sup>138</sup>. En agosto de 1604 participó en el concierto que se hizo con Juan Cambra sobre la puerta del crucero de la iglesia que debía salir al claustro principal<sup>139</sup>.

## 2.6. JUAN DE MANTIS

Juan de Mantis era natural de Assó, obispado de Lascá, en Francia, fue admitido para donado el 13 de abril de 1689, y el 6 de agosto de 1690 profesó como tal. Su cualificación no debía ser muy alta, pues simplemente ayudaba a amasar para las obras de la iglesia. Murió en enero de 1716<sup>140</sup>.

<sup>131</sup> AHN, Códices, 505/B, f. 142.

<sup>132</sup> AHN, Códices, 523/B, f. 10v.

<sup>133</sup> AHN, Códices, 506/B, f. 91v. También ROCA TRAVER, FRANCESC A.: op. cit., 1971, ff. 152-153.

<sup>134</sup> ROCA TRAVER, FRANCESC A.: op. cit., 1971, f. 156.

<sup>135</sup> AHN, Códices, 498/B, f. 57.

<sup>136</sup> ROCA TRAVER, FRANCESC A.: op. cit., 1971, ff. 158 y 159-160.

<sup>137</sup> AHN, Códices, 506/B, f. 112 y AHN, Códices, 498/B, f. 290v.

<sup>138</sup> ARV, Clero, legajo 677, caja 1.763.

<sup>139</sup> ROCA TRAVER, FRANCESC A.: op. cit., 1971, f. 161.

<sup>140</sup> AHN, Códices, 523/B. ARV, Clero, libro 2.956.

## 2.7. FRAY SALVADOR DE SAN BASILIO, ANTES SALVADOR TERRA

Salvador Terra nació en Ulldesona. Fue hijo de Salvador Terra, de Vinaroz, y de Esperanza Viscarana, de Ulldesona. Tomó el hábito el 6 de junio de 1692, a los 26 años, para hermano lego y desempeñar su oficio de albañil. Fue recibido a la profesión el 14 de junio de 1693 con el nombre de Salvador de San Basilio.

Su ingreso coincidió con el deseo de continuar las obras de las torres de la fachada de la iglesia, y con la recepción de varios legos y donados para semejantes cometidos, como Juan de Mantis, fray Juan de San Eusebio, Pedro Puso y fray Antonio, lego de Gandía<sup>141</sup>.

## 2.8. FRAY JUAN DE SAN EUSEBIO, ANTES JUAN COMPANYY

Juan Company nació en Masamagrell, Valencia. Sus padres fueron Antonio Company, de Masamagrell, y Esperanza Vila, de Albalat dels Sorells. Tomó el hábito para hermano lego oficial de cantería o cantero el 6 de junio de 1692, a los 21 años. Fue recibido a la profesión el 14 de junio de 1693 con el nombre de fray Juan de San Eusebio. Su incorporación a la comunidad jerónima, como hemos visto, se produjo en la última década del siglo XVII, en un momento de reactivación de la obra, principalmente en las torres de la iglesia, y coincide con el ingreso de varios legos y donados con oficios vinculados a la construcción<sup>142</sup>.

Probablemente, a él se refiera la noticia de finales de siglo que menciona a un *fray Joan, el cantero* realizando unos pagos a los picapedreros de la cantera de las Alcublas<sup>143</sup>. Este lego cantero vivía en 1723 e hizo los sepulcros de los fundadores en el panteón<sup>144</sup>. El uso de materiales nobles y de gran dureza inicia obras mucho más ambiciosas que estarán presentes en el monasterio a lo largo del siglo XVIII.

## 2.9. PEDRO PUSO

Pedro Puso fue propuesto a la profesión de donado el 20 de agosto de 1699, y fue recibido como donado cuatro días más tarde. Trabajó desde entonces en la pedrera del monasterio, que probablemente abastecía a las obras de las torres de la fachada de la iglesia. Murió 7 de octubre de 1716<sup>145</sup>.

## 2.10. FRAY JOSÉ MARTÍ

José Martí nació en Gandía, Valencia. Sus padres fueron José Martí y Josefa Lleó, ambos de Gandía. De profesión cantero o albañil, según las fuentes, tomó el hábito de lego para cantero el 22 de agosto de 1705, a los 28 años, y fue recibido a la profesión el 20 de noviembre de 1707. Estuvo mucho tiempo fuera del Reino por haber huido cuando dominaban las armas de los ingleses en la Guerra de Sucesión. Pasados los momentos más dramáticos regresó al monasterio, donde desempeñó sus habilidades en el retablo mayor y el pavimento del presbiterio. Murió el 2 de junio de 1747<sup>146</sup>.

<sup>141</sup> AHN, Códices, 523/B, ff. 13v y 25v. ARV, Clero, libro 2.956, f. 43.

<sup>142</sup> AHN, Códices, 523/B, ff. 13v y 25. ARV, Clero, libro 2.956, f. 42v.

<sup>143</sup> ARV, Clero, libro 1.648. Año 1699.

<sup>144</sup> ARV, Clero, legajo 701, caja 1.824-25.

<sup>145</sup> AHN, Códices, 523/B. ARV, Clero, libro 2.956.

<sup>146</sup> AHN, Códices, 523/B, ff. 14 y 29v. ARV, Clero, libro 2.956, f. 52.

## 2.11. FRAY JOSÉ BAUSET

Con oficio de carpintero, fue recibido a la profesión de lego el 8 de diciembre de 1710 y murió el 1 de enero de 1762 en Llombay, donde fue enterrado en el convento de la Cruz<sup>147</sup>.

192

## 2.12. FRAY JOSÉ CAVALLER

José Cavaller<sup>148</sup>, cantero y albañil, nació en La Cenia del Rosell, cerca de La Jana, en Castellón, el 23 de diciembre de 1704. Sus padres fueron Dionisio Cavaller, maestro albañil de La Cenia, y Bautista Vallés, de La Jana. Pero su vinculación con gentes de la profesión era mucho más amplia, pues formaba parte de la parentela de los Robles y los Padilla. Tras una estancia en Madrid y otros lugares tomó el hábito en San Miguel de los Reyes el 8 de septiembre de 1732, a los 24 años, y fue recibido a la profesión de lego para servir como cantero el 20 de septiembre de 1733.

Su actividad en el monasterio fue amplia hasta que le sobrevino la muerte el 4 de agosto de 1748, momento en el que ya estaba prácticamente finalizado el retablo mayor del monasterio jerónimo. Coincidió, por tanto, con el retiro de Raimundo Capuz a San Miguel de los Reyes para pasar los últimos años de su vida, aunque finalmente falleció hacia 1743 en casa de su sobrina, por lo que debemos suponer un estrecho contacto con la familia Capuz, que tomó parte activa en las labores escultóricas del retablo. Marcos Antonio de Orellana consideró a Cavaller director de esta obra. Su actividad es contemporánea a la de Francisco Esteve, escultor, y a otros oficiales de cantería, como Agustín Monzó o fray José Martí. Éstos, junto a otros que llevaban más tiempo en la casa, desempeñaron un papel importante en la realización del retablo mayor, aunque también hubo implicados ajenos a la casa, como fray Tomás de Peñaraja, que tuvo que participar en la quinta década del siglo, antes de ingresar como donado en Portacoeli en 1752<sup>149</sup>, Raimundo Capuz y Juan Bautista Balaguer, encargados de las labores escultóricas.

El retablo mayor es de grandes proporciones, con dos cuerpos separados por una cornisa curvada y amplios tranqueos, realizado con mármoles de diversos colores, con ricas labores de taracea. También correspondió a fray José Cavaller la construcción del tabernáculo. Si bien la participación de fray José Cavaller en la ejecución del retablo no reviste dudas, resulta más complejo establecer la paternidad de la traza. En primer lugar porque la comunidad decidió emprender un nuevo retablo pocos meses antes de que José Cavaller tomara el hábito, y en los momentos iniciales los monjes aprobaron su inicio bajo la dirección del maestro José Montana<sup>150</sup>. No hemos podido encontrar más información sobre este maestro, ni tampoco disponemos de un repertorio de obras de fray José Cavaller para establecer vinculaciones estilísticas. Sin embargo, es muy significativa la conexión existente entre la solución de remate de los retablos del crucero de la iglesia del convento de las Calatravas de Madrid, ciudad donde recordemos estuvo José Cavaller, realizados por Juan de Villanueva Vardales hacia 1726, y la adoptada en el monasterio de San Miguel de los Reyes<sup>151</sup>.

<sup>147</sup> AHN, Códices, 523/B, f. 14. ARV, Clero, libro 2.956, f. 53v.

<sup>148</sup> AHN, Códices, 523/B, ff. 14v y 38; AHN, Códices, 509/B, ff. 216 y 220-221; y ARV, Clero, libro 2.956, f. 76. ORELLANA, MARCOS ANTONIO: *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. 1930, Xavier de Salas, Madrid, pp. 480-481. ALCAHALÍ, BARÓN DE: op. cit., 1897, pp. 411-412.

<sup>149</sup> ORELLANA, MARCOS ANTONIO: op. cit., 1930, p. 499. Según este autor en Portacoeli, entre otras obras, se encargó de la renovación de la iglesia y de la construcción del retablo mayor, basándose en el retablo de comienzos del siglo XVII.

<sup>150</sup> AHN, Códices, 509/B, f. 212v.

<sup>151</sup> Una descripción más detallada de esta obra en el capítulo IV.

Por otra parte, Marcos Antonio de Orellana y el Barón de Alcahalí le consideraron responsable de muchas de las **pilas de agua bendita de las parroquias de Valencia**, lo que evidencia su familiaridad en el tratamiento de materiales de gran dureza, aunque sin grandes pretensiones como tracista. Para el primero, la muerte de Cavaller se produjo por la preocupación que le causó un fallo en el sagrario de San Miguel de los Reyes, y la reprimenda de su prior por no llegar a un acuerdo para realizar las pilas de agua bendita de la parroquial de San Esteban. En opinión del segundo se produjo por la severa reprensión que le dirigió el prelado de la citada iglesia, ante la pretensión de Cavaller de exigir más precio del convenio.

Fray José Cavaller y fray Tomás de Peñarroja, naturales ambos de las tierras del Maestrazgo, aunque con una generación de diferencia, fueron los encargados de interpretar en San Miguel de los Reyes y en Portacoeli la arquitectura con piedras de gran dureza y bellas calidades cromáticas, cuyas canteras administraban y abastecían otras obras. Sin embargo, la diferencia estética de sus obras, pone de manifiesto los años que las separan y los cambios que comenzaban a producirse, aunque en ambos casos resulta difícil atribuirles capacidades creativas. En el caso del jerónimo su habilidad para trabajar estos materiales se pone al servicio de una composición barroca, que el tipo de material concentra en el dinamismo de la planta y sus elementos, pero escasamente en la ornamentación. El cartujo trabaja los mismos materiales y con una habilidad parecida, en definitiva deudora de su formación en el monasterio jerónimo, pero el sesgo estético es muy distinto, pues en el retablo mayor reinterpretar la obra en madera del pasado clasicista, y en la iglesia los aires del academismo ilustrado se dejan sentir.

### 2.13. FRAY FRANCISCO ESTEVE

Francisco Esteve nació en Valencia, fue hijo de Miguel Esteve, de la Yesa, y de María Velasco, de Valencia. Su nombre coincide con el de diversos miembros del gremio de carpinteros y aunque no hemos podido establecer una vinculación clara cabe la posibilidad de que perteneciera a una de esas familias y se formara junto a ellos. Tomó el hábito en mayo de 1734, a los 34 años, y fue recibido a la profesión en abril de 1736. En el monasterio desempeñó su trabajo como lego arquitecto, según el registro de novicios, y como escultor, según la memoria de profesos. En realidad, básicamente tuvo que ser una persona hábil en el trabajo de la piedra, pues no sabía muy bien escribir. Murió el 20 de marzo de 1746<sup>152</sup>.

Su presencia en el monasterio jerónimo coincide con la de José Cavaller y los trabajos en el retablo mayor.

### 2.14. FRAY ATANASIO DE SAN JERÓNIMO<sup>153</sup>

Nació en Pina. Tomó el hábito en Santa María de la Murta el 4 de julio de 1717<sup>154</sup>, pero fue recibido en segunda profesión en San Miguel de los Reyes el 25 de septiembre de 1735. Murió en este monasterio el 24 de julio de 1775. Fue discípulo de Francisco Ribes y de fray José Cavaller, y trabajó en las obras de cantería del presbiterio del monasterio jerónimo, como el retablo mayor, la balaustrada, el suelo y las gradas. Los retablos de la Concepción

<sup>152</sup> AHN, Códices, 523/B, ff. 14v y 38; AHN, Códices, 509/B, ff. 223, 230, 231 y 232; y ARV, Clero, libro 2.956, ff. 77v-78.

<sup>153</sup> ORELLANA, MARCOS ANTONIO: op. cit., 1930, pp. 481-482.

<sup>154</sup> AHN, Códices, 525/B, f. 309.

y San Jerónimo, con los mismos materiales que el retablo mayor, le fueron atribuidos por Orellana, aunque en nota de su manuscrito advertía la intención de comprobar si pertenecían a fray Francisco de Santa Bárbara. Parece lógica, no obstante, la primera afirmación, pues en 1749 la comunidad decidió cambiar la pavimentación de la iglesia y en 1750 sacar piedras de Nájera para hacer un retablo, que en 1753 se apuntaba era el de San Jerónimo<sup>155</sup>. Dado que en estas fechas fray Francisco de Santa Bárbara no se había incorporado al monasterio cobra fuerza la paternidad de fray Atanasio de San Jerónimo, en los dos retablos que guardan semejante traza. Se trata de retablos que utilizan materiales nobles de gran dureza, predominando el negro, y juega con sus diferencias cromáticas a través de minuciosas labores de taracea en pedestales y netos de pilastras. Su composición es una evocación reducida del retablo mayor, pero juegan conscientemente con los recursos que proporciona lo poligonal. Así ocurre en la hornacina que alberga la imagen del santo titular y en las columnas de fuste liso y tercio inferior de diferente material, con todo el orden dispuesto en ángulo de 45°, interpretando angulosamente la frecuente sinuosidad de los retablos de la época, de planos curvos y rectos intersecados. En cuanto al tercer retablo que subsiste, se encuentra más deteriorado, presenta más vinculación compositiva con el retablo mayor, incluso repite el recurso de la cornisa curva sobre la hornacina principal, es de piedra negra y no participa de las labores de taracea que hemos visto en los anteriores. Tampoco se prodiga en recursos poligonales, solamente los órdenes que enmarcan la calle central presentan un cierto ángulo hacia el espectador. Por el contrario, el número de resaltes y retranqueos del entablamento es mayor.

Marcos Antonio de Orellana también señaló que este lego trabajó cuatro libros de coro de oficios modernos, tres grandes y uno pequeño, empleando buena letra de su mano y adornos de buen dibujo y colorido. En definitiva habilidades como cantero, calígrafo e iluminador que comienzan y acaban en el propio monasterio, que es donde obtiene la inspiración para ejecutar correctamente.

## 2.15. AGUSTÍN MONZÓ

Agustín Monzó, natural de la villa de Catí, fue bautizado el 28 de agosto de 1708. Sus padres fueron Vicente Monzó y Rosa Puig. Entró a servir como cantero en el monasterio el 22 de marzo de 1741 con un salario de 48 libras. El 16 de marzo de 1751 fue aceptado como donado, en vista de que no había nadie que pudiese llevar a cabo las pequeñas reparaciones necesarias en la casa, llevaba años trabajando para la casa, era de buen trato y con esta medida se ahorrarían un salario. El 23 de abril de 1752 fue recibido a la profesión, en la que se mantuvo hasta su muerte el 9 de mayo de 1759, a causa de un desgraciado accidente que se produjo mientras se arreglaba la cúpula de la iglesia, y fue enterrado *delante de la puerta de la Iglesia saliendo al claustillo*<sup>156</sup>.

## 2.16. FRAY FRANCISCO DE SANTA BÁRBARA, ANTES FRANCISCO ALDAZ

Juan Agustín Ceán Bermúdez y Marcos Antonio de Orellana proporcionan el perfil más preciso de este arquitecto cuya profesión rebasó ampliamente los límites del claustro. Pero sólo recientemente, con la aportación de Joaquín Bérchez, se ha ofrecido un análisis de su producción<sup>157</sup>.

<sup>155</sup> AHN, Códices, 510/B, ff. 92v, 96v y 109v.

<sup>156</sup> AHN, Códices, 523/B; AHN, Códices, 510/B, f. 101v; y ARV, Clero, libro 2.956.

<sup>157</sup> BÉRCHÉZ, JOAQUÍN: op. cit., 1993, pp. 162-164.

Francisco Aldaz nació en Olalla, obispado de Tarazona, territorio de Daroca, en Aragón, el día 4 de marzo de 1731. Sus padres fueron Juan Antonio Aldaz, cirujano natural de Lizaso, en Navarra, y Graciana Pina, de Moyuela, cerca de Daroca. Estudió filosofía en Zaragoza, teología en el convento del Carmen Calzado de Játiva, donde estaba su tío, por parte de madre, fray José Alberto Pina, también de Moyuela, que había trazado y dirigía obras de la colegiata de aquella misma ciudad, y cuya relación pudo inclinarle a la arquitectura, a pesar de que éste quería que siguiese el estado eclesiástico. Con él se formó en arquitectura y disciplinas afines como las matemáticas. El 20 de abril de 1756 fue aceptado como lego en el monasterio de San Miguel de los Reyes y tomó el hábito el 29 de mayo de 1757; dadas sus habilidades, fue arquitecto y director de las obras de aquella casa, en la que falleció el 5 de enero de 1802. En concreto, trazó y dirigió las obras del claustro norte de este monasterio, cuyos planos, cortes y alzado aprobaron en 8 de abril de 1763 su tío fray José Alberto Pina, Vicente Gascó y Mauro Minguet. También otras obras menores en la iglesia de su monasterio, todas de mármol, *pero no del mejor gusto en el adorno* en opinión de Juan Agustín Ceán Bermúdez.

Según Llaguno, desde el monasterio se dedicó a traducir del francés el tratado los *Secretos de la Arquitectura* y otro tratado de geometría que comprendía la monte y cortes de cantería, compuestos por Mr. Maturin Jousse de la ville de La Fleche, así como un cuaderno de geometría de los cuatro problemas no resueltos, y un tratado completo de gnomia. Marcos Antonio de Orellana especificó que se trataban de obras de Maturin Jousse, el padre Tosca, fray Laurencio y monsieur Balidor<sup>158</sup>; refiriéndose a la citada obra de Maturin Jousse, partes del *Compendio matemático* de Tomás Vicente Tosca, *Arte y Uso de Arquitectura* de fray Lorenzo de San Nicolás y, probablemente a *Architecture hydraulique* de Bernardo Forés de Bellidor. En definitiva, actividades con claro interés pedagógico, que completaban un saber práctico en el tajo, y que ahondaban en temas como la ingeniería hidráulica y la esteotomía. También trabajó en el archivo del monasterio, y en él desempeñó otras actividades: elaboró un calendario perpetuo, el compendio de los Reyes de Nápoles, formó los planes del monasterio, huerta, términos del Abad y Torreta... Fuera del monasterio delineó la iglesia de Burjasot, la de San Antonio Abad en la calle de Sagunto de Valencia, la parroquia de la villa de Chestre y la capilla del Sagrario de la parroquia de Rubielos de Mora, dirigió el azud en la majada del Campillo cerca de Segorbe, y ordenó la acequia del nuevo riego en el pueblo de Benimámet. Fue a Ávila a trazar e inspeccionar una obra de consideración en el monasterio de San Jerónimo de Jesús, y aprovechando su estancia en El Escorial con motivo de las tercianas, sacó la planta y alzado del templo y del patio de los Reyes<sup>159</sup>. En opinión de Orellana renunció al requerimiento de muchos particulares para no despertar los resentimientos de los facultativos, actitud que encuadra su actividad desde el convulso período de gestación de la Academia en Valencia hasta su consolidación ligada al pensamiento ilustrado<sup>160</sup>. Las primeras y satisfactorias experiencias de este lego, en pleno desarrollo de la Academia de Santa Bárbara (1753-1761), y su cautela posterior, como apuntaba Orellana, sin duda fueron las armas que le permitieron sortear las exigencias de la Academia

<sup>158</sup> ORELLANA, MARCOS ANTONIO: op. cit., 1930, pp. 555-557.

<sup>159</sup> LLAGUNO Y ALMIROLA, EUGENIO: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración, acrecentadas con notas, adiciones y documentos por don Juan Agustín Ceán Bermúdez*. (1829) 1977, Turner, Madrid, vols. IV; t. IV, Apéndice, capítulo XLII, pp. 292-293. ORELLANA, MARCOS ANTONIO: op. cit., 1930, pp. 555-557. Las noticias de Ceán Bermúdez son más completas, pues Orellana sólo cita su intervención en el monasterio jerónimo, en Burjasot y en Ávila. Así como en su labor de tratadista. Las noticias estrictamente biográficas encuentran refuerzo documental en AHN, Códices, 510/B. AHN, Códices, 523/B. ARV, Clero, libro 2.956.

<sup>160</sup> Sobre estos aspectos véase BÉRCEZ, JOAQUÍN: *Arquitectura y Academicismo en el siglo XVIII valenciano*. 1987, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia; principalmente pp. 217-241.



de San Carlos sobre el desempeño del diseño arquitectónico, caracterizado por la lectura de obras del período clasicista, principalmente de la casa de la que era lego, pero también de otras en las que intervenía, e insuflando mayor rotundidad a las formas que debían expresarlo.

196

En San Miguel de los Reyes, además de arquitecto, fue archivero, así figura en 1785<sup>161</sup>, recibió diversas procuras para actuar en Torreta y Abad<sup>162</sup>, y a comienzos del siglo XIX desempeñó el cargo de arquero segundo<sup>163</sup>. Tuvo amplio reconocimiento en la casa, principalmente por sus labores arquitectónicas y como archivero, por ello el 7 de abril de 1794 fue dispensado de servicios en el refectorio de primera y segunda mesa *en atención a la avanzada edad en que se halla fray Francisco de Santa Bárbara, a sus años de hábito y a sus méritos*<sup>164</sup>.

El nombre que Francisco Aldaz adoptó en el monasterio muy probablemente responda a las dos inquietudes que marcaron su vida: la religión y la arquitectura. En San Miguel de los Reyes los legos estaban unidos bajo la cofradía de Santa Bárbara, mientras que la recién fundada Academia de Valencia también surgió en 1753, y permaneció hasta 1761, bajo la misma advocación. En opinión de Joaquín Bérchez, fray Francisco de Santa Bárbara es el que mejor caracteriza la generación de frailes arquitectos de la segunda mitad del siglo XVIII. Se trata del epílogo de la arquitectura barroca valenciana y antesala del neoclasicismo académico. Muestra un clasicismo de cuño novator y vernáculo, de claras influencias en matemáticos como Tosca, proclive a emular matices compositivos y estructurales del episodio clasicista hispánico del siglo XVII, sin renunciar a los logros de las modernas experiencias estereotómicas<sup>165</sup>. La tradición, que entre los monjes se convierte en una virtud inherente a su forma de vida, adquiere rasgos sobresalientes en fray Francisco de Santa Bárbara, que trabajó intensamente en el archivo de la propia casa, mostrando una preocupación por el pasado que rebasa los intereses económicos y conecta más bien con otros netamente históricos. Además, la presencia de la Academia bien pudo inclinarle a tomar referencias que contrastarían con su aquiescencia.

Una de sus primeras actuaciones corresponde a la **remodelación de la iglesia de San Antonio Abad**, en Valencia. En 1756 se emprendió la actuación sobre esta iglesia gótica, de la que aprovechó la estructura, amplió el crucero y el presbiterio. Forzado por la estructura existente dispuso un entablamento reducido a una fina cornisa, sobre él bóveda falsa de cañón en la nave y cúpula en el crucero. Los trabajos, que finalizaron en 1768, se desvirtuaron con la intervención del siglo XIX<sup>166</sup>.

Las obras del **claustro norte de San Miguel de los Reyes** fueron trazadas y aprobadas en 1763. La ejecución de las obras se limitó a la panda este, que debía acoger en la planta baja el nuevo refectorio y cocina, y en la superior celdas, así como a la torre nordeste. Ésta se trabajó hasta el primer piso. En la panda se utilizó unas formas limpias y rotundas en las que destacan elementos poligonales como los de la portada de comunicación al claustro, el púlpito del refectorio y la chimenea de la cocina, pero no parece que llegase a utilizarse. En

<sup>161</sup> AHN, Fondo Contemporáneo, Ministerio de Hacienda, Fondo Histórico Especial, legajo 13, nº 7. ARV, Clero, libro 2.956, f. 92v. En esta última fuente se indica cómo el archivo del monasterio será siempre un público pregonero de lo mucho que trabajó en él.

<sup>162</sup> AHN, Códices, 513/B, ff. 13-13v y 46v; 25 de agosto de 1796 y 12 de mayo de 1798.

<sup>163</sup> AHN, Códices, 513/B, f. 81v.

<sup>164</sup> AHN, Códices, 512/B, f. 157v.

<sup>165</sup> BÉRCHEZ, JOAQUÍN: op. cit., 1993, pp. 162-169.

<sup>166</sup> MONTOLIU SOLER, VIOLETA: «Iglesia parroquial de San Antonio Abad», en GARÍN ORTIZ DE TARANCO, FELIPE MARÍA (Dir.): *Catálogo Monumental de la Ciudad de Valencia*. 1983, Caja de Ahorros de Valencia, Valencia, pp. 184-185.

la parte superior se distribuyeron dos pisos de celdas. En el patio se colocaron los enjarjes de los arcos y las molduras que servían de entrada a las celdas, que manifiestan un claro deseo de armonizar con el claustro ya construido. En estas obras, junto a fray Francisco de Santa Bárbara, participaron el carpintero fray Joaquín de la Concepción, el albañil fray Vicente de los Desamparados, y los canteros José Morte y fray Diego de la Trinidad. Después, en el último tercio de siglo XVIII, el carpintero fray Vicente de San Miguel, el albañil Juan Catalá, y el escultor Pedro Bellver.

Otro trabajo de fray Francisco de Santa Bárbara en el monasterio jerónimo fue su dictamen, en marzo de 1773, sobre el cambio de la **acequia que corría por el lado sur del monasterio**, de torre a torre<sup>167</sup>. Eugenio Llaguno también señaló su participación en la **acequia de Uncia**, en el término de Benimámet. Desde 1737 se desarrollaron obras que permitieron llevar el agua de la acequia de Moncada a Paterna y Benimámet<sup>168</sup>. Hacia 1768 se amplió el riego en Benimámet<sup>169</sup>, en 1771 y 1773 se firmó un nuevo acuerdo entre el monasterio y los regantes de la acequia<sup>170</sup>, y en 1774 se trabajó el desagüero de la acequia nueva de Uncia a la de Moncada<sup>171</sup>. Muy probablemente en estas obras que perseguían llevar el regadío a tierras de secano de Benimámet participó fray Francisco de Santa Bárbara, máxime si tenemos en cuenta su conocimiento de la obra de Bernardo Forés de Bellidor. Esta pericia también se puso en práctica cuando dirigió la construcción del **azud en la redonda del Campillo**, en Novalinches, y por el que el río Gaybiel debía pasar el agua a la acequia nueva que debía llevar agua a las tierras del Campillo. La información más precisa de esta obra la proporciona el plano, con escala en varas valencianas, de la propuesta de su emplazamiento<sup>172</sup>.

También para los dominios de San Miguel de los Reyes, en septiembre de 1799, determinó los reparos que José Morte, maestro albañil de Manzanera, debía hacer en las **casas de la señoría de la villa de Toro**<sup>173</sup>. Y finalmente en la casa dio su parecer en obras modestas. De este modo, en mayo de 1784, opinó junto a fray Diego de la Trinidad, sobre la conveniencia de abrir una ventanilla baja en la **cocina del monasterio**, pues ésta no tenía ventilación y los cocineros enfermaban<sup>174</sup>. En mayo de 1797 dio una traza, que fue aprobada por los directores del muelle del puerto, para mudar la **hospedería a la sala que se encontraba sobre la sala de visitas del monasterio**<sup>175</sup>. En el terreno de la conjetura se mueve su participación en alguno de los retablos de las capillas de la iglesia de San Miguel de los Reyes.

La **iglesia parroquial de Burjasot** construida entre 1765 y 1781, como ha destacado Joaquín Bérchez, rompe con la tradición planimétrica local, probablemente debida al creciente predicamento de modelos clásicos italianos auspiciados por la nueva Academia de Bellas Artes, y presenta aspectos innovadores en planta como el remate de los brazos del crucero y del presbiterio en exedra, disposición curvilínea de carácter centralizado, que pudiera tener su fuente de inspiración en San Pedro de Roma, reproducido por Sebastiano Serlio, o Il Redentore de Andrea Palladio, reproducida en el tratado de F. Muttoni. El interior

<sup>167</sup> AHN, Códices, 511/B, f. 71.

<sup>168</sup> ARV, Clero, legajo 701, caja 1.826.

<sup>169</sup> *Addición a la alegación e derecho por el Real Monasterio de San Miguel de los Reyes con los Ayuntamientos de Paterna, Puig, Puzol y otros lugares sobre uso y riego de el agua de la cequia de Uncia para extender el riego a una porción de Benimámet*. 1768, Joseph Estevan Dolz, Valencia.

<sup>170</sup> ARV, Clero, legajo 702, caja 1.827-28. ARV, Clero, legajo 712, caja 1.853.

<sup>171</sup> ARV, Clero, legajo 702, caja 1.829.

<sup>172</sup> AHN, Consejos, legajo 24.187, nº 3, plano 1.000.

<sup>173</sup> ARV, legajo 717, caja 1.864-65.

<sup>174</sup> AHN, Códices, 511/B, f. 178.

<sup>175</sup> AHN, Códices, 513/B, ff. 28-28v. Sobre las obras del muelle del puerto de Valencia proyectadas en 1791 por el ingeniero Manuel Mirallas véase BOIRA MAIQUES, JOSEP VICENT; SERRA DESFILIS, AMADEO (Coords.): *El port de València i el seu entorn urbà. El Grau i el Cabanyal - Canyamelar en la Història*. 1997, Ajuntament de València.

presenta acentos decorativos del último barroco valenciano, mientras que la fachada presenta cornisa mixtilínea y fachada retablo de pronunciado juego perspectivo de columnas de acentuados voladizos y quebradas cornisas del tratado de Andrea Pozzo. En altura se articula en dos cuerpos de órdenes superpuestos –dórico y jónico– y en profundidad en dos planos<sup>176</sup>. En definitiva, la obra rezuma las posibilidades claroscurotas de la fachada del propio monasterio jerónimo, pero actualizado con los juegos de tímpanos en diferentes planos de Palladio y de elementos quebrados de acentuada perspectiva de Pozzo. No obstante, es difícil precisar la responsabilidad de fray Francisco de Santa Bárbara en todos los detalles, pues según Marcos Antonio de Orellana, se separó de ella resentido porque se quiso cambiar algo de su idea. Los retablos de la iglesia se hicieron de yeso y ladrillo, atendiendo a la prohibición real de realizarlos en madera para evitar incendios<sup>177</sup>.

También trazó la **torre campanario y fachada de la iglesia parroquial de Cheste**, como ha puntualizado Joaquín Bérchez sobre la afirmación de Juan Agustín Ceán Bermúdez<sup>178</sup>. La torre, edificada entre 1761 y 1779, presenta una planta hexagonal de cantería de esbelto alzado. Consta de tres cuerpos con recuadros relevados, un cuerpo de campanas con vigorosas columnas dóricas de fuste liso, con altos pedestales y entablamento resaltado sobre sus ejes, que flanquean los vanos cerrados con arcos de medio punto. Una balaustrada da paso a una estructura arquitectónica sobre ménsulas recurvadas. La fachada, realizada entre 1779 y 1784, rescata la fachada vigolesca de órdenes superpuestos y pisos enlazados por volutas, ya interpretada en Valencia por el padre Tosca, pero aquí utilizando la piedra y con uso de columnas, cornisas y entablamentos que acentúan las intenciones plásticas.

En tierras turolenses realizó la **capilla de la Comunión de la iglesia parroquial de Rubielos de Mora**<sup>179</sup>. Levantada en la primera capilla del Evangelio, fue comenzada en 1793. El 30 de noviembre de 1792 remitió a la Real Academia el proyecto, que fue aprobado el 9 de abril de 1793<sup>180</sup>. Las obras de la fachada finalizaron en 1802, aunque la cúpula con teja vidriada azul fue rematada en 1811. Con esta intervención se volvía a establecer la relación entre el monasterio jerónimo y este enclave en el sur de la provincia de Teruel. De hecho, fray Francisco de Santa Bárbara mostró un estudio de los elementos más significativos de la obra de sus antecesores y dispuso en la embocadura un enorme arco abocinado de medio punto sobre pilastras jónicas que guarda relación con el que delimita el presbiterio y se encuentran en las dos portadas. En este caso el intradós presenta decoración de rosetas inscritas en coronas de espinas. En la clave aparecen dos ángeles sosteniendo una mandorla que alberga el cáliz de la Eucaristía. El interior de la capilla presenta planta de cruz latina, con cúpula en el crucero, y su alzado manifiesta una clara adscripción al estilo neoclásico: pilastras acanalaadas con pedestales y capiteles compuestos, que sostienen un entablamento formado por arquitrabe jónico, friso liso y cornisa de amplio vuelo y abundantes molduras. Se cubre con bóveda de cañón con lunetos en los tramos y cúpula de perfil renacentista en el crucero, con clara evocación en su interior a la solución adoptada en San Miguel de los Reyes. En el exterior destaca una sencilla portada adintelada y la cúpula, y el volumen de la capilla configura en ángulo recto con la nave del templo el espacio público más vital de la villa.

La importante obra trazada por fray Francisco de Santa Bárbara en el **monasterio de San Jerónimo de Jesús**, de Ávila, que desde 1627 se determinó fuera colegio de Artes y desde 1686 fue residencia del general de la Orden, es difícil de precisar, pues sólo quedan

<sup>176</sup> BÉRCHEZ, JOAQUÍN: op. cit., 1993, pp. 162-164.

<sup>177</sup> ORELLANA, MARCOS ANTONIO: op. cit., 1930, pp. 555-556.

<sup>178</sup> BÉRCHEZ, JOAQUÍN: *Los comienzos de la arquitectura académica en Valencia: Antoni Gilabert*. 1987, Federico Doménech, Valencia, pp. 186-187.

<sup>179</sup> TORMO, ELÍAS: *Guía de Levante*. 1923, Calpe, Madrid, p. 58.

<sup>180</sup> MONTOLÍO TORÁN, DAVID; CARRIÓN DEL AMOR, JOAQUÍN: *Los Ambuesa en la encrucijada arquitectónica y artística de finales del siglo XVI y principios del XVII*. 1997, Valencia, pp. 97-112.

ruinas. Cuando fray Francisco realizó el viaje hacia Ávila se detuvo en El Escorial con motivo de las tercianas y sacó la planta y alzado de aquel magnífico templo y patio de los Reyes, completando para el monasterio de San Miguel de los Reyes las imágenes del edificio de la meseta que inició fray Francisco de la Concepción.

Como hemos visto, fray Francisco de Santa Bárbara tuvo una formación junto a personas vinculadas a los primeros conatos de academicismo en Valencia, y sacó buen provecho de la lectura atenta, por un lado, de los tratados de arquitectura, de muy directa repercusión en las labores con dominio de ingeniería hidráulica que emprendió y en criterios esteotómicos modernos, y, por otro, en los edificios, principalmente sobre los que intervenía. El carácter rotundo de la arquitectura y la valoración de elementos plásticos muestran su mirada diversa, aunque progresivamente filtrada bajo la lente del clasicismo, medio quizás voluntario, pero también obligado para salvar las restricciones impuestas por la ascendente Real Academia de San Carlos. Sus ideas, no obstante, no se aplican indiscriminadamente, sino que constantemente pretenden armonizar con la obra preexistente. El carácter respetuoso con el pasado, como hemos visto, se repite entre los monjes arquitectos del siglo XVIII, y la referencia más evidente la tuvo en su tío fray José Alberto Pina, proclive a las posibilidades de la oblicuidad y a composiciones barrocas, pero capaz, por un lado, de parafrasear la obra construida en la colegiata de Játiva con el propósito de armonizar las nuevas obras, y, por otro, de diseñar con formas puramente clasicistas la iglesia de los carmelitas de Onteniente, conforme a su forma de vida. En el caso de fray Francisco de Santa Bárbara el análisis de los edificios sobre los que debía intervenir como paso previo al diseño es evidente en el monasterio de San Miguel de los Reyes, donde las obras del lado norte toman como referencia las del claustro sur, así como en la capilla de la Comunión de Rubielos, donde su embocadura es tratada mediante un enorme arco abocinado que desde un principio fue considerado el elemento arquitectónico paradigma de toda la obra. En definitiva, se trata de un arquitecto en sentido moderno, completamente desvinculado de la práctica a pie de obra, con una formación diversa e intelectualizada en tratados y lecturas de los edificios, y con una actividad prudente, casi clandestina, puesto que si bien no tenía título, sí enviaba proyectos a la Academia para su aprobación. Posibilidad casi impensable en una persona ajena al estado eclesiástico, por un lado por el peso que mantenía, y por otro por el carácter esporádico y periférico de su actividad. Se trataba de una figura que permaneció por inercia, pero que no encontró continuación cuando la Academia de sesgo ilustrado se estableció. Así es significativo que en 1802, coincidiendo con la muerte de fray Francisco de Santa Bárbara, los monjes convocasen un concurso para la construcción de una obra que agasajase el paso de los Monarcas por la puerta del monasterio y fuera el académico Juan Lacorte el vencedor del mismo.

## 2.17. FRAY JOAQUÍN DE LA CONCEPCIÓN, ANTES JOAQUÍN HERNÁNDEZ

Joaquín Hernández, nació en Manzanera en la provincia de Teruel, dominio del monasterio de San Miguel de los Reyes. Sus padres fueron Francisco Hernández y Francisca Lizanda. De profesión carpintero, tomó el hábito el 20 de enero de 1760, a los 24 años, fue recibido a la profesión el 22 de enero del siguiente año con el nombre de Joaquín de la Concepción, y estuvo en el monasterio hasta su muerte el 5 de julio de 1773<sup>181</sup>. Su actividad constructiva en el monasterio jerónimo pudo estar al servicio de las obras del claustro norte.

<sup>181</sup> AHN, Códices, 523/B, ff. 15 y 42v. ARV, Clero, libro 2.956, f. 95.

## 2.18. FRAY VICENTE DE LOS DESAMPARADOS, ANTES VICENTE MINGUET

Vicente Minguet, natural de Valencia, de profesión albañil, fue bautizado en la iglesia de San Martín el 12 de febrero de 1743. Sus padres fueron Agustín Minguet, maestro albañil nacido en 1710, y Margarita Benet. Sus abuelos paternos Mauro Minguet, maestro albañil nacido en 1675, y Manuela Quevedo; y los maternos Ambrosio Benet, maestro herrero, y María Jimeno. Era miembro de una familia de tradición en la construcción, pues su abuelo Mauro y su padre Agustín fueron maestros albañiles, y probablemente también lo fuera del arquitecto Mauro Minguet, que en 1763 autorizó, entre otros, las trazas del claustro norte de San Miguel de los Reyes. Precisamente el mismo año en el que Vicente Minguet tomó el hábito, el 21 de agosto, a los 20 años, y fue recibido a la profesión el 8 de septiembre del siguiente año con el nombre de fray Vicente de los Desamparados. Desempeñó su oficio en el monasterio, según declaración de su padre porque no tenía necesidad de él por tener otros hijos que trabajan ayudándole. Murió el 27 de febrero de 1789<sup>182</sup>. Su presencia en el monasterio coincide, pues, con las labores en el claustro norte.

## 2.19. JOSÉ MORTE

José Morte nació en Manzanera, provincia de Teruel, el 15 de septiembre de 1746. Sus padres fueron Ventura Morte, labrador, y María Belmonte, ambos de Manzanera. Cuando contaba con unos diez años comenzó a servir al padre fray Onofre de Santa Bárbara, en Novalinches. Después, sirvió al padre fray Francisco Gil durante tres años en el mismo lugar, y con él llegó a San Miguel de los Reyes. Aquí estuvo tres años y medio como aprendiz de cantero y el 23 de junio de 1765 tomó el hábito de donado, y fue recibido a la profesión el 24 de junio de 1766<sup>183</sup>. Como en los casos anteriores su actividad constructiva en el monasterio jerónimo pudo estar al servicio de las obras del claustro norte.

## 2.20. FRAY DIEGO DE LA TRINIDAD, ANTES DIEGO PÉREZ

Diego Pérez nació en Lorca, Murcia, el 21 de marzo de 1737, hijo de los labradores Diego Pérez y Juana de Rubio. De profesión cantero, tomó el hábito el 23 de junio de 1765, a los 28 años, y fue recibido a la profesión como lego cantero el 8 de septiembre del siguiente año con el nombre de fray Diego de la Trinidad. En San Miguel de los Reyes estuvo activo hasta su muerte en 1789<sup>184</sup>. Su presencia en el monasterio coincide con las labores en el claustro norte y de la consideración que llegó a adquirir dentro de la propia casa da muestras que en 1784 fuese consultado, junto a fray Francisco de Santa Bárbara, sobre una ventana que los monjes jerónimos querían abrir en la cocina de San Miguel de los Reyes<sup>185</sup>. De 1784 a 1786 se encontraba pagando jornales en la cantera del monasterio<sup>186</sup>.

<sup>182</sup> ARV, Clero, legajo 680, caja 1.772, nº 3. AHN, Códices, 523/B, f. 43. ARV, Clero, libro 2.956, f. 100.

<sup>183</sup> AHN, Códices, 523/B. ARV, Clero, libro 2.956.

<sup>184</sup> ARV, Clero, legajo 680, caja 1.772, nº 5. AHN, Códices, 523/B, ff. 15 y 43v. ARV, Clero, libro 2.956, f. 101v.

<sup>185</sup> AHN, Códices, 511/B, f. 178.

<sup>186</sup> ARV, Clero, libro 1.452, ff. 319-322v.

## 2.21. FRAY VICENTE DE SAN MIGUEL, ANTES VICENTE REAL

Vicente Real nació en Alboraya, cerca de Valencia, y fue bautizado en la iglesia de San Martín el 10 de abril de 1757. Sus padres fueron José Real, de Valencia nacido en 1704, y Vicenta Rubio, de Alboraya. Sus abuelos paternos José Real y Josefa Ros, ambos de Valencia; y los maternos Antonio Rubio, labrador, y Vicenta Giner, de Alboraya. Vicente Real, de profesión carpintero, constituía la tercera generación ligada a la construcción, pues su padre fue maestro carpintero en Valencia, y el padre de éste albañil.

Una buena muestra del nuevo pensamiento latente en la época es la declaración de Felipe Martínez, oficial torcedor de seda, en el informe de limpieza de sangre de Vicente Real para su ingreso en el monasterio jerónimo, puesto que aprovechó la ocasión para realizar una exaltación de la liberalidad de los oficios de los ascendientes del solicitante. Tomó el hábito en el monasterio 9 de enero de 1774, y fue recibido a la profesión como lego carpintero el 2 de febrero del siguiente año con el nombre de Vicente de San Miguel<sup>187</sup>.

## 2.22. JUAN CATALÁ

Juan Catalá nació en Jávea el 20 de enero de 1760. Sus padres fueron Rafael Catalá y Rosa Soler, hermana de fray Juan de Santa María, profeso de San Miguel de los Reyes. Sus abuelos paternos fueron Juan Catalá y Vicenta Catalá; los maternos Andrés Soler y Ana María Blasco. De profesión oficial albañil, tomó el hábito como donado el 19 de mayo de 1784, a los 24 años, y fue recibido a la profesión como donado el 29 de mayo del siguiente año<sup>188</sup>.

## 3. LAICOS ASALARIADOS

En el presente apartado hemos incluido a los arquitectos y maestros de obras que consideramos tuvieron mayor repercusión en el desarrollo de los trabajos llevados a cabo en San Miguel de los Reyes. En primer lugar, destacan arquitectos de reconocido prestigio al servicio de grandes señores: Alonso de Covarrubias, maestro mayor de las obras de los alcázares Reales, y Juan de Vidanya, al servicio de don Fernando de Aragón, duque de Calabria. Son los encargados de elaborar las trazas de conjunto, y el segundo inicia las obras. Siguen cuatro franceses cuya actividad profesional en tierras valencianas estuvo estrechamente ligada a las obras de defensa de las costas del Reino, y alcanzaron su mayor reconocimiento cuando dirigieron la fábrica del claustro sur del monasterio jerónimo: Jerónimo Lavall, Juan Barrera, Juan Ambuesa y Juan Cambra. Finalmente, se ha desarrollado la vida profesional de dos maestros valencianos y uno aragonés, aunque todos de posible ascendencia francesa: Pedro Ambuesa, Martín de Orinda y Juan Miguel Orliens, respectivamente. Éstos fueron los responsables de distintas soluciones en la iglesia del monasterio.

La presencia de Covarrubias y Vidanya se encuentra justificada por la dignidad del fundador y de la obra que debía testimoniarle. En el segundo grupo, como hemos señalado, destaca el origen francés de sus miembros. Los estudios de Jordi Nadal han mostrado la

<sup>187</sup> ARV, Clero, legajo 780, caja 1.773. AHN, Códices, 523/B, f. 45. ARV, Clero, libro 2.956, ff. 110v-111. La exposición de Felipe Martínez es la siguiente: *Y que el ser carpintero, albañil y labrador no es impedimento para obtener oficios públicos, pues con que el de carpintero está tenido por arte mecánico tiene mucha parte de liberal en quanto se funda en reglas matemáticas, y la albañilería es toda pura arquitectura; y la agricultura la más noble de las Artes Liberales.*

<sup>188</sup> AHN, Códices, 523/B. ARV, Clero, libro 2.956.

frecuente inmigración francesa a tierras hispanas durante el siglo XVI y primer tercio del siglo XVII, que por vecindad tuvo mayor repercusión en Cataluña y Aragón, después en Valencia y muy escasa en Mallorca<sup>189</sup>. Varias razones pueden darse para explicar la emigración a tierras hispanas. Por un lado, la cambiante realidad política que repercute en la organización territorial<sup>190</sup>. Ante una nueva situación es probable que muchas personas decidieran no permanecer bajo otro gobierno. En otras ocasiones la relación se invierte y en tierras de la actual Francia que pertenecían al Monarca español, como el Franco Condado, la movilidad se veía de manera más natural, bajo los dominios del mismo señor. Mayor repercusión en la emigración de la población francesa pudieron tener las «Guerras de Religión» que comenzaron hacia el año 1562. El temor a un conflicto bélico y la retracción que provoca en la economía, pudieron también impulsar a abandonar la tierra natal. No obstante, estas circunstancias pueden justificar el abandono de un lugar, pero no la elección de otro tan lejano. En este sentido, encontramos una primera respuesta en las palabras de Gaspar Escolano, que constató como a *la corona de Aragón nos van entrando tantas manadas de Franceses que como ovejas se pasan del rigor de sus payses, al extremo del sosiego y Christianidad de que saben goza España: que pienso nos dan la recompensa al justo; mayormente en el Reyno de Valencia, que por esso, y por el cevo de su fertilidad, es una patria comun dellos, y de otras estrangeras naciones*<sup>191</sup>. Otro factor de atracción, que haría mirar en distinta dirección a las distintas profesiones, es el de la demanda de sus habilidades. En el terreno concreto de la cantería, en la mayoría de las ocasiones encontramos a los franceses trabajando en las obras de defensa de tierras valencianas que desde mediados del siglo XVI se desarrollaron con gran desasosiego, y sólo con el tiempo se les documenta en arquitectura religiosa, que repetidamente supone la culminación de su trayectoria profesional. La procedencia de los maestros franceses documentados en San Miguel de los Reyes no muestra un origen que pueda adscribirse exclusivamente a uno de los factores señalados anteriormente: Jerónimo Lavall era de Figeac y Juan Ambuesa de París. Pero en líneas generales, podemos señalar que los miembros de la cuadrilla que acompañó a Juan Cambra procedían mayoritariamente del arco formado por las tierras del Macizo Central, Auvernia y zona central meridional.

La relación entre Francia y España desde el punto de vista constructivo era la más natural. Los dos territorios contaban con una fuerte tradición en cantería, frente a la arquitectura italiana más volcada en la albañilería. Precisamente cuando ésta, en el siglo XVI, ganaba terreno a la cantería, los dos principales tratados de estereotomía se escribieron a ambos lados de los Pirineos: Philibert de l'Orme (1564) y Alonso de Vandelvira (manuscrito en la década de 1580). Además, ambos mostraban un creciente interés con lo que sucedía artísticamente en Italia, donde constantemente se encontraron política y militarmente. Y el interés se amplió a la interpretación que en el país vecino se hacía de ese nuevo lenguaje. La obra *Medidas del Romano*, de Diego de Sagredo, en la década de los treinta se tradujo al francés, y posteriormente fue objeto de numerosas ediciones. La experiencia francesa devolvió a tierras hispanas el tratado, pero frente a los elementos sueltos que difundieron los grabados de la edición toledana, en Francia los grabados presentaron varias composiciones arquitectónicas. También llegó a España la edición del Vitruvio realizada por Filandro, así como la obra de Jacques Androuet Du Cerceau y la de Philibert de l'Orme.

---

<sup>189</sup> NADAL, JORDI: *Historia de la población española (siglos XVI a XX)*. 1976 (edición ampliada y revisada de la de 1966), Ariel, Barcelona, pp. 71-83. Los propios visitantes franceses constataban esta fuerte presencia francesa, véase al respecto SALA, DANIEL: *Viajeros franceses por la Valencia del siglo XVII*. 1999, Ajuntament de Valencia, pp. 116-117 y 134.

<sup>190</sup> Por ejemplo, en 1521 la merindad de Ultrapuertos dejó de estar vinculada a Navarra y pasó a Francia, en 1591 la Guyena - Gascuña, Béarn y el condado de Foix pasaron a las mismas manos, y en 1642 el Rosellón.

<sup>191</sup> ESCOLANO, GASPAS: op. cit., 1610, Libro primero, capítulo XXVIII, columna 203.

La repercusión que tuvo la tierra natal en estos maestros es difícil de señalar, máxime cuando ya hemos indicado que en el origen y en el destino se mantenía una tradición común y las ideas generadas no eran totalmente imprescindibles. El arquitecto Gaspar Vega, a juzgar por su informe de 1556, no quedó deslumbrado por lo francés tras su viaje. Al menos, una cierta decepción, o suficiencia por lo que realizaban en España, se deduce de sus palabras después de visitar el palacio del Louvre, Saint Germain en Laye, Château de Madrid y Fontaineblau: *no pareció tan grande cosa como tiene fama*<sup>192</sup>. Y en 1572 en El Escorial, por orden de Felipe II, se prohibió recibir en la obra *gascones, franceses ni moriscos*<sup>193</sup>. En esta obra un año después también se volvían a reflejar frases que mostraban cierto orgullo y confianza en los arquitectos hispanos, ahora frente a lo italiano, puesto que en carta del Rey al prior se le indicaba: *Ya son venidas las trazas que se esperaban de Italia para esa yglesia, y no creo habrá mucho que tomar de ellas*<sup>194</sup>.

Todo parece indicar que los maestros documentados en el monasterio de San Miguel de los Reyes llegaron muy jóvenes a tierras hispanas, como meros aprendices sin apenas bagaje, que alcanzaron junto a maestros frecuentemente también de origen francés, pero que traducían los gustos locales, probablemente sin esfuerzo. Las obras de defensa, que exigían una labor itinerante y conllevaban peligrosidad ante el ataque de los piratas, eran los trabajos que menor oposición podían despertar entre sus colegas y los que la sociedad demandaba angustiosamente, y además se producían fuera del ámbito de la reglamentación proteccionista de los oficios que tenían los principales municipios. Incluso en otro tipo de actuaciones es frecuente su participación fuera de los muros de las grandes capitales, evitando con ello las ordenanzas que ponían restricciones a los de fuera. Después, cuando perdieron su acento natal, sus nombres adoptaron la grafía y fonética hispanas, se casaron con mujeres de la tierra y presentaron una trayectoria profesional palpable, compitieron con canteros locales sin despertar tantas reticencias. Además, estos pasos en ocasiones se vieron facilitados por la ayuda de maestros de reconocido prestigio. Así, la incorporación a la profesión en Valencia de algunos maestros franceses se vincula claramente a la actividad de Miguel Porcar, estrechamente ligado a Gaspar Gregori, y a Guillem del Rey.

Jerónimo Lavall, Juan Barrera y Guillem del Rey establecieron apretados vínculos con Miguel Porcar. Éste trabajó frecuentemente con Guillem del Rey. De Jerónimo Lavall salió fiador en la capitulación firmada en 1573 para las obras de San Miguel de los Reyes, y tras el fallecimiento de Lavall participó en la inspección a su trabajo en el monasterio jerónimo. Asistió a los capítulos matrimoniales de Juan Barrera, y tras la muerte de éste participó en la tasación de la obra que había realizado y fue nombrado curador en la herencia. La presencia de Miguel Porcar en la obra de San Miguel de los Reyes se deja sentir, pues, a través de su relación con los maestros de obras franceses Jerónimo Lavall y Juan Barrera. Y ésta se produjo precisamente en el momento de transición hacia una nueva traza en el claustro sur. No obstante, su nombre permanece unido a los maestros citados y su participación en San Miguel de los Reyes se reduce a criterios eminentemente constructivos. Así, la grúa que en 1579 se hallaba en el monasterio se afirmaba que era de su propiedad<sup>195</sup>. En el mismo sentido, cabe entender las inspecciones de tasación que realizó.

Guillem del Rey (hacia 1545-1610) desarrolló su profesión de cantero desde 1563 hasta 1610 en las principales obras emprendidas durante ese período en la ciudad de Valencia y su espacio más cercano. En un principio estrechamente unido a la dirección de Miguel Porcar, y

<sup>192</sup> ÍÑIGUEZ ALMECH, FRANCISCO: *Casas Reales y Jardines de Felipe II*. 1952, CSIC, Madrid, p. 166.

<sup>193</sup> GRACIÁN, ANTONIO: «Diurnal de Antonio Gracián, secretario de Felipe II». Edición, prólogo y notas de ANDRÉS, PADRE GREGORIO DE: *Colección de documentos para la historia del monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial*, v. V, pp. 7-127; p. 48.

<sup>194</sup> LLAGUNO Y ALMIROLA, EUGENIO: op. cit., 1977, t. II, p. 310.

<sup>195</sup> AHN, Códices, 499/B, f. 68v.



paulatinamente en relación de igualdad. Su convivencia en diversas obras con maestros canteros de origen francés que participaron en San Miguel de los Reyes, como Juan Barrera, Juan Ambuesa y Juan Cambra es también intensa, y culmina en la primera década del siglo XVII en diversas inspecciones que hizo a trazas propuestas por Juan Cambra, con el que, en palabras del propio Guillem del Rey, tenía relación hacía muchos años. Este maestro demostró un conocimiento eminentemente técnico. En el monasterio de San Miguel de los Reyes inspeccionó la obra de Juan Ambuesa en 1588 en solitario, y junto a Pedro Bartolomé en 1590. Ese mismo año, los capítulos firmados con la viuda de Juan Ambuesa citaban a ambos como fianzas para la continuación de la obra. En 1604 y 1606 acudió nombrado por el monasterio para inspeccionar la obra realizada en el lado oeste y norte del claustro sur por Juan Cambra, que nombró a Antonio Deixado. Lo que muestra la confianza que los propios monjes llegaron a tener en este cantero estrechamente unido a los maestros a los que se investigaba. Las inspecciones que realizó para el monasterio comprendían estructuras de gran complejidad, como la escalera del lado oeste del claustro sur, pero sobre todo se justifican por la simple necesidad de justipreciar unos trabajos, competencia de los grandes conocedores del mundo de la obra.

En cuanto al tercer grupo de maestros que vamos a desarrollar presenta como rasgo común su actividad en la primera mitad del siglo XVII, que en el monasterio jerónimo se centró en la iglesia, y su origen hispano aunque de ascendencia francesa. A lo largo del XVII la presencia de franceses en la cantería valenciana fue diluyéndose, como la presencia de la Monarquía en territorios al otro lado de los Pirineos. La cantería perdía peso a favor de la albañilería, y aquellos que desempeñaban la profesión eran los que mantenían una tradición familiar. Martín de Orinda era probablemente valenciano. Al igual que Pedro Ambuesa, nieto, hijo e hijastro de franceses, pero cuya solicitud de ingreso como familiar del Santo Oficio de la Inquisición en momentos de enfrentamiento bélico con Francia parecía manifestar su clara adscripción a su lugar de nacimiento en oposición a la de sus antepasados. Por las mismas fechas se hacían frecuentes en Valencia los capítulos de los oficios que prohibían o ponían trabas mediante elevados derechos de examen a aceptar franceses, o de otra nación no sujeta a la Majestad del Reino, como los *obrers de vila* en 1640 o los *fusters* en 1643, respectivamente. Juan Miguel Orlens nació en Huesca, pero era de posible ascendencia francesa; al menos el apellido y la proximidad a la frontera invitan a pensar así.

Para explicar la presencia de tan considerable serie de maestros franceses o de ascendencia francesa en San Miguel de los Reyes se puede señalar, por un lado, que ofertaban más barato con una calidad aceptable, y, por otro, que eran de buen trato y sincera religiosidad, exigencia lógica teniendo en cuenta el comitente. Por otra parte, la continuidad de los maestros franceses en la obra del monasterio jerónimo se debe a la compleja red de relaciones familiares que los unía y justifican la presencia esporádica del mismo apellido transcurridas varias generaciones. En este punto es de gran importancia la figura de Úrsula Jerónima Catalán, que casó con tres de los principales constructores del claustro sur del monasterio jerónimo: Jerónimo Lavall, Juan Ambuesa y Juan Cambra. Aunque su protagonismo no implica una capacidad de elección, y todo parece indicar que venía forzado por la estructura de la cuadrilla dejada por el maestro. Juan Ambuesa consideraba a Juan Cambra *lapicidam famulum meum*, y éste a Pedro Ambuesa como a un hijo. Ambos quedaron a la cabeza de las obras interrumpidas y emprendieron nuevas junto al mismo grupo de canteros. La familia se imbricaba con la estructura del oficio y llegaba a jerarquizarlo. De hecho, frente al ejemplo italiano del artista célibe que alcanzó el rango de paradigma, apuntado por Rudolf Wittkower, en España es más dominante el proclive a la piedad y cuyo oficio discurre en el ámbito familiar<sup>196</sup>. En las sucesivas biografías podemos advertir, por un lado, la

<sup>196</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. 1993, Cátedra, Madrid, cap. VIII.

inclinación a la devoción que muestran sus mandas testamentarias y donaciones, como en el caso de Juan Cambra, pero también en otros actos; por ejemplo, Martín de Orinda, así como Raimundo Capuz, se retiraron a vivir junto a la comunidad de monjes jerónimos sus últimos días, y ambos perdonaron grandes cantidades de dinero por sus trabajos o dieron facilidades, como también lo hizo Esteve Andreu Ferrandis que *fue muy apasionado del convento, y labró los tres Reyes de la portada con mucha comodidad*<sup>197</sup>. Por otro lado, podemos observar cómo la maraña de lazos personales que acompañaban a las cuadrillas de canteros explica en gran medida los encargos que llegaron a monopolizar. También hay que señalar que la mayoría de los maestros que incluimos en el segundo grupo trabajaron para la Diputación del General de Valencia, a cuyo brazo eclesiástico regresó el prior de San Miguel de los Reyes en 1575, y cuyo cargo le permitió vigilar a los maestros de prestigio del momento en tierras valencianas, lo que a buen seguro repercutió en la selección de los contratados para el monasterio.

En el epígrafe «Aprendizaje y cultura arquitectónica» del capítulo III tratamos algunos aspectos sobre la diversa formación de los maestros y a él remitimos para más información. Ahora sólo nos interesa destacar algunos rasgos para establecer la evolución de la personalidad de los artífices laicos de la obra. Alonso de Covarrubias y Juan de Vidanya son asalariados de grandes señores, tienen acceso al ambiente de la Corte y a la cultura que ésta genera. Con el grupo de franceses esto se pierde, y el conocimiento se transmite en el ámbito familiar y en el corporativismo que crea la procedencia. Las intrincadas relaciones familiares y profesionales explican un saber compartido: trazas, láminas, libros, tratados... En los inventarios *post mortem* de la mayoría de los maestros que vamos a analizar no aparecen grandes bibliotecas, pero esto era algo común en la época y muchos de ellos se retiraron de la profesión a avanzada edad, por lo que pudieron haber vendido o repartido sus volúmenes. En este estado de cosas sus habilidades como tracistas permiten una aproximación a su formación y habilidades. El plano general, director de todo el proyecto, correspondió a Alonso de Covarrubias, maestro al servicio del Rey, con aportaciones de Juan de Vidanya, maestro al servicio del virrey de Valencia. En 1578 se decidió cambiar la traza del claustro sur de San Miguel de los Reyes y seguir la copiada por fray Francisco de la Concepción en El Escorial. A partir de este momento nos encontramos con una sucesión de trazas parciales. Juan Ambuesa aportó las suyas en la década de los ochenta, algunas tan interesantes como la escalera del paso entre claustros. A comienzos del siglo XVII Juan Cambra aportó otras para la capilla de los Reyes y la escalera del lado oeste con sus zaguanes. También ofreció trazas para la iglesia. Pedro Ambuesa corrigió a través de trazas parciales las ideas de su padrastró para la iglesia, y aportó una nueva para la fachada. La labor tracista de Martín de Orinda y Juan Miguel Orliens en la iglesia es más difusa, pero su actividad en otras obras inducen a extenderla al monasterio jerónimo. En el siglo XVIII fray Francisco de Santa Bárbara trazó el claustro norte. Y a lo largo de todo este proceso los diferentes maestros aportaron las plantillas y trazas oportunas.

En cuanto a los signos de su situación económica y social, los maestros muestran ciertos indicios de bienestar y aspiración a distinciones que van en constante ascenso, y encabezan la situación general del oficio. Así lo reflejan las obras pías que dejan o las dotes que aportan al matrimonio de sus hijas. Por ejemplo, las 600 libras de dote como aportación máxima entre los oficios de la construcción que constata un estudio realizado sobre la Valencia del siglo XVII<sup>198</sup>, son ampliamente superadas por Juan Cambra y Pedro Ambuesa. Incluso este

<sup>197</sup> ORELLANA, MARCOS ANTONIO: op. cit., 1930, Xavier de Salas, Madrid; p. 501. Cita como procedencia de la información el archivo de San Miguel de los Reyes, probablemente la que actualmente aparece en AHN, Códices, 508/B, f. 21v.

<sup>198</sup> BAIXAULI JUAN, ISABEL AMPARO: *Dona i família a la València del segle XVII*. 1997, tesis doctoral leída en la Facultad de Geografía e Historia de la Universitat de València.

último se aproxima a dotes propias de la nobleza, la oligarquía urbana, profesiones liberales y funcionarios. Precisamente la compra de propiedades a este grupo social redundaba en su ascenso.

Si bien es arriesgado establecer una relación exacta entre la situación económica de un maestro y el reconocimiento social por su trabajo, pues factores como las herencias, una mala administración o una coyuntura adversa lo desbaratan, es al menos un signo que reporta información sobre las condiciones materiales en las que se desenvolvía el trabajo y vida social. La mayoría poseyó diversos bienes y varios inmuebles en la ciudad de Valencia. También habitaron por cesión de la comunidad la alquería enfrente del monasterio. Aquí compartían techo con criados, aprendices y oficiales, y tenían el estudio con los útiles de diseño, láminas y libros. Significativo es también que el lugar elegido como enterramiento no estuviera en la mayoría de los casos vinculado a la obra más significativa de su labor, sino a su devoción. No obstante, Alonso de Covarrubias aprovechó en 1555 la lápida de su hija y de su yerno en la catedral de Toledo para titularse arquitecto, y Juan Cambra pensó en 1606 enterrarse delante de la capilla de San Jerónimo de San Miguel de los Reyes, aunque años después cambió de parecer. Los últimos testamentos de Juan Cambra detallan la posesión de tres casas en Valencia y una en Rubielos, y las elevadas cantidades que le adeudaban por sus obras en Pego, San Miguel de los Reyes y Rubielos, que le permitieron dejar elevadas donaciones y rentas censales, algunas dispuestas en misas. Pedro Ambuesa, arquitecto maestro de cantería, aspiró a ser admitido familiar del Santo Oficio de la Inquisición, y dejó su nombre grabado sobre el pie de bronce del Lignum Crucis que tenía el monasterio jerónimo. Juan Miguel Orliens aparece en los documentos, al menos desde 1606, como infanzón y escultor, y en 1636 actúa como procurador de don Miguel Santos de San Pedro, arzobispo de Granada. Martín de Orinda creó aniversarios perpetuos en el monasterio y llegó a enterrarse en su iglesia... Pero sin más dilación pasemos a analizar la trayectoria vital y profesional de estos maestros y arquitectos.

### 3.1. ALONSO DE COVARRUBIAS

Alonso de Covarrubias<sup>199</sup> nació en Torrijos, provincia de Toledo, en 1488, y murió en Toledo en 1570. Fue hijo de Sebastián de Covarrubias de Leiva, bordador vecino de la villa, y de María Rodríguez de Leiva, de Gerindote. Tuvo dos hermanos: Marcos y Juan, arcediano de la catedral de Salamanca que hacia 1525 residió en Roma y murió en 1559. Alonso de Covarrubias se estableció en Toledo y casó en 1510 con María Gutiérrez de Egas, hija de Miguel Sánchez de Toledo y Margarita Gutiérrez de Egas, hija de Egas Cueman, y por tanto sobrina de Enrique Egas. El ingreso del maestro castellano en esta parentela no hizo sino intensificar la relación profesional del joven Alonso con esta influyente familia.

Alonso de Covarrubias y María Gutiérrez tuvieron cinco hijos: Diego, obispo de Segovia y Ciudad Real, y presidente del Consejo de Castilla, Antonio, canónigo de la catedral toledana, María, casada con Gregorio Pardo, hijo de Felipe Vigarny, Catalina, monja dominica en el convento de la Madre de Dios, y Ana. En palabras de fray José de Sigüenza Alonso de Covarrubias, Arquitecto de Su Majestad y de la Iglesia de Toledo fue *padre de aquellos dos clarísimos varones don Diego y don Antonio de Covarrubias, el primero*

---

<sup>199</sup> La principales aportaciones biográficas de Alonso de Covarrubias las debemos a LLAGUNO Y ALMIROLA, EUGENIO: op. cit., 1977, t. I, pp. 182-191. GARCÍA REY, VERARDO: «El famoso arquitecto Alonso de Covarrubias (Datos inéditos de su vida y obras)», *Arquitectura*. 1927-1928, pp. 167-170. Así como a la completa obra de MARIAS, FERNANDO: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. 1983-1986, Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Instituto Provincial de Investigaciones y estudios toledanos, Madrid; vols. IV; t. I, pp. 195-274.

*Obispo de Segovia y Presidente del Consejo Real, y el otro Oydor del mismo Consejo y después Maestrescuela de Toledo, honra de las buenas letras y ingenios de España*<sup>200</sup>. Lo que da buena muestra de sus inquietudes intelectuales, y deseo de ascender en la consideración social<sup>201</sup>. María estuvo casada con Gregorio Pardo Vigarny, natural de Burgos, hijo de Felipe Vigarny, natural de Borgoña, diócesis de Langres. De profesión escultor, en 1532 firmó contrato de aprendizaje por dos años con Damián Forment cuando era vecino de Zaragoza, y de comienzos de 1535 a principios de 1536 residió en Valencia y realizó el relieve de alabastro de la capilla de la Resurrección de la catedral. Después pasó a trabajar con su suegro en Toledo. El matrimonio tuvo tres hijos: María, que casó con Alonso Mesa, Felipa y Antonio. Gregorio Pardo murió en 1552 y María Covarrubias en 1555. La lápida sepulcral de éstos, escrita en 1556 por Juan Vergara, canónigo de Toledo, y estampada en la obra de Álvaro Gómez de Castro (1558, Lyon, f. 49) decía:

GREGORIO PARDO BURGUENSI SCULPTORI CLARISSIMO  
ET MARIAE COVARRUVIAE TOLETANAE FOEMINAE LECTISSIMAE  
CONIUGIBUS, ALPHONSUS COVARRUVIAS ARCHITECTUS,  
GENERO, FILIAEQUE SUAVISSIMAE  
(...)  
ANNO CHRISTI M.D.LVI<sup>202</sup>.

El matrimonio de una hija de Alonso de Covarrubias con el hijo de Felipe Vigarny amplió las relaciones profesionales de ambos. Curioso resulta en este sentido que en 1529, con motivo de las consultas en la catedral de Salamanca, Covarrubias apoyase el parecer de Juan de Álava, frente a Egas y Vigarny, los que fueron sus familiares. Por otro lado, la lápida que recuerda a los difuntos emplea con intención pública el término arquitecto aplicado al maestro de Torrijos, y continúa la tradición iniciada en fecha incierta por Pedro Gumiel en la capilla de la Universidad de Alcalá<sup>203</sup>, y en otro contexto por Diego de Sagredo (1526), Diego de Siloé (1536 y 1541), Juan de Badajoz el Mozo (1545), Pieres Vedel (1546) y Francisco Villalpando (1552).

Alonso de Covarrubias tuvo una posición económica desahogada y un reconocimiento profesional unánime. El 21 de junio de 1569 murió su esposa y el 11 de mayo de 1570 él. Según deseo testamentario fueron enterrados junto a su hija Ana, en la iglesia de San Andrés de Toledo, en la que era cofrade del Santísimo Sacramento.

Alonso de Covarrubias<sup>204</sup> no continuó el oficio de bordador que desempeñó su padre. Eligió, no obstante, una profesión que requería habilidad manual y formación artística, pues

<sup>200</sup> SIGÜENZA, FRAY JOSÉ DE: op. cit., 1907 - 1909, c. XXXIII, pp.132-133.

<sup>201</sup> MARÍAS, FERNANDO: *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento Español*. 1989, Taurus, Madrid, p. 475.

<sup>202</sup> La estancia de este Gregorio Pardo en Valencia, y el texto de su lápida en MARTÍNEZ RONDÁN, JOSEP: *El retaule de la Resurreció de la Seu de València*. 1998, Sagunt. Anteriormente fue transcrito su contenido e indicada su procedencia en VIÑAZA, CONDE DE LA: *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*. 1889 - 1894, Tipografía de huérfanos, Madrid, vols. IV; t. III, p. 221.

<sup>203</sup> Transcrito en LLAGUNO Y ALMIROLA, EUGENIO: op. cit., 1977, t. I, cap. XVIII, p. 130.

<sup>204</sup> La bibliografía sobre Alonso de Covarrubias es muy amplia y dispersa, pero su perfil biográfico y profesional quedó marcado por el estudio de MARÍAS, FERNANDO: op. cit., 1983-1986, t. I, pp. 195-274. Otros trabajos que también han abarcado toda la trayectoria del maestro y remiten a obras más específicas, son los siguientes: LLAGUNO Y ALMIROLA, EUGENIO: op. cit., 1977, t. I, pp. 182-191. GARCÍA REY, VERARDO: op. cit., *Arquitectura*. 1927-1928, pp. 167-170. CHUECA GOITIA, FERNANDO: op. cit., 1953, t. XI, pp. 140-176. CAMÓN AZNAR, JOSÉ: *La arquitectura y la orfebrería españolas del XVI*. 1959, Espasa Calpe, Madrid,

comenzó como imaginero al amparo de la familia Egas, con la que emparentó y obtuvo una gran protección. Por otro lado, en opinión de Fernando Chueca, la relación de amistad e incluso profesional que surgió entre Covarrubias y Juan de Borgoña, que coincidieron en los trabajos de la capilla de la Epifanía en la iglesia de San Andrés de Toledo, hacia 1513, pudo hacer surgir en Alonso *la vocación por el arte nuevo*<sup>205</sup>. Posteriormente, fue inclinándose hacia la arquitectura con la impronta de Diego de Siloé y Lorenzo Vázquez, y es de suponer que con la de Luis Vega, por la convivencia que tuvieron en las obras reales. Como ha apuntado Fernando Marías, en su adopción de principios compositivos renacentistas contribuyeron su instrucción en el mundo impreso de los tratados y repertorios de grabados, preferentemente procedentes del mundo italiano: Alberti, Vitruvio, Sebastiano Serlio..., y su contacto renovado con Siloé, Berruguete y otros viajeros a Italia, como Francisco de Villalpando o Bartolomé Bustamante<sup>206</sup>. Sin embargo, como apuntó Juan de Arfe en la primera periodización estilística de la arquitectura española, breve pero intensa en valoraciones, Siloé y Covarrubias fueron los encargados de introducir en España la obra antigua, pero con mezcla de la moderna, que no pudieron olvidar del todo. Vestigio que, en su opinión, desapareció en El Escorial, edificio que superaba a los de la Antigüedad, y en el que no participó el maestro castellano<sup>207</sup>.

Probablemente su relación con Antón Egas comenzó con el paso de éste por Torrijos, lugar natal de Covarrubias. La protección de los Egas se deja sentir en la presencia como testigo de Covarrubias en 1510 en decisiones de la **catedral de Salamanca**, y en su participación dos años más tarde en la junta reunida para tratar de las trazas de la catedral de Salamanca presentadas en 1510 por Alfonso Rodríguez y Antón Egas. Más, si tenemos en cuenta que sus primeras obras conocidas pertenecen a la segunda década del siglo XVI y son trabajos de talla: dos frontales decorados *al romano* para las **sepulturas de los padres de don Francisco de Rojas en la capilla de la Epifanía de la iglesia de San Andrés**, en Toledo, hacia 1513, los **bultos funerarios del obispo don Tello de Buendía y del arcediano de Calatrava don Francisco Fernández de Cuenca**, ambos en la catedral de Toledo, hacia 1514, y trabajos en la catedral de Sigüenza, en Guadalajara, como su participación en el **retable de Santa Librada** y el **sepulcro de don Fadrique de Portugal**, realizados entre 1515 y 1517. Esta estancia le puso en contacto con la escuela alcarreña de Lorenzo Vázquez, y el deslumbramiento que pudo causarle se evidencia en el uso que en su obra alcanzaron los capiteles alcarreños y los patios arquitrabados con zapatas. Entre 1517 y 1524 trabajó en la **fachada del Hospital de Santa Cruz** de Toledo, cuyas trazas de 1504 ó 1505 se han atribuido a Enrique Egas. Entre 1519 y 1520 se documenta a Alonso de Covarrubias inspeccionando el **punto del Chantre de Cuenca**, para el que dio trazas y se encargó de realizar el cantero Juanes<sup>208</sup>. Ese mismo año los monjes jerónimos del **monasterio de Lupiana**, en Guadalajara, acordaron que una nueva iglesia sustituyese a la anterior como ordenase el maestro Covarrubias, que labraba en Sigüenza, y el maestro Zarza, que labraba en

Col.«Summa Artis», t. XVII, pp. 223-252. DÍEZ DEL CORRAL GARNICA, ROSARIO: *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*. 1987, Alianza, Madrid. MARÍAS, FERNANDO: op. cit., 1989. NIETO, VÍCTOR; MORALES, ALFREDO J.; CHECA, FERNANDO: *Arquitectura del Renacimiento en España. 1488-1599*. 1989, Cátedra, Madrid, pp. 151-163.

<sup>205</sup> CHUECA GOITIA, FERNANDO: *Arquitectura del Siglo XVI*. 1953, Plus Ultra, Madrid. Col.«Ars Hispaniae», t. XI, p. 142.

<sup>206</sup> MARÍAS, FERNANDO: op. cit., 1989, p. 449.

<sup>207</sup> ARFE Y VILLAFANE, JUAN DE: *De varia commensuración para la escultura y arquitectura*. 1587, Andrea Prescioni y Juan de León, Sevilla; introducción del Libro IV, ff. 2v-3.

<sup>208</sup> ROKISKI LÁZARO, MARÍA LUZ: *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*. 1986, Diputación Provincial de Cuenca, pp. 83 y 208. También en ROKISKI LÁZARO, MARÍA LUZ: *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca. Arquitectos, canteros y carpinteros*. 1989, Diputación Provincial de Cuenca, pp. 70-71.

Guadalupe, y la obra se adjudicó a Juan de Álava. Aunque no llegó a fructificar esta propuesta, y hubo que esperar a 1612 para que fuera una realidad, con distintas condiciones<sup>209</sup>, es buena prueba de que ya debía contar con cierto prestigio. Entre 1524 y 1525 es probable que se encargara de la **reforma e instalación en nuevo lugar del retablo de la capilla mayor de la iglesia del Salvador en Cifuentes**, Guadalajara<sup>210</sup>. En 1525 Antón Egas y Alonso de Covarrubias marcharon para trazar junto al maestro de albañilería Juan Torollo el **claustró de la Botica del monasterio de Guadalupe**, aunque poco parece que se realizó teniendo en cuenta el proyecto pactado por los tres maestros.

En el segundo cuarto de siglo es cuando Alonso de Covarrubias aparece como maestro, defendiendo un lenguaje decorativo a la antigua, cuya articulación configura lo que se ha llamado plateresco. En 1526, ya como maestro de cantería, se documenta su primera traza: la **iglesia del convento de Nuestra Señora de la Piedad de Guadalajara**, encargada por doña Brianda de Mendoza y Luna, y concluida en 1530. Se trata de una sencilla iglesia de estructura gótica y proporciones sencillas, con arcos de medio punto que sostienen bóvedas tabicadas con nervios falsos, decoración al romano y con una portada de exquisita talla en la que se le exigió debía participar en las labores escultóricas. Sólo un año más tarde su nombre aparece vinculado a la **traza de la iglesia de Albalate de Zorita**, en la misma provincia. Se trata de una iglesia de planta salón de tres naves separadas por pilares cilíndricos y arcos apuntados, y cubierta con bóvedas estrelladas<sup>211</sup>. En 1529, y con consulta a Diego de Siloé, modificó las trazas previas de Enrique Egas para la **capilla de Reyes Nuevos de la catedral de Toledo** con el fin de aumentar el número de los nichos que debían albergar los bultos reales, y probablemente también fuera de él gran parte de la decoración desplegada. Las obras en el panteón de los Trastámara se realizaron entre 1531 y 1534 y dieron como resultado una capilla funeraria de entrada angosta y estructura gótica, pero cuya articulación aboga de manera decidida por un nuevo lenguaje, que se presenta mediante medias columnas sobre pedestales circulares a la entrada, y arcos de intradós acasetonado y pilastras platerescas, que conviven con suntuosas bóvedas de nervaduras góticas, al servicio de la magnificencia que en los muros se persigue mediante grutescos. En 1529, junto a Juan de Álava, reconoció la obra de la **catedral de Salamanca y la librería de su Universidad**<sup>212</sup>. Y antes de que finalizara la década comenzó la **iglesia y claustro de Nuestra Señora de la Concepción de Guadalajara** e intervino en el desaparecido **claustro del Rey del convento de San Juan de los Reyes**. En 1530 dio la traza de la **iglesia de Santas Justa y Rufina de Toledo**, y probablemente poco después trazó el **patio de la Casa del marqués Malpica y Valdepusa**, en la misma ciudad, formado por dos pisos adintelados, con columnas corintias de fuste acanalado, zapatas decoradas, al igual que los frisos. En 1532 dio las trazas del **Sagrario Nuevo o Sacristía Mayor de la catedral de Sigüenza**. En esta obra, que fue finalizada a partir de 1552, se presentan elementos arquitectónicos del nuevo lenguaje envueltos en una rica decoración. Se encuentra formada por nichos para las cajoneras, separados por pedestales semicirculares decorados y semicolumnas de fuste acanalado. Éstas

<sup>209</sup> ZOLLE BETEGÓN, LUIS: «El monasterio de San Bartolomé de Lupiana. Precisiones en torno a su construcción: 1504 - 1612», *Archivo Español de Arte*. 1996, nº 275, pp. 269-285; p. 279.

<sup>210</sup> GARCÍA PARRILLA, EDUARDO: «Noticia de una posible obra de Covarrubias en Cifuentes», *Wad-al-Hayara*. 1989, nº 16, pp. 371-375.

<sup>211</sup> IPIENS MARTINEZ, EMILIO: «La construcción de la iglesia de Albalate de Zorita (Guadalajara). Con trazas de Alonso de Covarrubias», *Archivo Español de Arte*. 1984, nº 225, pp. 96-108.

<sup>212</sup> CASTRO SANTAMARIA, ANA: «La polémica en torno a la planta de salón en la catedral de Salamanca», *Academia*, 1992, nº 75, pp. 389-421. Propusieron planta basilical y posteriormente una planta salón, aunque Egas y Riaño abortaron la transformación del alzado. Por el contrario no hubo inspección a la catedral de Segovia. Sobre este asunto véase CASTRO SANTAMARÍA, ANA: «Un error de Llaguno que se arrastra hasta nuestros días: La supuesta visita a la Catedral de Segovia de los maestros Alava, Covarrubias, Egas y Bigarny en 1529», *Anuario del departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, 1994, vol. VI, pp. 109-112.

sostienen el entablamento con resaltes sobre los ejes verticales y friso corrido de abigarrada decoración, los arcos de medio punto presentan intradós decorado de rosetas inscritas en cuadrados y bóveda de cañón con rosetas y cabezas inscritas en círculos. En 1533 dio trazas para la reconstrucción de la **cabecera de la iglesia colegial de Baza**, en Granada, cuya obra fue supervisada por Diego Siloé.

Muy probablemente la apuesta por un lenguaje nuevo armonizado correctamente en estructuras preexistentes consolidó el prestigio de Alonso de Covarrubias. El reconocimiento del maestro culminó en 1534 con el nombramiento de maestro mayor de la catedral de Toledo, y en 1537 con los de maestro mayor de la catedral de Plasencia y maestro mayor de los alcázares Reales. Este último le obligó a renunciar al puesto en Plasencia, concedido días antes. Los cargos le otorgaron una potestad rectora en la amplia diócesis de Toledo y en las obras ligadas al Monarca. A la ornamentación *al romano* e interpretación hispana al modo de Sagredo, en Alonso de Covarrubias fueron arraigando las ideas de Alberti y Sebastiano Serlio. Esta evolución hacia valores planimétricos, espaciales y puramente arquitectónicos no fue excluyente, sino que mantuvo el interés por el repertorio ornamental asimilado durante sus primeros años de profesión, pero aplicándolo selectivamente. Por un lado, se muestra como una alternativa indicada a determinadas funciones, frecuentemente ligadas a criterios de representatividad y, en general, simbólicos. Por otro, cuando se emplea se suele concentrar en puntos muy concretos, y repetidamente es utilizado como elemento separador o bien unificador a través de frisos profusamente decorados.

Junto a los nombramientos su actividad se disparó, manteniendo un continuo vaivén entre estructuras tradicionales y deseos de formular un lenguaje novedoso. En la **iglesia parroquial de Yepes**, sus tres naves, con cabecera poligonal en la central y semicirculares en las laterales, la disposición de parejas de capillas por tramo, el uso de pilastras corintias adosadas a los pilares, y el tratamiento del exterior ofrecen un aspecto nuevo a una estructura tardogótica. En el **convento de San Clemente de Toledo**, trazó la portada y una nueva capilla mayor para su iglesia en 1534. Un año después se ocupaba de la restauración de la arquería del patio del **Hospital de Santa Cruz**, donde también intervino sobre la escalera claustral de tres tramos adintelados abierta al claustro que trazó Enrique Egas, básicamente superponiendo abundantes motivos decorativos en los sillares almohadillados y columnas. Y junto a Felipe Vigarny, Berruguete y Siloé participó en las trazas para el **coro de la catedral de Toledo**. En 1536 trabajó en la **portada de la capilla de San Juan de la catedral de Toledo**, destinada en un principio a sepultura del cardenal Tavera y por estas fechas dio trazas para la **iglesia parroquial de Dosbarrios**, y la **iglesia parroquial de Madridejos**, y hacia el año 1540 trabajó en la remodelación del **remate de la Puerta de los Leones de la catedral** para cobijar el órgano del Emperador.

Compaginadas con muchas de estas obras, mayor ambición tuvieron las realizadas en el palacio arzobispal de Alcalá de Henares, Madrid, desarrolladas entre 1535 y 1546, también encargadas por el cardenal Tavera, y las del claustro del monasterio jerónimo de San Bartolomé de Lupiana, en Guadalajara. En el **palacio arzobispal de Alcalá de Henares** concluyó su fachada, en la que anteriormente pudo intervenir, y realizó el patio, la escalera claustral y los jardines. En la fachada la decoración se concentra en las ventanas, rematadas con escudos, medallones, roleos y flameros. El patio está formado por un piso bajo de columnas y arcos de medio punto con temas heráldicos en las enjutas, y un piso alto arquitrabado formado por columnas, zapatas con relieves y friso con rosetas y cabezas. La escalera claustral de tres tramos y abierta al patio mediante arcos escarzanos presentaba grandes semejanzas con la realizada en el Hospital de Santa Cruz de Toledo, aunque con nuevos temas decorativos. En el **claustro principal del monasterio de San Bartolomé de Lupiana** los monjes decidieron en 1535 levantar el lado septentrional. En un principio se aprobó la traza del señor canónigo Juan de Algora, mayordomo de obras de la catedral de Sigüenza en la reforma del claustro iniciada en 1514, pero finalmente atendieron el consejo de

Covarrubias de substituir los pilares de ladrillo del piso inferior, y por consiguiente hacer una obra más ambiciosa, que se contrató con Hernando de la Sierra. Cuenta con un piso bajo de columnas y arcos de medio punto, un primer piso que repetía el esquema inferior, pero con arcos muy rebajados con inflexión e intradoses decorados con rosas, y dos pisos adintelados más formados por columnas con zapatas, según la capitulación. La decoración en todos ellos es muy abundante, a base de ovas, rosetas y capiteles fantásticos. Noticias recientemente presentadas ponen de manifiesto que sólo se contrató el lado septentrional, que tenía cuatro pisos, y, al menos, establecen ciertas precauciones a la hora de atribuir la paternidad de la traza. En la transición del siglo XVI al XVII García Alvarado completó los otros tres lados con cierta reducción de decoración, que afecta a los capiteles, e introdujo pseudo-serlianas<sup>213</sup>.

En la quinta década del siglo en sus intervenciones encontramos obras que muestran un giro hacia obras que concentran la atención en valores puramente arquitectónicos y podados de la carga ornamental anterior. Hacia 1540 corresponde el encargo del **claustro de los dominicos de Ocaña**, en Toledo. El patio es un rectángulo con dos pisos de galerías, el inferior con arcos de medio punto moldurados sobre columnas dóricas, y espejos de piedra pulida en las enjutas de los arcos, que es una de las principales constantes de su producción, y el superior con columnas jónicas, con dos vanos por cada uno de los del piso inferior, y zapatas sobre las que descansa el entablamento decorado. Aunque si algo llama la atención en esta obra es de nuevo la desornamentación.

En el **patio del palacio arzobispal de Toledo**, hacia fines de 1540, se iniciaron obras de remodelación que incluían dos de las pandas del patio, la escalera y la portada principal. El patio se organiza en tres pisos: el bajo de gran semejanza con el de Ocaña, el segundo de arcos rebajados sobre columnas jónicas con plintos y el tercero adintelado sobre zapatas, con columnas corintias sobre pedestales y coronado por entablamento con friso decorado con cabezas. La desaparecida escalera era de tipo claustral de caja abierta. La portada principal, terminada en 1544, está formada por un arco de aparejo rústico entre columnas jónicas pareadas que sostienen un friso dórico, y muestra una clara adscripción al clasicismo, aunque con titubeo en la combinación de distintos órdenes.

El giro hacia valores puramente arquitectónicos, centrados en el dominio de los órdenes se produjo de manera decidida en su puesto de maestro mayor de las obras de los alcázares Reales, compartido con Luis de Vega. El nombramiento obligaba a los arquitectos a turnarse en plazos de seis meses en las obras de Toledo y Madrid. Sin embargo, a comienzos de 1543 se decidió que Vega permaneciese en Madrid y Covarrubias en Toledo.

Las obras para remodelar el antiguo **alcázar de Madrid** fueron encomendadas en abril de 1536 a Alonso de Covarrubias<sup>214</sup>. A la fortaleza torreada, patio de armas y capilla inicial, se añadió un doble peristilo alrededor del patio, un nuevo patio al este entre la capilla y la muralla, y una escalera monumental entre ambos patios. En definitiva, un conjunto simétrico, con la capilla y una escalera, fusión de dos claustrales, en el eje, y un claustro a cada lado. Recientemente Juan Herranz ha negado la atribución a Covarrubias del plano custodiado en el Ministerio de Asuntos Exteriores, en Madrid, que se ha venido manteniendo desde el trabajo de Véronique Gérard, lo que abre numerosas dudas sobre el alcance de su

<sup>213</sup> ZOLLE BETEGÓN, LUIS: op. cit., 1996, nº 275, pp. 269-285.

<sup>214</sup> Sobre el alcázar de Madrid véanse los trabajos de MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ: «El Alcázar de Madrid en el siglo XVI (nuevos datos)». *Archivo Español de Arte*. 1962, nº XXXV, pp. 1-19. GERARD, VÉRONIQUE: *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*. 1984, Xarait, Madrid. GÓMEZ MARTÍNEZ, JAVIER: «Alonso de Covarrubias, Luis de Vega y Juan Francés en el Alcázar Real de Madrid (1536-1551)». *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. 1992, primer semestre, nº 74, Madrid; pp. 201-233. BARBEITO, JOSÉ MANUEL: *El Alcázar de Madrid*. 1992. CHECA CREMADES, FERNANDO (Dir.): *El Real Alcázar de Madrid*. 1994, Neréa, Madrid.



aportación a esta obra<sup>215</sup>. No obstante, el tipo de composición simétrica del conjunto, la articulación de los patios mediante un piso de arcos sobre columnas y otro adintelado sobre zapatas, y el desarrollo de una escalera que huye de la unidireccionalidad aparecen en repetidas ocasiones en las obras del arquitecto. De cualquier modo, probablemente la obra deba entenderse como colaboración entre Alonso de Covarrubias y Luis de Vega, y las diferentes propuestas y reflexiones que pudo generar marcaron las inquietudes arquitectónicas de Alonso de Covarrubias. Desde 1543 la dirección alternativa que tenían las obras de los alcázares de Madrid y Toledo desapareció. Alonso de Covarrubias marchó a Toledo, pero su criterio continuó en Madrid a través de sucesivas inspecciones.

La obra donde libremente expuso muchos de los principios ya barruntados fue el **Hospital de San Juan Bautista**, en Toledo, también conocido como Hospital Tavera u Hospital de Afuera, llamado así por su promotor el cardenal Tavera y su situación en las afueras de la ciudad. Las trazas fueron aportadas por Alonso de Covarrubias en 1542, después de reflexiones previas. En un primer momento, teniendo como base el plano atribuido a Alonso de Covarrubias, defendió una planta que se separaba de la tradicional disposición cruciforme introducida en las obras hospitalarias de los Reyes Católicos. Se hallaba formada por un recinto rectangular en el que se disponían las dependencias, torres en los ángulos y fachada orientada hacia la ciudad. Rebasada ésta y el vestíbulo se llegaba al patio rectangular dividido en dos por una crujía central en la que se disponía una escalera y en el mismo eje la iglesia. Se trataba, en opinión de Fernando Marías, de una reinterpretación de la *domus romana amplissima* vitruviana difundida por la aclaración gráfica de Fra Giocondo. Remataba la composición la iglesia. La obra realizada transformó la crujía en una galería abierta que permite cambiantes perspectivas, eliminó la escalera de este emplazamiento y retrasó la iglesia. El alzado del patio se articula en dos pisos de arquerías. El bajo con columnas toscanas, arcos de medio punto y tondos convexos de piedra pulida negra en las enjutas. Un sobrio arquitrabe de triglifos y metopas da paso a la galería superior, formada por columnas jónicas, arcos escarzanos y rosetas en las enjutas. Un nuevo arquitrabe culmina la composición. En general, domina la ausencia de licencias decorativas y la atención se concentra en el correcto uso de los órdenes y en la superposición de los mismos. La fachada principal y la iglesia, aunque en el lugar dispuesto por el maestro, no llegaron a realizarse como las concibió. En la fachada, no obstante, subsiste la preocupación inicial por la articulación del muro mediante juegos combinatorios en los que adquiere un papel muy destacado el almohadillado y el aparejo rústico de los jambajes.

En la quinta década del siglo XVI la actividad de Covarrubias se centró en la ciudad de Toledo, aunque con importantes excepciones como el viaje que hizo en 1542 para **inspeccionar las trazas de la capilla Real de la catedral Sevilla**, o las condiciones que ese mismo año dio para la realización del **palacio ducal de Pastrana**, aunque continuos desacuerdos alejaron el resultado de lo proyectado<sup>216</sup>. En Toledo, por un lado, recibió el importante encargo de construir el Hospital Tavera, única obra importante en la que no se vio constreñido por obras anteriores, y en 1543 por mandato real se hizo cargo principalmente de las obras en el **alcázar de Toledo**. No obstante, los inicios de esta obra estuvieron envueltos por la polémica. Juan Agustín Ceán Bermúdez indicó que algo en la traza no satisfizo al Emperador<sup>217</sup>. De hecho, el 27 de marzo de 1544, el príncipe de Asturias, y gobernador de los reinos de España por su padre Carlos I, dio comisión a los capitanes Luis Pizano

<sup>215</sup> HERRANZ, JUAN: «Dos “nuevos” dibujos del maestro real Gaspar de Vega: El primer plano del Alcázar de Madrid, atribuido a Alonso de Covarrubias, y el plano de la casas de servicios del Palacio de El Pardo». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*. 1997-1998, vols. IX-X, pp. 117-132.

<sup>216</sup> GARCÍA LÓPEZ, AURELIO: «Alonso de Covarrubias, autor del palacio ducal de Pastrana (documentación sobre su construcción, de 1542 a 1553)», *Wad-al-Hayara*. 1992, n.º 19, pp. 51-74.

<sup>217</sup> LLAGUNO Y ALMIROLA, EUGENIO: op. cit., 1977, t. I, p. 188, nota 1.

y Pedro de Solís para reconocer las obras que Covarrubias debía hacer en el alcázar de Toledo, con arreglo a la traza dada por el Emperador, y de la que aquél se había separado, por lo que se le privaba del cargo y de su sueldo, y se ponían las obras a cargo de Pizano<sup>218</sup>. En 1545 tuvo que ser restablecido en el cargo, pues ese mismo año dio instrucciones para el zaguán, que empezó a construirse poco después, a las que siguieron las de la portada y a continuación, en varias fases entre 1547 y 1552, las de los diferentes pisos de las fachadas, suelos, artesonados, yeserías, patio y escalera. La fachada norte enmarcada por torres, se encuentra dividida en tres pisos por entablamentos horizontales continuos. En el centro y ocupando los dos primeros pisos se abre la portada formada por arco de medio punto de sillares almohadillados que continúan en las jambas, y enjutas de tondos convexos, flanqueado por columnas y traspilastras jónicas. El arquitrabe que divide los diferentes pisos presenta un leve resalte sobre los elementos verticales y da paso al segundo piso, en el que se cobija el escudo imperial en una estructura arquitectónica formada por pilastras y tímpano triangular que armoniza con las ventanas de este nivel. En los extremos hay columnas de Hércules y reyes de armas. En la galería alta las ventanas se presentan enmarcadas por arcos entre semicolumnas compuestas, y los paramentos con almohadillado. En los espacios donde no se abren vanos se alternan tondos convexos y escudos. La división de este cuerpo en espacios de vanos y muro, con la valoración del macizo evoca la solución de la Cancillería Papal de Roma. El patio se muestra severo y majestuoso. Está formado de dos pisos de arcos de medio punto sobre columnas corintias en el inferior y compuestas en el superior, y escudos imperiales en las enjutas. Como elemento de cierre se utilizan artesonados en el piso inferior, y bóvedas de arista en el superior. Enfrentada a la entrada se abre a este patio la monumental escalera trazada por Francisco de Villalpando, que ya Alonso de Covarrubias quiso destacar.

Junto a las obras reales en Toledo y Madrid, debemos añadir las que pudo realizar o inspeccionar en el **alcázar de Segovia**. Al menos así se desprende del índice de la sección Secretaría de Estado del Archivo General de Simancas, y en la que se apunta que el legajo 126 contiene diversas notas de las obras reales de los tres alcázares citados firmadas por Covarrubias, y notas de otros artistas. Actualmente, el contenido del legajo no contiene lo expresado en su índice.

También al servicio de la representatividad imperial estuvo su participación en el interior de la **Puerta Nueva de Bisagra**. En 1547 trazó la parte más cercana a la ciudad, con dos torres con chapiteles de colores flanqueando la entrada hacia el patio de armas, con arco de dovelas almohadilladas.

En plena culminación de su trayectoria, como *maestro de obras de Su Magestad y de la Sancta yglesia de Toledo*, ofreció las capitulaciones y planos para la reforma de una antigua abadía cisterciense en el nuevo monasterio de monjes jerónimos de **San Miguel de los Reyes**<sup>219</sup>, en las afueras de Valencia, fundado por los duques de Calabria y que debía servir como panteón. Las inquietudes planimétricas del maestro siguen el discurso iniciado en el alcázar de Madrid y en el Hospital Tavera de Toledo. Se trata de un edificio organizado en torno a dos patios con iglesia en el centro y escalera imperial detrás del templo dando servicio a dos claustros. En el alzado recurrió, de nuevo, a la profusa decoración, aunque concentrada en espacios muy concretos. Si bien el proyecto de Covarrubias sufrió numerosas alteraciones a lo largo del proceso constructivo del monasterio la distribución básica subsistió e incluso se intuye el rescate de algunos de los principios desarrollados, como la escalera. La participación de Alonso de Covarrubias en esta obra ha servido para ver su mano

<sup>218</sup> Documento del Archivo General de Simancas transcrito y custodiado en Archivo Servicio Histórico Militar de Madrid (=AHMM), Sección Documentos, 2-2-5-48. [3 hojas].

<sup>219</sup> Sobre la contribución de Alonso de Covarrubias en el monasterio jerónimo véase el epígrafe dedicado al proceso de edificación. La cursiva pertenece a las capitulaciones de esta obra.

en los edificios de la capital del Turia que introducen de manera decidida las ideas renacentistas: el Hospital General, el claustro del convento del Carmen Calzado y la cabecera de la iglesia de San Martín. Pero no se ha podido aportar pruebas que lo corroboren y las más recientes investigaciones miran en otra dirección.

Por las mismas fechas Alonso de Covarrubias también emprendió otras obras. Una, encargo del cardenal Silíceo, es la **iglesia de la Magdalena, en Getafe**, Madrid, trazada entre 1548 y 1549, con cabecera ochavada, brazos del transepto rectangulares y cuerpo de tres naves separadas por pilares cilíndricos toscanos que crean una planta *Hallenkirche*, cuyo alzado quedó desdibujado por intervenciones posteriores. Otra es la **iglesia del monasterio jerónimo de Santa Catalina, en Talavera de la Reina**, Toledo, para la que en 1549 trazó la cabecera y una portada dórica con friso de metopas y triglifos. El interior se organiza mediante la superposición de los órdenes dórico y jónico en los muros, con poderosos entablamentos, presbiterio semicircular rematado con venera, y cúpula de perfil renacentista sobre el crucero, que descansa sobre arcos torales acasetonados y con puntas de diamante. El exterior de la cabecera no refleja la articulación del interior, tal vez porque la lentitud de su construcción alteró la idea inicial, como ocurrió en la cúpula. Y finalmente la **iglesia del convento de la Concepción Francisca de la Puebla de Montalbán**, Toledo, propuesta hacia 1553. En el interior destaca el uso de hermas masculinas y femeninas que sostienen el entablamento, y la riqueza de abovedamientos: venera, bóvedas de arista, cañón artesonado y cúpula sobre pechinas con linterna.

Hacia mediados de siglo las intervenciones se sucedieron vertiginosamente. En 1549 dio trazas para el **cuarto de la hospedería del monasterio de San Bernardo de Monte Sión**, a las afueras de Toledo. En mayo de 1550 inspeccionó la obra de Francisco de Luna en el zaguán del **claustro de la catedral de Cuenca**. Emprendió una serie de obras de carácter civil, tales como la **reconstrucción de las Carnicerías Mayores de Toledo**, los trabajos de albañilería y yesería de la **casa del conde de Cifuentes** y la **escalera de la casa de don Martín Rarrifrez**, la obra de la **casa del canónigo don Diego López de Ayala, en Casas-buenas**, en la provincia de Toledo. Entre 1550 y 1553 dirigió la **remodelación del Colegio de Infantes de Toledo** y el acondicionamiento de sus alrededores por encargo del cardenal Silíceo. En 1552 dio trazas para el **cuarto nuevo del monasterio de San Agustín**, en Toledo, diseñó la **sacristía de la iglesia de Almorox** y remodeló la **capilla mayor de la parroquia de San Román**, en Toledo. La disposición ochavada le impulsó a utilizar una bóveda nervada, pero utilizó hermes como soportes de los arcos torales, pilastras con grutescos y bóveda de cañón con motivos inspirados de Serlio. También dispuso una cúpula sobre pechinas, acasetonada y con rosetas y bustos. En noviembre de ese mismo año arbitró sobre los proyectos presentados por Pedro Mújica y Alonso Galdón, maestros de cantería, para la **torre de la iglesia parroquial de La Solana**, en Ciudad Real. Covarrubias se decidió por el segundo, pero reduciendo costes al disminuir dimensiones y molduras que sobrecargaban la torre. Confirmando el carácter selectivo que la decoración alcanzó en el arquitecto, aconsejó que *las bueltas de estas bóvedas no sean artesonadas, syno llanas porque tampoco requiere tan costosa obra para dentro de la torre*<sup>220</sup>. Hacia 1553 proyectó la **cúpula de la caja de la escalera del monasterio de San Juan de los Reyes**. Se trata de una bóveda rebajada con casetones decorados con flores y centro avenerado, la calota descansa en pechinas con forma de concha que cargan sobre los muros. Los escudos de los Reyes Católicos y de Carlos V también aparecen en la decoración. En 1554, por orden del cardenal Silíceo, trabajó en la remodelación de la **sinagoga de Santa María la Blanca de Toledo** para

<sup>220</sup> MOLINA, PILAR: *Arquitectura religiosa de la Orden de Santiago en la provincia de Ciudad Real. De la fortaleza al templo (1243 - 1742)*. Tesis doctoral inédita leída en marzo de 1997 en la Facultad de Letras de la Universidad de Castilla la Mancha.

convertirla en iglesia. Ese mismo año dirigió la **remodelación de la plaza que servía de acceso al Concejo**. Y, quizás en colaboración con Nicolás de Vergara el Viejo, **proyectó las casas del conde de Mérito y del príncipe de Éboli en Toledo**. En 1555 trazó la **villa rústica para el conde de Cifuentes en Barciene**. En 1559 trazó la **parte exterior de la Puerta Nueva de Bisagra**. Se trata de una puerta adelantada respecto a la muralla, compuesta por dos torreones semicirculares de mampostería decorados con el escudo de la ciudad y rematados por sillares almohadillados con elementos escultóricos. Entre los tambores se encuentra el cuerpo de acceso, todo de sillería y formado por un arco de medio punto enmarcado por pilastras. Todo, de clara inspiración en Serlio, con sillares almohadillados y otros de aparejo rústico. Remata este acceso un gran escudo imperial cerrado por un frontón triangular. En 1562 se encargó de la **remodelación decorativa del interior de la iglesia de San Clemente el Real**, en Toledo. En 1565 trabajó en la **Puerta de la Presentación de la catedral de Toledo**, concebida como una especie de revival del tardo gótico y de los primeros pasos de su propia trayectoria, con el objetivo de armonizar con la obra ya existente. Ésta fue su última obra para la citada institución puesto que a mediados de 1566 fue jubilado de ella. Por lo que respecta a las obras reales, realizó su última contribución en 1568 con el proyecto de la **arquería baja de la fachada sur del alcázar de Toledo**. En enero de 1569 dejó a su sobrino Marcos, bordador, las trazas, dibujos, yesos y figuras de barro y madera que poseía en su casa. En diciembre del mismo año fue retirado de la obra del alcázar, y en marzo de 1570 murió, dejando el camino abonado a una nueva generación de arquitectos.

La formación y actividad de Alonso de Covarrubias marca una notable diferencia con los maestros que intervinieron en San Miguel de los Reyes, pues se trata del arquitecto, con hincapié en la acepción de tracista, que no vuelve a aparecer en la obra hasta avanzado el siglo XVIII. La actividad profesional de Alonso de Covarrubias se desarrolló desde los primeros años del siglo XVI, y en su quehacer fue copartícipe, junto a Diego Siloé, Jerónimo Quijano, Hernán Ruiz y Andrés de Vandelvira, de la introducción y adaptación de los gustos artísticos italianos en España. Su estilo evolucionó desde criterios puramente ornamentales propios de su formación como imaginero, a otros con inquietudes espaciales y selección en el uso de la decoración, que recuperaba como recurso que armonizaba con obras góticas o como elemento para magnificar. Su muerte en 1570 se produjo en el momento en el que irrumpía un clasicismo dogmático.



### 3.2. JUAN DE VIDANYA

Fray José de Sigüenza, a comienzos del siglo xvii, ya dejó en letra impresa la participación de Juan de Vidanya, *gran Architecto*, en los momentos iniciales de San Miguel de los Reyes<sup>221</sup>. Tiempo después, Marcos Antonio de Orellana, indicó que fue arquitecto de don Fernando de Aragón, duque de Calabria<sup>222</sup>. Y sólo en el siglo xx se amplió su actividad a obras en Utiel, Valencia y Castellón, aunque su perfil biográfico continúa siendo la principal incógnita. Desconocemos su procedencia, su edad... Elías Tormo indicó que era vascongado<sup>223</sup>, y simplemente podemos añadir que tuvo una sobrina, puesto que en 1551 recibió de San Miguel de los Reyes 50 libras como limosna para casar huérfanas, aunque al poco tiempo murió<sup>224</sup>.

Por otro lado, no facilita la labor la frecuencia con la que aparece su apellido en la misma época, y que es necesario tener presente para futuras atribuciones. En la primera mitad del siglo xvi Domingo Vidaña realizó, junto a Antonio de Malinas, las imágenes de la portada de la catedral nueva de Salamanca. Hacia mediados de siglo fray Juan de Vidaña, profeso de San Jerónimo de Madrid, fue prior de San Miguel de los Reyes desde junio de 1549 hasta su muerte el 24 de abril de 1552<sup>225</sup>. Un cantero llamado Juan de Vidania, vecino de Épila, hacia 1552 y 1553 suministraba a Zaragoza piedra de las canteras de esa localidad mediante el pago de derechos al conde de Aranda<sup>226</sup>. En la segunda mitad del xvi se documenta el nombre de Juan de Vidanya como procurador de don Juan Jiménez de Urrea, conde de Aranda, así como de don Francisco de Moncayo de Zaragoza, y como receptor de la Bailía General de Valencia. En este período también se documenta a Baltasar Vidaña, abogado, afincado en Alicante... En ningún caso hemos podido establecer relación con el maestro cantero que tratamos.

La primera y más dilatada participación de Juan de Vidanya es la que le vinculó a la obra de la **iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Utiel**. En 1517 se inició su reforma a cargo de Martín de Areche, comenzando por la portada. En 1521 se acordó la reforma y ensanche de la iglesia parroquial, y se dio comisión a Juan de Vidanya para expropiar casas colindantes, con participación de los maestros de albañilería Juan Garbita y Gabriel de Marquina. En 1523, ante su estado ruinoso y sus escasas dimensiones se requirió a los canteros Joanes, vecino de Cuenca, y Miguel Maganya, de amplia actividad en tierras valencianas. Según Juan Agustín Ceán Bermúdez el encargado de dar trazas fue el maestro Joanes, pues recibió 750 maravedises *por fazer el plan de la obra*. No obstante, recientemente Mercedes Gómez-Ferrer ha apuntado que la presencia de columnas torsas, así como el tratamiento de las capillas del presbiterio, son elementos que indican una posible capacidad de decisión de Maganya. Desde 1531 hay constancia de que Juan de Vidanya se mantuvo en relación con la fábrica, como veremos con prolongadas ausencias, hasta 1565. En este tiempo dirigió a canteros vizcaínos como Urquiza, Juan de Aranguren, Maese Vidal, Juan Vergo, Pedro Verde, Agustín del Orrio, Juan Garbita, Gabriel de Marquina, Martín de Baca, y Pedro Aguirre y Maldonado. Su ausencia de la obra parece responder al pleito emprendido con la fábrica sobre mejoras. Martín de Baca, junto a otros maestros, se encargó

<sup>221</sup> SIGÜENZA, FRAY JOSÉ DE: op. cit., 1907 - 1909, c. XXXIII, p. 132.

<sup>222</sup> ORELLANA, MARCOS ANTONIO: op. cit., 1930, pp. 501-502.

<sup>223</sup> TORMO, ELÍAS: op. cit., 1923, pp. CXXX y 192.

<sup>224</sup> AHN, Códices, 486/B. AHN; Códices, 505/B, ff. 27v y 42. ARV, Clero, libro 1.357, ff. 38v y 251.

<sup>225</sup> AHN, Códices, 505/B, f. 30.

<sup>226</sup> GÓMEZ URDÁÑEZ, CARMEN: *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*. 1987-1988, Diputación de Zaragoza, vols. II; t. I, pp. 85, 216 y 218.

de la dirección de las obras de la torre del campanario desde 1564. Desde 1576 las dirigió Diego de Peñalancia, maestro de Utiel<sup>227</sup>.

Se trata de una iglesia de amplia nave, con capillas entre contrafuertes, separadas por columnas torsas de filete agudo que rematan en capiteles historiados de los que parten los arcos fajones y los nervios principales de las bóvedas de crucería de igual factura que las columnas, mientras que los nervios secundarios son lisos. La cabecera es poligonal y a ella se adaptan capillas con formas esviajadas que obligan a complejos abovedamientos de crucería, cuyos nervios también arrancan de capiteles historiados. A los pies, presenta coro alto formado por tres arcos de medio punto. El material empleado es la piedra, con formas regulares en portadas, torre, contrafuertes, esquinas, jambajes, columnas, capiteles, arcos y nervios, mientras que en los muros de las capillas se emplea mampostería, que a buen seguro estuvo recubierta, aunque recientes restauraciones la hayan despojado.

Se ha considerado que hacia 1525 debía estar por tierras castellanenses, puesto que el Consell de Castellón determinó que la obra del azud no le fuese librada a Juan de Vidanya, sino que hiciesen venir a Joan de Lagaspi o a otro buen maestro<sup>228</sup>. Más evidente resulta su participación en la construcción del **molino del Concejo de Utiel**, que en 1537 le fue encargado, coincidiendo con su actividad en la iglesia parroquial de la villa entonces castellana. En el documento se le nombra como Juan Vidaña Alzamora<sup>229</sup>. La obra hoy se conserva, aunque muy deteriorada por su uso como discoteca. No obstante los arcos apuntados de su interior pueden todavía apreciarse.

Probablemente Juan de Vidanya se estableció en Valencia al entrar al servicio de don Fernando de Aragón. En el libro de salarios de los criados del Señor duque de Calabria del año 1546, entre la numerosa servidumbre, aparece el nombre de este *pedrapiquero* en el apartado de oficiales de las villas y lugares, con un salario de 84 libras anuales<sup>230</sup>. En 1552, cumpliendo el mandato testamentario de don Fernando de distribuir 15.000 ducados entre sus sirvientes, según sus méritos y servicios, Juan de Vidanya recibió 120 ducados<sup>231</sup>. Aunque se desconoce cuándo entró en la nómina de sirvientes de don Fernando, se ha indicado que en 1542 se encontraba en el **palacio del Real de Valencia**, estimando la labor del cantero Pere Vilanova en su porchada<sup>232</sup>, lo que supone una referencia.

Mayor presencia tuvo Juan de Vidanya en las obras de los dominios adquiridos por don Fernando de Aragón. Y en los que el maestro actuó como representante del duque, tracista y sobrestante. En 1545 el *virtuoso maestre Juan de Vidanya* realizó pagos por trabajos en el **castillo de Manzanera, en Teruel**, así como en el **molino trapero**, en la **estancia del alcaide**, etc., de la misma villa. Mayor ambición tuvo la obra que emprendió Rodrigo Cameros en la **torre campanario de la iglesia parroquial de Manzanera**, que sustituyó a una anterior derribada en 1545<sup>233</sup>. Probablemente a los primeros momentos corresponde la falsa bóveda estrellada con ligaduras y combados del cuerpo inferior. Extremadamente deteriorada, muestra aún el mantenimiento de formas tradicionales pero con forma esférica de ladrillo y

---

<sup>227</sup> Primeras noticias en LLAGUNO Y ALMIROLA, EUGENIO: *op. cit.*, 1977, t. I, pp. 156-157. Amplio recorrido por el proceso constructivo del edificio en BALLESTEROS VIANA, MIGUEL: *Historia y anuales de la muy noble, leal y fidelísima villa de Utiel*. 1899, Valencia, pp. 231-232. Así como en MARTÍNEZ ORTIZ, JOSÉ: «Documentos para la historia de Utiel en el siglo XVI (1502 - 1550)», *Crónica de la XX Asamblea de cronistas Oficiales del Reino de Valencia* (Valencia - Muro d'Alcoi, octubre 1994). 1996, Associació de cronistes oficials del Regne de València, pp. 119-135; concretamente p. 125. Puntualización sobre el alcance de la labor de Miguel Maganya en GÓMEZ-FERRER, MERCEDES: *op. cit.*, 1998, pp. 204-205.

<sup>228</sup> OLUCHA MONTÍNS, FERNANDO FRANCISCO: *op. cit.*, 1987, p. 84.

<sup>229</sup> BALLESTEROS VIANA, MIGUEL: *op. cit.*, 1899, pp. 231-232.

<sup>230</sup> AHN, Códices, 524/B, pp. 91 y 155.

<sup>231</sup> APPV, Joan Bellot, 11.682; 6 de abril de 1552.

<sup>232</sup> GÓMEZ-FERRER, MERCEDES: *op. cit.*, 1998, p. 215.

<sup>233</sup> ARV, Clero, legajo, 681, caja 1.776-77.

nervios de yeso, que presentan variadas y sencillas formas en las torteras. Juan de Vidanya mantuvo al servicio del monasterio jerónimo las competencias que tuvo con don Fernando de Aragón. A finales de 1550, tras la muerte de éste el monasterio decidió continuar la citada torre como quería el fundador<sup>234</sup>. El 18 de abril de 1551 se firmó capitulación y concordia entre el *virtuoso maestro Vidaña* y los maestros Pedro Rasillo y Rodrigo Cameros, sobre el remate del campanario. Pedro Rasillo se obligaba a subir dicho campanario un estado de mampostería alrededor de como estaba, y desde allí subir unos veintidós palmos. En cada paño debían abrir dos ventanas de cinco o seis palmos para las campanas, y sobre los arcos asentarían arquitrabe y cornisa, cuyas formas y moldes daría Vidanya. La obra se capituló en 280 libras, que se pagarían después de reconocida la obra por el maestro<sup>235</sup>.

También se ha señalado que don Fernando de Aragón hizo construir la panda oeste del claustro del **convento de franciscanos de Manzanera**<sup>236</sup>, lo que de ser cierto –al menos la fecha de 1620 aportada chirría con la exactitud de la obra emprendida– señalaría a Juan de Vidanya como principal responsable. De hecho, esta intervención guarda buena lógica con la protección que dispuso don Fernando a este convento desde que se convirtió en señor de la villa de Manzanera, y continuó el monasterio jerónimo; y como veremos, la fecha de 1620 corresponde a la renovación de esta casa fundada hacia 1390. Lamentablemente no quedan vestigios de esta obra.

El cargo de maestro de obras de don Fernando de Aragón hizo que Juan de Vidanya participara en el proyecto emprendido en **San Miguel de los Reyes** y después en el inicio de su ejecución<sup>237</sup>. Para la remodelación de la abadía cisterciense que había de convertirse en monasterio jerónimo se solicitaron trazas a Alonso de Covarrubias y a Juan de Vidanya. La mayor responsabilidad recayó en Alonso de Covarrubias pues ofreció el plan general y modificó algunas de las propuestas ejecutadas por el segundo. Por ejemplo, desestimó la fachada de tres arcos en la parte inferior de la fachada que presentó, aunque se aprobó la del coro. Juan de Vidanya quedó al frente de las obras, que por deseo del duque comenzaron en el claustro meridional. El mismo don Fernando colocó la primera piedra, de reducidas dimensiones, cuadrada y con sus armas. La dirección de Juan de Vidanya en el monasterio jerónimo se documenta desde el 1 de marzo de 1547, fecha en la que se da por sentado que llevaba algún tiempo en la obra. En años sucesivos su nombre aparece estrechamente vinculado a los trabajos que se realizaron en el monasterio y que en líneas generales perseguían la realización de algunas obras de prestado, el inicio de obras como la panda este del claustro meridional y la capilla de los Reyes en el lado oeste del mismo claustro, y la ejecución del coro alto en la iglesia y del nuevo trazado del camino real que pasaba por delante del monasterio. Las obras de Juan de Vidanya, aunque escasas, tuvieron amplia repercusión en la obra definitiva. El camino real marcó una nueva relación entre el edificio y su entorno, los lados opuestos de las pandas del claustro dieron el módulo y constriñeron el desarrollo del edificio, y fijaron el ángulo entre las pandas. El coro alto, para el que Juan de Vidanya había presentado trazas y fueron aceptadas por Alonso de Covarrubias, otorgó un elemento arquitectónico inherente al modo de vida de la Orden de San Jerónimo, y fue substituido en el siglo XVII. En cuanto a su participación en el claustro, los trabajos tuvieron que ser

<sup>234</sup> MARÍAS, FERNANDO: op. cit., 1983-1986, t. IV, p. 260.

<sup>235</sup> ARV, Clero, legajo 683, caja 1.781-82. La Universidad de Manzanera se comprometía a dar la manobra: cal, arena, madera, agua, capazos, cuerdas. Mientras que debían utilizarse las ochocientas cuarenta piedras que había a pie de obra, tachadas en 60 libras, y sólo si fueran menester más se pagaría al mismo precio.

<sup>236</sup> Apuntado, haciéndose eco de anteriores estudios históricos, por GARCÍA ROS, VICENTE: *Arquitectura de los franciscanos en la Corona de Aragón (1217 - 1835)*. 1996, tesis doctoral inédita leída en la Universidad Politécnica de Valencia; cap. IX, p. 212.

<sup>237</sup> Sobre la participación de Juan de Vidanya en San Miguel de los Reyes, con las correspondientes referencias, véase el epígrafe dedicado al proceso de edificación.



escasos. Juan Agustín Ceán Bermúdez señaló como hipótesis que el primer cuerpo del lado oriental del claustro sur pudiera estar hecho por Vidanya. Sin embargo, esta suposición se sustentaba en la ausencia de referencias a los trabajos que en la década de los setenta realizó Jerónimo Lavall<sup>238</sup>.

220

Tras la muerte de don Fernando de Aragón la comunidad de monjes jerónimos procuró retener en el cargo de maestro de la obra a Juan de Vidanya con una nueva capitulación. Según ésta, se comprometía, a partir de enero de 1551, a no abandonar la obra, por lo que recibiría en contrapartida un aumento considerable de su salario, que pasaría de 84 ducados anuales a 110 ducados al año. Como referencia sirva que Alonso Covarrubias, uno de los más acreditados arquitectos del momento, entre diversas maestrías podía obtener al año 380 ducados<sup>239</sup>; es decir, algo más de tres veces más y con la posibilidad de ingresos extraordinarios. No obstante, en tierras valencianas pocos maestros gozaron de este tipo de estabilidad y seguridad. Incluso se tendió a una integración entre el monasterio y el maestro, que distaba de la tradicional, pues residía en régimen de alquiler en la alquería del monasterio y compartió con éste algunas empresas económicas. De este modo, en abril de 1549, el maestro compraba tierras en la partida de San Bernardo<sup>240</sup>. Durante el año 1551 cultivaron seda, el maestro ponía la industria y trabajo, y la casa dio las hojas de las moreras, que se vendieron por 51 libras. Además, como hemos indicado, en su condición de arquitecto del monasterio supervisó la continuación de la torre de la iglesia parroquial de Manzanera.

Hacia el año 1579, el libro de la fábrica consideraba a Jerónimo Lavall, como el primer maestro de la obra del claustro tras la muerte de los duques de Calabria<sup>241</sup>. La especificación señala una actividad previa en vida de los duques, que no es otra que la de Vidanya; pero la misma anotación está reduciendo la intervención de este maestro, que tuvo lugar hasta el 17 de abril de 1552, fecha en la que oficialmente se dieron por finalizadas las obras.

La relación de Alonso de Covarrubias y Juan de Vidanya en San Miguel de los Reyes se ha extendido al claustro del convento del Carmen de Valencia. La aparición del capitel alcaireño llevó a vincularlo con una posible traza del maestro castellano, y su ejecución con Juan de Vidanya<sup>242</sup>, pero no se ha podido probar.

Durante las obras de San Miguel de los Reyes, y todavía vivo don Fernando, el 8 de junio de 1550, por parte de las villas de Castellón y Almazora, fue nombrado **supervisor de las obras del azud**<sup>243</sup>. Después de 1552, ya sin ligaduras, probablemente se retiró a Utiel. De hecho, a esta población acudieron a reclamar su presencia en 1566 para que diese su opinión en la obra que Martín de Avellaneda acordó en el **pantano de Almansa**, y que se construyó entre 1578 y 1588<sup>244</sup>. Constituyendo este desplazamiento la última referencia hasta el momento de su quehacer.

---

<sup>238</sup> LLAGUNO Y ALMIROLA, EUGENIO: op. cit., 1977, t. III, p. 36. De cualquier modo, lo que totalmente desacredita la conjetura de este historiador es atribuir a Vidanya el cuerpo dórico que actualmente puede observarse, obra realizada más de veinticinco años después, con el abandono de las trazas de Covarrubias y la adopción de criterios escurialenses.

<sup>239</sup> MARÍAS, FERNANDO: op. cit., 1989, p. 513.

<sup>240</sup> ARV, Clero, legajo 680, caja 1.772, nº 1.

<sup>241</sup> AHN, Códices, 499/B, f. 223v.

<sup>242</sup> GARÍN ORTIZ DE TARANCO, FELIPE MARÍA: «El Claustro del Carmen. Una explicación probable y halagüeña del origen estilístico de este monumento valenciano», *Archivo de Arte Valenciano*. 1956, nº XXVII, pp. 47-52; concretamente p. 52.

<sup>243</sup> OLUCHA MONTÍNS, FERNANDO FRANCISCO: op. cit., 1987, p. 84. Por parte de Burriana se nombró a Vicent Oliva.

<sup>244</sup> PEREDA HERNÁNDEZ, MIGUEL JUAN: «Reedificación de la presa del pantano de Almansa (Una década de obras hidráulicas durante el reinado de Felipe II)», *Congreso de Historia de Albacete*. 1984, Instituto de Estudios Albacetenses de la Excelentísima Diputación de Albacete, t. III, pp. 301-328; concretamente pp. 302-303.

La labor de Juan de Vidanya se encuentra todavía poco documentada, pero se intuye su capacidad como tracista, su dominio de cuestiones técnicas y de ingeniería hidráulica. Su condición de asalariado del duque de Calabria le garantizó el contacto con importantes edificios valencianos y colegas que en ellos intervenían, así como con un ambiente cortesano de potenciales clientes y, posiblemente, con la cultura arquitectónica al tanto de las últimas novedades que estos poseían en sus bibliotecas. Aspecto este último que se muestra muy factible en el caso de don Fernando de Aragón. Los escasos vestigios materiales de su oficio le adscriben claramente a formas tardogóticas que vislumbran la aceptación de nuevos criterios. De hecho, en San Miguel de los Reyes debía ser el encargado de la traducción de las novedades presentadas por Covarrubias e incluso sus trazas se barajaron sin complejos con las del maestro castellano.

### 3.3. JERÓNIMO NEULAT, ALIAS LAVALL

El maestro Jerónimo Lavall, procedía de la villa de Figeac, en el obispado de Cahors, en el Reino de Francia. Hoy en día esta pequeña ciudad de aspecto medieval pertenece al distrito de Lot. El verdadero apellido de este maestro era Neulat, siendo Lavall un alias.

Al menos, tenía tres hermanos Pedro, Catalina y Juana, que permanecían en la tierra natal cuando falleció<sup>245</sup>. Estuvo casado y envidó, quedando a cargo de su hija natural Isabel Juana, que era todavía soltera a la muerte de su padre. Hacia 1579 ésta contrajo matrimonio con Francisco Chavarnach, lapicida<sup>246</sup>. En octubre de 1575 Jerónimo Lavall volvió a casarse; en esta ocasión en la villa de Jávea con Úrsula Jerónima Catalá<sup>247</sup>.

Varias son las pruebas que muestran la actitud desahogada del maestro en los años finales de su vida. Ya en 1569 tenía casa en Valencia y en ella recibió al menos un aprendiz de la ciudad de Valencia, lo que evidencia su capacidad para transmitir conocimientos en la lengua del lugar y para sortear los prejuicios que tradicionalmente se dirigían hacia el extranjero. Incluso muy probablemente se trate del Jerónimo Navall que en 1571 ocupaba el cargo de mayoral del oficio de *pedrapiquers* de Valencia<sup>248</sup>. Los capítulos matrimoniales firmados con Úrsula Jerónima Catalá el 24 de octubre de 1575, indican una posición bastante cómoda de los contrayentes. La esposa ofreció 160 libras de dote, a las que el maestro añadió 80 de *creix*. También lo confirma el inventario de sus bienes, pues en él se enumeran algunas joyas, cajas con ropas de calidad, sombrero, capa, una daga vizcaína, una espada, un trozo de tierra en Jávea consignado al tiempo de su matrimonio con Úrsula, por precio y estimación de 100 libras... Además, junto a herramientas para trabajar la piedra y la madera, otras muestran su actividad como tracista: cerca de cincuenta papeles con trazas, cuatro libros del mismo sesgo, cuatro libros de imprenta, escuadras, varios compases y otras herramientas al servicio del diseño<sup>249</sup>. Visión del mundo material más cercano del maestro que se

<sup>245</sup> Así se desprende de su testamento de 1576 (APPV, Josep Riudaura, 11.868; 9 de mayo de 1576) y de los capítulos que firmaron los hermanos con la hija y yerno de Jerónimo Lavall en 1581 sobre los derechos que tenían a los bienes de difunto maestro (APPV, Pere Villacampa, 11.985; 28 de noviembre de 1581). En este último documento se dice: *Jerónimo Neulat, quondam lapicida oriundo de Francia, villa de Figularii, diocesis et senescalie Catarensis*.

<sup>246</sup> El 8 de agosto de 1579 se recoge un pago a *Frances Gabarna, cunyado de mase Jherónimo Laval* (AHN, Códices, 499/B, ff.154v-155). Sin duda, la relación establecida es la de yerno del difunto Lavall, como lo prueban numerosos documentos posteriores a 1581.

<sup>247</sup> Un extracto de estos capítulos se citan en el testamento de 1576. Se detallan 160 libras por la dote que sus parientes aportaron al matrimonio, 80 libras del *creix* que puso Jerónimo Lavall, unas joyas, un trozo de tierra en la partida del Pou del Moro de Jávea valorada en 100 libras, prendas por valor de 30 libras...

<sup>248</sup> ARV, Real Audiencia, Procesos, Parte 2ª, Letra O, exp. 47. *Jerónimo Navall* aconseja, junto a Miguel Porcar, clavario, Vicente Valdés, mayoral, y el notario Felipe Martí, en representación del oficio de *pedrapiquers* para que Fernando de Gamarra fuera sancionado por no responder a las tachas que debía pagar en el oficio.

<sup>249</sup> APPV, Josep Riudaura, 11.868; 18 de junio de 1576.

completa con la almoneda que en diciembre de 1576 se realizó con algunos de sus bienes, como ropa, lienzos y telas, objetos de cocina, dos libros de arquitectura, etc., por los que se obtuvieron en dos días más de 83 libras<sup>250</sup>.

222

No sabemos cuándo, ni en qué circunstancias llegó a tierras peninsulares, pero ya hemos apuntado que pudo estar en la órbita de Ramón Pertusa y su actividad en tierras castellonenses, y es seguro que pasó los últimos años de su vida como vecino de Valencia, desempeñando una considerable actividad ligada a trabajos en mampostería y cantería en las obras de defensa del Reino, y en el monasterio de San Miguel de los Reyes. Precisamente, en la alquería que estaba enfrente del mismo edificio murió el 17 de junio de 1576, y su testamento se abrió un día después.

La noticia más temprana que documenta a Jerónimo Lavall en la ciudad de Valencia se remonta a 1569. Así lo da a entender un instrumento público firmado en la alquería que se encontraba ante el monasterio de San Miguel de los Reyes y en la que se señala que Monserrat Santacana, hijo de Clemente Santacana, oriundo de la parroquia de San Pedro, residió con Jerónimo Lavall en la ciudad de Valencia desde el 13 de marzo de 1569 al 15 de marzo de 1571, aprendiendo el oficio<sup>251</sup>. Desde este momento todas las noticias le señalan vecino de Valencia y desde 1574 residente en la citada alquería vinculada al monasterio jerónimo en la que murió, como hemos indicado, en 1576.

Los datos sobre su actividad profesional no corren paralelos a los biográficos, pues las noticias de su profesión se limitan a los cuatro últimos años de su vida, aunque implícitamente amplían esta cifra. En 1569 estaba activo en Valencia, pues recibía a un aprendiz en su casa, y dos años más tarde se encuentra documentado como mayoral de su oficio. En 1572 realizó los cimientos de la **torre defensiva del Grao de Castellón**<sup>252</sup>. Un año más tarde, en la capitulación firmada con el monasterio de San Miguel de los Reyes, se declaraba vecino de Valencia, y a comienzos de 1574 se presentó al concurso para conseguir el destajo de las obras del **torreón de la Casa de la Diputación** de Valencia, que finalmente fueron concedidas a Miguel Porcar, aunque tras este acto Jerónimo Lavall trabajó para esta fábrica en obras de menor entidad y acompañó a Gaspar Gregori en la búsqueda de canteras<sup>253</sup>.

Su relación con las obras de defensa fue realmente amplia. En 1574 nombró procurador a Juan Salvador, obrero de villa, para que pudiese cobrar en su nombre lo que se le debía por sus trabajos en la fortificación de torres del Reino de Valencia y por la inspección que realizó a la del Grao de Castellón de la Plana<sup>254</sup>, de la que probablemente se desvinculó después de trazar sus cimientos. Posteriormente le autorizó a que cobrase lo que se le debía por la Tabla de Valencia. También dio autorizaciones para que se cobrase lo que se le debía en el **canó de Sueca**: primero a Andrés Ridoms y después a Juan Ambuesa<sup>255</sup>, quien también

<sup>250</sup> APPV, Josep Riudaura, 11.868; 5 de diciembre de 1576 y ss.

<sup>251</sup> APPV, Pere Villacampa, 11.980; 20 de febrero de 1575. *de rindibiles mansit seu moratus fuit cum dicto Hieronimo Lavall tanque discipulus causa ediscendi dictum officium magistri domorum quod officium.*

Muy probablemente el aprendiz Monserrat Santacana es el documentado años después en Barcelona, que en 1594, 1602, 1606 y 1611 se encuentra entre los prohombres de la cofradía que reunía a los *mestres de cases*. En 1619, 1623 y 1624 se documenta en la misma situación a Joan Santacana (CARBONELL BUADES, MARIÀ: op. cit., 1989, tesis doctoral leída en la Universitat de Barcelona, pp. 95-97).

<sup>252</sup> OLUCHA MONTÍNS, FERNANDO FRANCISCO: op. cit., 1987, p. 27.

<sup>253</sup> ALDANA, SALVADOR: *El palacio de la "Generalitat" de Valencia*. 1992, Generalitat Valenciana, vols. III; t. I, pp. 282-285 y 288. Aunque distingue entre Cavall y Lavall, cuando todo parece indicar que se trata del mismo maestro.

<sup>254</sup> APPV, Josep Riudaura, 11.865; 18 de agosto de 1574.

<sup>255</sup> APPV, Pere Villacampa, 11.979; 12 de septiembre de 1574. APPV, Josep Riudaura, 11.865; 27 de octubre de 1574.

participó en la obra<sup>256</sup>. Asimismo, Jerónimo Lavall intervino en la construcción de **defensas realizadas en la Marina**, como se desprende de la procura concedida a Juan Salvador para cobrar lo que se le debía *dels drets de la fortificació de les Torres de la Marina com de qual-sevol altres persones*<sup>257</sup>. Cabe suponer que en esta zona su presencia fue especialmente intensa, pues en Jávea se casó, poseía tierras y se documentan durante años otros miembros a él vinculados, como Juan Ambuesa, que por estas fechas trabajó en la torre de la Escaleta, en Calpe. Muy probablemente una de las últimas obras defensivas de Jerónimo Lavall, aunque no acabada, fue una **torre de Cullera**. Así lo da a entender las palabras de Pedro Coratzari durante el inventario de bienes del difunto, que justificó la presencia de un macho que se encontraba en el establo de la alquería, pues *fonch comprat de dines lliurats per a la edificació de la torre que es fà en lo cap de Cullera*<sup>258</sup>. Pese a la denominación de cap de Cullera, la torre que ocupaba este saliente rocoso se construyó antes de 1561. Y muy probablemente en este caso se hace mención a la torre de la desembocadura del Júcar, conocida como del Marenyet, levantada en su margen derecho, aunque una riada posterior cambió el curso y hoy se encuentra algo alejada. El Rey ordenó a Vespasiano Gonzaga su construcción el 30 de marzo de 1576 y fue acabada en 1577, como así lo indica la inscripción de su entrada<sup>259</sup>.

Fernando Benito fue el primero en indicar la actividad de Jerónimo Lavall en **San Miguel de los Reyes**, situando su trabajo entre 1571 y 1578; es decir, entre la decisión de emprender obras y la de cambiar las trazas del claustro<sup>260</sup>. Mercedes Gómez-Ferrer ha precisado que desempeñó su oficio entre el 27 de septiembre de 1573, cuando el monasterio firmó capitulaciones para proseguir las obras del claustro sur, y el 17 de enero de 1577, momento en el que se reconoció su obra<sup>261</sup>. A lo que simplemente queremos añadir, que la lectura del acuerdo deja entrever que su actividad se había iniciado anteriormente y que su muerte se produjo, como ya hemos indicado, el 17 de junio de 1576.

La presencia de Jerónimo Lavall se produjo después de años de abandono, como lo muestran las palabras del libro de fábrica: *Datas que se pagan a diversos a cuenta de la obra que se deve a mase Jherónimo Laval, maeso que fue primero de esta obra del claustro, después de las muertes del Excelentísimo Señor duque de Calabria y de la Serenissima Reyna Donna Germana, su muger, y fundadora de este monesterio de San Miguel de los Reyes*<sup>262</sup>. Y si bien el tiempo de trabajo de este maestro en el monasterio fue escaso, cerca de tres años, y atravesando momentos de enfermedad grave que le obligaron a testar en noviembre de 1574 y en mayo de 1576, numerosos son los documentos que nos indican que fue intenso<sup>263</sup>. A su

<sup>256</sup> En 1583 Juan Ambuesa recibe de los herederos de Jerónimo Lavall 50 libras en concepto de lo que éste le debía por los trabajos realizados *en el canó de Çueca y de l'anada que fíu a Roma per dit mestre Hieroni*. Citado por GÓMEZ-FERRER LOZANO, MERCEDES: «El inventario de bienes del pintor Miguel de Uruenya. La biblioteca de un artista en la Valencia del siglo XVI», en *Ars Longa*, 1995, nº 5, pp. 125-131; p. 129.

<sup>257</sup> APPV, Josep Riudaura, 11.865; 27 de octubre de 1574. Remite al mandato del marqués de Mondéjar, virrey y capitán general de Valencia del 4 de septiembre de 1574.

<sup>258</sup> APPV, Josep Riudaura, 11.868; 18 de junio de 1576.

<sup>259</sup> ARCINIEGA GARCÍA, LUIS: «Defensas a la antigua y a la moderna en el Reino de Valencia durante el siglo XVI». *Espacio, Tiempo y Forma*. 1999, 12, pp. 61-94.

<sup>260</sup> BENITO DOMÉNECH, FERNANDO: «Monasterio de San Miguel de los Reyes», en BÉRCHEZ GÓMEZ, JOAQUÍN (Dir.): *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*, 1983, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana. Servei de Patrimoni Arquitectònic, Valencia, vols. II; t. II, pp. 659-676.

<sup>261</sup> GÓMEZ-FERRER LOZANO, MERCEDES: op. cit., 1995, nº 5, p. 128. GÓMEZ-FERRER, MERCEDES: «Monasterio de San Miguel de los Reyes (Valencia)», en BÉRCHEZ GÓMEZ, JOAQUÍN (Coord.): *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados e incoados. Tomo X. Valencia. Arquitectura Religiosa*. 1995, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, pp. 186-203; específicamente p. 192.

<sup>262</sup> AHN, Códices, 499/B, f. 223v.

<sup>263</sup> Véase el epígrafe sobre el proceso de edificación del capítulo II.

muerte, su heredero estimó en 1.300 libras lo que le debía el monasterio jerónimo por sus trabajos<sup>264</sup>, que finalmente, según los expertos, se tasó en 1.445 libras, pues se incluyeron diversas mejoras. Pronto comenzaron los pagos por este concepto, aunque algunos se dilataron hasta que los tribunales dictaron<sup>265</sup>. Por su parte Juan Sastre, como heredero de Jerónimo Lavall, comenzó a pagar las deudas que éste dejó. Los importes, en este sentido, fueron más frecuentes a partir del mes de noviembre, por orden de la Gobernación<sup>266</sup>.

En la órbita de Jerónimo Lavall aparecen los nombres de numerosos canteros, que posteriormente tuvieron estrecha relación con San Miguel de los Reyes, y en algunos es explícita su participación en las obras del monasterio. Según la capitulación de 1573, Jerónimo Lavall estaba obligado a tener seis oficiales, incluido el asentador, además de manobres y peones. Como fiadores firmaron Miguel Porcar, Juan Vergara y Juan Sastre. Francisco Betí, lapicida vecino de Valencia, recibió diversas procuras de Jerónimo Lavall en 1574, y en 1577 entró como novicio en el monasterio jerónimo, desempeñando importantes actividades constructivas<sup>267</sup>. En octubre de 1574 en diversos actos pertenecientes a Jerónimo Lavall firmados en la alquería frente al monasterio firmaron como testigos Pedro Mondragón y Juan Barrera, habitantes de Valencia. Por el testamento firmado el 5 de noviembre de 1574, a causa de una enfermedad, sabemos que residía en el monasterio y nombró escrutadores a los maestros picapedreros Miguel Porcar, Pedro Coratzari y Juan Ambuesa. Además, reconocía deber salarios a los canteros Pedro Coratzari, Antonio Ribera, Juan Barrera y Pedro Moliner. Nuevas relaciones se manifiestan en mayo de 1575, cuando Francisco Vilanova, piedrapiquero vecino de Jávea, nombró procurador a Jerónimo Lavall en Valencia. Firmaron como testigos en el acto Antonio Ribera y Martín Urriburu, canteros habitantes en Valencia<sup>268</sup>.

Por el último testamento de Jerónimo Lavall, firmado el 9 de mayo de 1576, sabemos que nombró tutores de su hija a Pedro Coratzari y Juan Sastre, a quien nombró heredero universal. Figuraban los mismos acreedores, que en 1574 –Pedro Coratzari, Antonio Ribera<sup>269</sup>, Juan Barrera y Pedro Moliner, el maestro herrero Miquel Ferrer, y la sirvienta doña Catalina Valls–. Además de las 100 libras para su hija, en este testamento se incluía a su nueva esposa Úrsula Jerónima Català, a la que deseaba se le restituyesen las 160 libras

<sup>264</sup> APPV, Josep Riudaura, 11.868; 18 de junio de 1576.

<sup>265</sup> Juan Sastre reconoció diversos pagos por este concepto: 200 libras (APPV, Josep Riudaura, 11.868; 31 de julio 1576), 100 libras (APPV, Josep Riudaura, 11.868; 28 de noviembre de 1576), 60 libras (APPV, Pere Villacampa, 11.982; 5 de septiembre de 1578). Su heredero Gaspar Sastre 72 libras y 5 sueldos (APPV, Pere Villacampa, 11.986; 23 de julio de 1582). Francisco Chavarnach, lapicida, e Isabel Juana Lavall y de Chavarnach, conyuges, sucesores herederos de la herencia de Jerónimo Lavall reconocieron en 1583 el pago de 50 libras y 25 libras (APPV, Pere Villacampa, 11987; 15 de abril y 15 de diciembre de 1583), así como 78 libras, 10 sueldos y 2 dineros, a cumplimiento de 267 libras, 7 sueldos y 2 dineros de la herencia de Jerónimo Lavall por los destajos y mejoras que realizó en el monasterio de San Miguel de los Reyes (APPV, Pere Villacampa, 11.990; 29 de julio de 1585).

<sup>266</sup> APPV, Josep Riudaura, 11.868; noviembre de 1576. Son numerosos los pagos, y aunque lamentablemente no aparece el encabezamiento con el nombre de la persona que los recibe, se aprecia claramente que la mayoría son canteros que trabajaban en San Miguel de los Reyes. Unos pagos comprenden los trabajos hasta la muerte del maestro, otros por los trabajos después de ese suceso. En total se recogen pagos que ascienden a más de 90 libras. Además, otro pago destaca por la moneda empleada: 48 dracmas béticas –48 reales castellanos– (APPV, Josep Riudaura, 11.868; 11 de agosto 1576).

<sup>267</sup> APPV, Pere Villacampa, 11.979; 21 de noviembre y 19 de diciembre de 1574.

<sup>268</sup> APPV, Josep Riudaura, 11.865; 27 de octubre de 1574. APPV, Josep Riudaura, 11.865; 5 de noviembre de 1574. El testamento lo redactó por hallarse enfermo en la alquería donde vivía, que estaba frente al monasterio. También reconocía deudas con doña Catalina Valls por el tiempo que le sirvió, y a mestre Miquel Ferrer, de la plaza de Predicadores, por herramientas y arreglos de éstas. Y estableció una dotación de 100 libras para Isabel Juana Lavall, su hija natural, en contemplación de su matrimonio. Eligió por sepultura la capilla de los *picapedrers* del convento del Carmen, en Valencia. APPV, Josep Riudaura, 11.866; 9 de mayo de 1575.

<sup>269</sup> En 1582 se saldó la deuda con este maestro con el pago de 17 libras, 9 sueldos y 4 dineros (APPV, Pere Villacampa, 11.986; 21 de noviembre de 1582).

que aportó al matrimonio y las 80 de *creix* que debía aportar él, y se añadiesen 50 libras más. Así como otras tantas para cada una de sus hermanas, que vivían en la villa de Figeac: Catalina, doncella, y Juana, viuda. Jerónimo Lavall dispuso que sus deudas y legados se respondieran con lo que le adeudaba San Miguel de los Reyes. Cuando se abrió el testamento y se hizo inventario de sus bienes firmaron como testigos, Juan de Ambuesa y Joan del Fraix, picapedreros residentes en la misma alquería. A la compra de parte de las pertenencias de Jerónimo Lavall acudieron, entre otros maestros, Pedro Coratzari, Jordi Aleixandre, Juan Ambuesa y Joan Almansa, quien compró dos libros de arquitectura<sup>270</sup>. Tras el fallecimiento del maestro la obra fue reconocida por Miguel Porcar y Damià Méndez, por parte del monasterio, y por Domingo Gamieta y Pedro Coratzari, por parte de Juan Sastre, su heredero.

A la hora de establecer los vínculos de Jerónimo Lavall con los maestros citados, sin lugar a dudas destaca la figura de Juan Sastre, puesto que es el único presente en los dos testamentos como tutor de Isabel Juana Lavall, y finalmente fue nombrado heredero universal. Una posición muy destacada tiene también Juan Ambuesa, que fue nombrado en 1574 tutor de la hija de Lavall, y actuó como testigo en el inventario de los bienes del maestro, prueba que los conocía bien, como también lo señala que residiese en la misma alquería. Incluso, casó con su viuda. También Juan Barrera, Pedro Coratzari y Antonio Ribera son nombres que aparecen constantemente como acreedores. La mayoría de estos artífices continuaron su labor en el monasterio tras la muerte de Jerónimo Lavall.

Juan Sastre falleció sin testar en julio de 1577 y Gaspar Bohigues fue nombrado curador de Gaspar Sastre, hijo del primero, que acumulaba los derechos de su padre y los de Jerónimo Lavall<sup>271</sup>. Los hermanos y la hija de Jerónimo Lavall acordaron en 1581 impugnar la herencia, pues argumentaban que el nombramiento de heredero universal establecía que los bienes debían pasar a la hija de Lavall cuando ésta alcanzase la madurez<sup>272</sup>. Los pleitos condujeron a cierta indecisión en la elección del nuevo maestro que se hiciera cargo de la obra<sup>273</sup>. Prueba de ello es que tras la muerte de Lavall, durante prácticamente un año la obra estuvo paralizada. La obra primero recayó en Pedro Moliner y de manera más intensa en Juan Barrera, que como hemos visto estuvieron vinculados a Jerónimo Lavall. Después de la muerte de Juan Barrera, la obra pasó a Juan Ambuesa, que en 1577 había contraído matrimonio con Úrsula Jerónima Català, viuda de Jerónimo Lavall<sup>274</sup>.

La actividad documentada de Jerónimo Lavall en los últimos años de su vida prácticamente se limita a obras de defensa de costas y el monasterio de San Miguel de los Reyes. De las primeras poco queda, y únicamente presuponen un dominio de técnicas de mampostería y cantería. De las segundas, parece evidente la interpretación de trazas ajenas en el lado este del claustro sur y en la torre sudeste, pero recursos como los capialzados y la bóveda de la torre evidencian gran conocimiento y habilidad en el corte de la piedra. Por otro lado, sus bienes evidencian inquietudes que rebasan el estricto mundo del tajo.

<sup>270</sup> APPV, Josep Riudaura, 11.868; 18 de junio y 5 de diciembre de 1576.

<sup>271</sup> AHN, Códices, 499/B, f. 174v. Los pagos a Gaspar Sastre, hijo y heredero de Juan Sastre, obrero de villa, a cuenta y parte de paga del destajo y mejoras que hizo su padre en el cuarto encima del capítulo nuevo. Rematadas todas las cuentas se le quedaron debiendo en suma 260 libras, 1 sueldo y 11 dineros. El 22 de diciembre de 1582, ante el notario Pere Villacampa, se pagaron 46 libras a Gaspar Sastre y su madre, y 4 libras a Francesc Chavar-nach. El 13 de abril de 1583, ante el mismo notario se pagaron a Gaspar Sastre por la tabla de Valencia 214 libras, 1 sueldo, 11 dineros.

<sup>272</sup> APPV, Pere Villacampa, 11.985; 28 de noviembre de 1581.

<sup>273</sup> El 22 de junio de 1581 el gobernador dictó condena contra el monasterio por lo que se debía a Jerónimo Lavall del cuarto de encima del capítulo.

<sup>274</sup> Capitulaciones matrimoniales en APPV, Miquel Joan Diego, 3.200; 1 de septiembre de 1577. Reconocimientos de pago en APPV, Josep Cristòfol Climent, 29.517; 18 de mayo de 1579.

### 3.4. JUAN BARRERA

—  
226

Juan Barrera era natural de Francia. Tuvo que desplazarse a tierras hispanas junto a su hermano Antonio, que después de una estancia en el Reino de Valencia lo abandonó hacia 1576. Por el contrario, en la misma ciudad de Valencia se quedaron Bartolomé y Joan Reyner, también de origen francés, que eran hijos de una hermana del padre de los Barrera<sup>275</sup>. Juan Barrera contrajo matrimonio con Magdalena Vaca, estableciendo previamente cartas matrimoniales el 13 de septiembre de 1573. Ella casaba en segundas nupcias, lo que en gran medida justifica las 350 libras de dote que aportaba, y su primer marido fue el maestro cantero Ramón Pertusa, del que recibió herramientas del oficio y libros de trazas<sup>276</sup>. Además, Magdalena aportó una vivienda con tres portales situada en la calle del Gobernador Viejo, en la parroquia de San Esteban, valorada en 300 libras. Juan Barrera murió en San Miguel de los Reyes el 9 de abril de 1580 *entre onze y doze de la mayana porque cayó del andamio del dicho sobreclaustro juntamente con una piedra que llevaba por dicho andamio para asentarla. Y murió ynmediatamente en caer sin poderle dar ninguna remedio espiritual ni temporal*. Fue enterrado en el propio monasterio<sup>277</sup>. El matrimonio no tuvo hijos, y en terceras nupcias Magdalena casó con Jaime de la Guardia, calcetero.

La actividad profesional de Juan Barrera se encuentra estrechamente relacionada a la figura de Miguel Porcar y Guillem del Rey. En los momentos iniciales de la **Obra Nova de la catedral de Valencia** (1563-1566), trazada por Gaspar Gregori, y con gran participación de Miguel Porcar, éste dirigió gran parte de los trabajos, entre otros, de Juan Barrera y Guillem del Rey, que en el último año se encargaron de hacer la escalera de piedra de acceso a las tribunas<sup>278</sup>. Finalizada esta obra, en los últimos años de la séptima década del siglo, se ha señalado la presencia de Barrera en los trabajos del **torreón de la Casa de la Diputación**, dirigida por Gaspar Gregori y con Miguel Porcar al frente de las obras de cantería. En 1567 Guillem del Rey figura ya como asentador, mientras que al siguiente año se documenta, entre otros muchos, a Juan Ambuesa y Juan Barrera<sup>279</sup>.

Hacia 1575 participó en una polémica **inspección a la acequia de Liria**, motivada por la secular disputa que separaba a los vecinos de esta población y a los de Benisanó sobre las aguas de fuentes conducidas por el acueducto llamado UII de Bou. La Real Audiencia nombró como experto a Gaspar Gregori, los jurados de Benisanó a Jerónimo Muñoz, y los de Liria a Juan Barrera. A las disputas entre los vecinos se sumó la de los expertos, pues Barrera acusó a Gregori de que no había ido a nivelar el agua en el nacimiento de la acequia de Rascanya y simplemente se había adherido a lo indicado por Muñoz<sup>280</sup>.

Principalmente su labor se vincula al monasterio de **San Miguel de los Reyes**. En opinión de Juan Agustín Ceán Bermúdez en 1580 comenzó a realizar el cuerpo jónico del claustro. Afirmación errónea que se ha mantenido tradicionalmente. Manuel Ferrandis Torres le calificó de *arquitecto de poca importancia*. Y sólo Fernando Marías estuvo más acertado al señalar que dirigió las obras de la caja de la escalera y el lado este del claustro

---

<sup>275</sup> ARV, Justicia, Justicia Civil, nº 1.852, año 1580. Y ARV, Real Audiencia, Procesos, Parte Primera. Letra M. exp. 336.

<sup>276</sup> ARV, Real Audiencia, Procesos, Parte 1ª, Letra M, exp. 342.

<sup>277</sup> AHN, Códices, 499/B, ff. 150-150v y 151-151v.

<sup>278</sup> PINGARRÓN SECO, FERNANDO: «La llamada “Obra Nova” del cabildo de la Catedral de Valencia y el contrato del cantero Miguel Porcar en 1566», *Anales de la Academia de Cultura valenciana*. 1986, nº 64, pp. 207-221; concretamente p. 211.

<sup>279</sup> GÓMEZ-FERRER, MERCEDES: op. cit., 1998, p. 254.

<sup>280</sup> MARTÍ FERRANDO, LUIS: op. cit., 1986, t. II, pp. 194-196.

hasta 1580<sup>281</sup>. En el monasterio de San Miguel de los Reyes labró varios arcos en el paso entre claustros, las puertas de desembarque de la escalera y la cuarta ventana de su caja, hizo tres capillas y media del lado este del claustro bajo meridional y asentó nueve de sus arcos, y el 13 de marzo de 1579 contrató la realización de las obras del sobreclaustro este, siguiendo una traza dada. Falleció en esta obra cuando sólo había realizado una cuarta parte de lo acordado<sup>282</sup>.

A la muerte de Barrera, Bartolomé Reyner fue nombrado administrador de los bienes y herencia de Juan Barrera. El descontento de Magdalena Vaca y de otros implicados inició un largo proceso en los tribunales. Finalmente, la Real Audiencia decretó que había perdido su derecho a continuar la obra al casarse antes de transcurrir un año desde el fallecimiento de su anterior marido. Del hermano de Juan Barrera nada se sabía desde hacía tres años y en cuanto a Bartolomé Reyner, se consideró que era el más adecuado para llevar la administración de la herencia por ser del mismo oficio que el fallecido y su primo hermano, pero que no era la persona adecuada para nombrar sucesor en la obra por estar sometido a juicio. La Real Audiencia nombró a Juan Ambuesa sucesor en la fábrica, que ya conocía. Las deudas del convento con el maestro, por valor de 250 libras, que correspondieron a Antonio Barrera, se pagaron a Jaime de la Guardia y a Magdalena Vaca, por resolución de la citada institución en febrero de 1582, por la deuda de 300 libras que con ella tenía Antonio Barrera por los derechos en la dote que ésta aportó al matrimonio<sup>283</sup>.

Como hemos visto, escasos datos, y algunos despectivos, se han dirigido hacia Juan Barrera. De hecho, su perfil profesional creemos que puede esbozarse en tres hechos: en primer lugar su analfabetismo<sup>284</sup>, que tampoco era inusual y comparte, por ejemplo, con Miguel Porcar, en segundo lugar su comportamiento en la obra, que le causó la muerte, y finalmente el pobre inventario de sus bienes<sup>285</sup>. Por otro lado, las declaraciones que se sucedieron ante los tribunales pretendiendo ciertos derechos sobre su herencia muestran sus vinculaciones y prácticamente lo dibujan.

Su relación con el también francés Jerónimo Lavall se intuye por su presencia en la alquería que servía de vivienda a éste, que se hallaba enfrente del monasterio jerónimo, y por la que se establecía un acuerdo con motivo de los trabajos que Juan Ambuesa y Jerónimo Lavall realizaron en Sueca<sup>286</sup>. Además, en los testamentos que este maestro hizo en 1574 y 1576 reconoció una deuda con Juan Barrera de 15 libras<sup>287</sup>. Juan Ambuesa trabajó en varias obras con él. Pero, sin duda, la relación más continuada y estrecha fue la mantenida con Miguel Porcar, que incluso invita a pensar en posibles vínculos familiares. Al menos, sí es evidente su vecindad, pues ambos tenían vivienda en la parroquia de San Esteban de Valencia<sup>288</sup>. Los primeros trabajos documentados de Juan Barrera en Valencia tienen relación con

<sup>281</sup> LLAGUNO Y ALMIROLA, EUGENIO: op. cit., 1977, t. III, c. XXXII, Adiciones, p. 36. FERRANDIS TORRES, MANUEL: «El Monasterio de San Miguel de los Reyes, en Valencia», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1918, n° 26, p. 185. MARIÁS, FERNANDO: op. cit., 1986, t. IV, p. 260.

<sup>282</sup> Véase el epígrafe sobre el proceso de edificación en el capítulo II.

<sup>283</sup> ARV, Real Audiencia, Procesos, Parte 1ª, Letra M, exp. 336. ARV, Real Audiencia, Procesos, Parte 1ª, Letra M, exp. 342. El pago se encuentra en APPV, Pere Villacampa, 11.986; 7 de marzo de 1582.

<sup>284</sup> Apuntado en diversas ocasiones, hasta el punto de no saber ni estampar su firma. Por ejemplo: AHN, Códices, 499/B, f. 147v.

<sup>285</sup> ARV, Justicia, Justicia Civil, n° 1.852, año 1580. El 7 de mayo de 1580 Bartolomé Reyner, como curador y administrador de los bienes de la herencia de Juan Barrera, mandó realizar escritura de los bienes encontrados en la casa del difunto, y únicamente se recogen sillas, trigo, estorera, debanadoras, utensilios de cocina, ropa, cama y ropa de cama, toallas...

<sup>286</sup> APPV, Josep Riudaura, 11.865; 27 de octubre de 1574.

<sup>287</sup> APPV, Josep Riudaura, 11.865; 5 de noviembre de 1574. APPV, Josep Riudaura, 11.868, 9 de mayo de 1576. Fue saldada en 1577 (APPV, Pere Villacampa, 11.699; 17 de agosto de 1577).

<sup>288</sup> Honorable Miguel Joan Porcar, piedrapiquero. Bacinero de los pobres de la parroquia de San Esteban en 1549 (APPV, Diego Paredes, 1549, 26.160; 27 de marzo de 1549).



obras en las que Miguel Porcar adquiere gran responsabilidad: la Obra Nova de la catedral y el torreón de la Casa de la Diputación. En 1573 actuó como testigo en los capítulos matrimoniales entre Magdalena Vaca y Juan Barrera<sup>289</sup>. A la muerte de éste fue nombrado curador de su herencia, junto a Bartolomé y Joan Reyner, primos del difunto. Y también fue nombrado experto por esta parte para tasar lo que éste había realizado en la casa<sup>290</sup>. Del mismo modo, cabe suponer que Ramón Pertusa, primer marido de Magdalena Vaca, dejase huella en Juan Barrera. Entre los bienes que aportaba ella al matrimonio había muebles, vestidos de seda, joyas de oro—una cadena de más de 30 libras de valor, tres anillos, pendientes, un collar, etc.—, una casa bien amueblada con tres portales situada en la calle del Gobernador Viejo, en la parroquia de San Esteban, valorada en 300 libras, pero también *molta ferramenta de pedrapiquer* y *molts llibres de traça de pedrapiquers les quals eren stats de Pertusa primer marit de la dita Magdalena Vaca*<sup>291</sup>. En sentido contrario, bajo su influencia se encontraban Esteve Foria, cantero francés de veinticinco años y criado suyo, y Esteve Miquell y Joan Argentat, ambos de igual profesión y procedencia, pero cinco años mayores<sup>292</sup>.

---

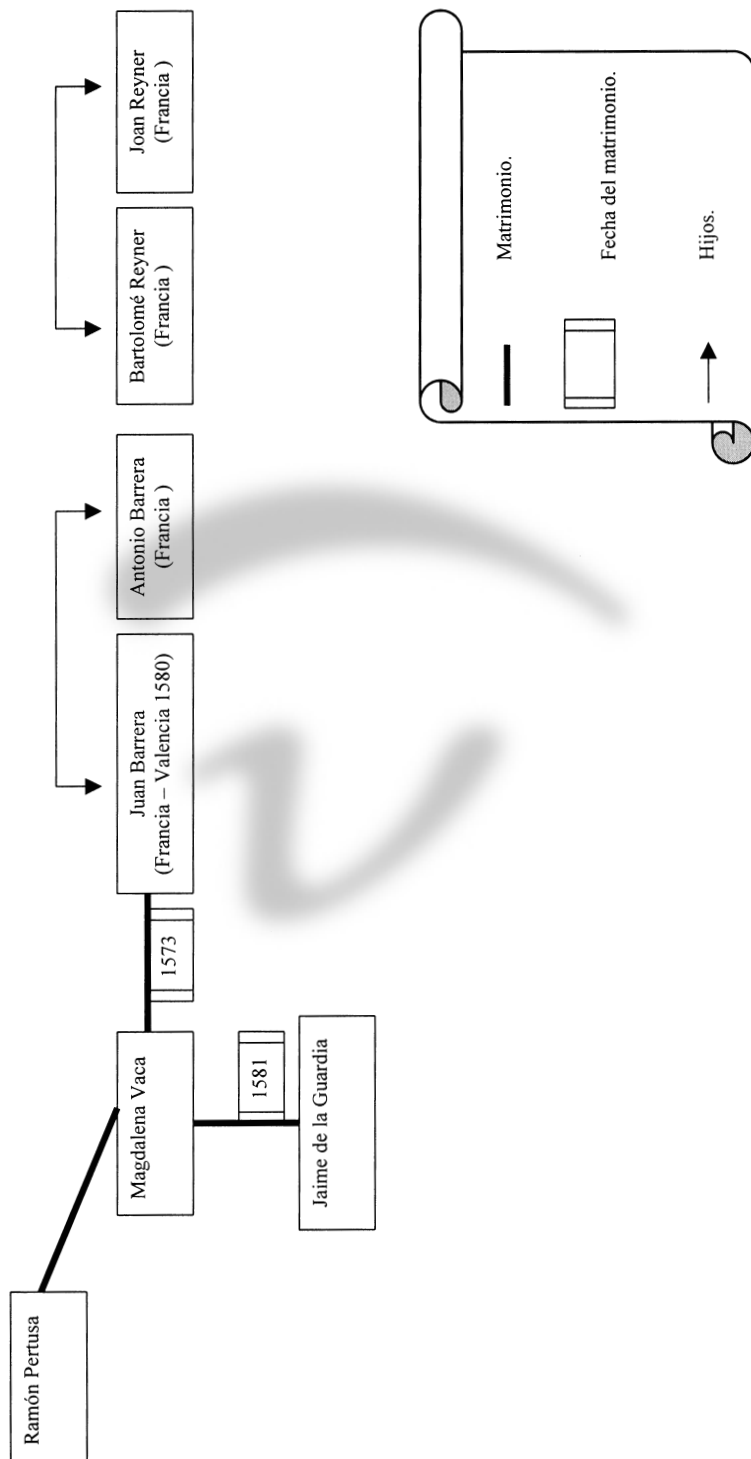
<sup>289</sup> ARV, Real Audiencia, Procesos, Parte 1ª, Letra M, exp. 342.

<sup>290</sup> ARV, Justicia, Justicia Civil, nº 1.852, año 1580. ARV, Real Audiencia, Procesos, Parte Primera. Letra M. exp. 336. Y AHN, Códices, 499/B, f. 151v.

<sup>291</sup> ARV, Real Audiencia, Procesos, Parte 1ª, Letra M, exp. 342.

<sup>292</sup> ARV, Justicia, Justicia Civil, nº 1.852, año 1580. ARV, Real Audiencia, Procesos, Parte Primera. Letra M. exp. 336. Y AHN, Códices, 499/B, f. 151v.

## Esquema 6. Relaciones familiares de Juan Barrera



### 3.5. JUAN AMBUESA AVELLÁN

230

Los datos biográficos, incluso profesionales, de Juan Ambuesa lastran aciertos y errores que parten de Juan Agustín Ceán Bermúdez. Según éste, el maestro era natural de Rubielos de Mora, provincia de Teruel, estuvo casado con Úrsula Jerónima Catalán, y falleció en 18 de abril de 1590<sup>293</sup>. Marcos Antonio de Orellana, por su parte, manifestó que ignoraba la patria del maestro, presupuso que Pedro Ambuesa era su hijo, y coincidió con Ceán Bermúdez al señalar el nombre de la esposa y la fecha de defunción<sup>294</sup>. Sin embargo, la declaración de su hijo Pedro Ambuesa y de otros testigos, indica que era natural de París e hijo del también arquitecto Onofre Ambuesa y de Magdalena Avellán, de la que en ocasiones tomó el apellido. Éstos fueron naturales, vecinos y moradores de la ciudad de París, y en 1643 declaraba su nieto que llevaban muertos más de cien años<sup>295</sup>. Lo que sí se ha confirmado es que Juan Ambuesa casó con Úrsula Jerónima Catalán, mujer que fue en primeras nupcias de Jerónimo Lavall. Firmaron capitulaciones matrimoniales el 1 de septiembre de 1577, especificando que Úrsula Jerónima aportaba una dote de 300 libras, en las que se incluía el trozo de tierra franca de la partida del Pozo del Moro, en Jávea, y 50 libras dispuestas en el codicilo de su anterior marido<sup>296</sup>. La casi duplicación de lo aportado al matrimonio respecto al primer matrimonio se debía, sin duda, a su condición de viuda, y muestra una posición desahogada, que también compartía Juan Ambuesa, casado cuando se encontraba al frente de las obras de Peñíscola. Desde este enclave se trasladó a Valencia para firmar las capitulaciones matrimoniales, y después a Jávea donde casó<sup>297</sup>. Una prueba de la estable posición que llegó a gozar Juan Ambuesa se deduce de la adquisición de una cantera propia. Al menos, cuando en mayo de 1588 se hizo cuenta de la obra que el maestro tenía realizada en San Miguel de los Reyes, se saldó lo que tenía recibido de más con material de su pedrera<sup>298</sup>.

Úrsula Jerónima era hija de Onofre Catalán de la Piedra, labrador, y de Isabel Erades, naturales, vecinos y moradores de la villa de Jávea<sup>299</sup>. Casó primero con Jerónimo Lavall, después con Juan Ambuesa y finalmente con Juan Cambra, lo que explica, por un lado, su sucesión en los trabajos en San Miguel de los Reyes, y, por otro, que estos maestros tuvieran casa durante años en Jávea y por consiguiente se mostrasen activos en obras que se emprendieron en la zona.

Además, sabemos que Juan Ambuesa tuvo un hijo natural llamado Pedro Ambuesa<sup>300</sup> y cinco hijas: Úrsula Polonia, muerta hacia 1604<sup>301</sup>, Úrsula, doncella, que murió en Rubielos

<sup>293</sup> LLAGUNO Y ALMIROLA, EUGENIO: op. cit., 1977, t. III, p. 79.

<sup>294</sup> ORELLANA, MARCOS ANTONIO DE: op. cit., 1930, p. 30.

<sup>295</sup> AHN, Inquisición, legajo 608, nº 7, sin foliar. Título del expediente de 1640: *Información de la genealogía y limpieza de Pedro Ambuesa y de María Villanueva su muxer, vezinos de Valentia, con motivo de las pruebas para ser admitido a familiar del Santo Oficio*.

<sup>296</sup> APPV, Miguel Joan Diego, 3.200, 1 de septiembre de 1577. Se le nombra como *Juan Avellar et de Ambueso, lapicida ville de Paniscola habit*. El mismo día Ambuesa firmó un reconocimiento de pago por la citada cantidad. También se da información en APPV, Josep Cristòfol Climent, 29.517, 18 de mayo de 1579; y AHN, Códices, 499/B, f. 223v.

<sup>297</sup> AHN, Inquisición, legajo 608, nº 7.

<sup>298</sup> AHN, Códices, 499/B, f. 38.

<sup>299</sup> AHN, Inquisición, legajo 608, nº 7.

<sup>300</sup> AHN, Inquisición, legajo 608, nº 7. Según la declaración de Pedro Segarra, labrador natural de Jávea, vecino de Carlet y familiar del Santo Oficio, Juan Ambuesa casó en Jávea, y a su muerte les sobrevivió un hijo varón.

<sup>301</sup> ARV, Clero, legajo 701, caja 1.824-1.825. Así se recoge en el reverso de uno de los papeles que tratan el asunto de una capellanía: *A Úrsola Polonia de Ambuesa, hija de Maestre Juan de Anbuesa, y de Úrsola Gerónima Catalá, ruega por ella maestre Juan Cambra. Le señalaron 15 libras en el repartimiento de 1604. Esta limosna se bolvió repetir el año 1615 por haver pasado más de diez años*.

de Mora y fue enterrada el 31 de octubre de 1610<sup>302</sup>, Joaquina<sup>303</sup>, Susana e Isabel Juana. Hacia 1603 Susana casó con el lapicida Juan Orduñez (igualmente llamado Orduña u Orduño), que quedó bajo la órbita de Juan Cambra<sup>304</sup>, y antes de 1627 ella enviudó, pues contrajo matrimonio con Jacobo Ximeno, agricultor de Orriols<sup>305</sup>. Isabel Juana casó con Pere Joan Mir y se asentaron en la villa de Pego, donde él continuó la construcción de la iglesia parroquial y juntos tuvieron una amplia descendencia<sup>306</sup>. Muy probablemente Lorenzo Cabrera, terciopelero, también mantuvo algún tipo de relación familiar con Juan Ambuesa, pues figura como procurador en 1577 y fianza en diversas obras, como las de San Miguel de los Reyes en 1581, y las de la Sala de Armas de Valencia en 1585. Como apuntó Juan Agustín Ceán Bermúdez, el 18 de abril de 1590 Juan Ambuesa falleció<sup>307</sup>. Días antes, otorgó una procura a Juan Cambra, al que considero *lapicidam famulum meum*, para que pudiera cobrar todo lo que se le debiera por su labor en el monasterio jerónimo<sup>308</sup>. Acto y consideración que en buena medida muestra la confianza depositada en este oficial, que contrajo matrimonio con Úrsula Jerónima, se convirtió en padrastro de Pedro Ambuesa y continuó algunas de las obras que dejó el maestro.

Un dato destacado en la vida de Juan Ambuesa es el viaje que realizó a Roma antes de 1576, fecha que se deduce porque años después recibió un pago *de l'anada que feu a Roma per dit mestre Hieroni* (Lavall)<sup>309</sup>, que murió en junio de 1576, pero son todavía desconocidos los motivos y repercusiones que pudo tener.

Las opiniones favorables que ha despertado el oficio de Juan Ambuesa en Valencia pueden sintetizarse en las palabras de Juan Agustín Ceán Bermúdez: *se distinguía en Valencia por su buen gusto y saber en la arquitectura*. Sin embargo, esta elogiosa frase no correspondía con datos que contribuyesen a trazar el perfil profesional de este maestro, dado que los diferentes biografistas únicamente indicaron su participación en San Miguel de los Reyes. Según Ceán Bermúdez trabajó en el coro, en el arco que sostenía la iglesia antigua y en la escalera de la sacristía<sup>310</sup>; mientras que para Marcos Antonio de Orellana hizo el coro, obra muy celebrada por su espacioso ámbito<sup>311</sup>. Sólo muy recientemente se ha dado un paso importante en esta dirección, destacando su intervención en el palacio de Bechí, el torreón de la Casa de la Diputación, el *canó* de Sueca, la Casa de Armas de Valencia, las defensas de Peñíscola, ampliando su participación en San Miguel de los Reyes y señalando su

<sup>302</sup> Partida de defunción transcrita por MARTÍNEZ RONDÁN, JOSEP (Introducción, transcripción y notas): *El templo Parroquial de Rubielos de Mora y Fiestas que se hicieron en su dedicación (1604-1620)*. 1980, Rubielos de Mora. Apéndice documental 1, doc. 6, p. 86.

<sup>303</sup> Archivo de protocolos de Mora de Rubielos (=APMR), Gaspar Gil, caja 245, nº 630, ff.64-68v; 15 de marzo de 1610. Juan Cambra en su testamento cita como hijastros Úrsula, Joaquina y Pedro.

<sup>304</sup> En 1603 Juan Cambra otorgó procura a Juan de Orduña (también escrito Orduña u Ordonyes), su yerno (Archivo Marqués de Dos Aguas (=AMDA), Protocolos, Gregorio Tarraça, año 1603; 13 de julio de 1603). Ese mismo año Cambra cedió a su yerno 50 libras por la dote de Susana Ambuesa (AMDA, Protocolos, Gregorio Tarraça, año 1603; 14 de noviembre de 1603).

<sup>305</sup> AMDA, Protocolos, Gregorio Tarraça, año 1627; 18 de febrero de 1627.

<sup>306</sup> Archivo parroquial de Pego (=APP), *Quinque libri* (1533-1611).

Siguiendo las palabras de Josep Vicens i Pascual refiriéndose al apellido Avellan *Aquest cognom és un dels que més varietats presenta: Avellan, Avellar, Aguilar, Avella, Dembires, Dembues; i tots es refereixen a la mateixa persona: la dona de Pere Joan Mir, principal obrer de l'esglesia arxiprestal*. (VICENS I PASCUAL, JOSEP: «Relació alfabètica de cognoms Pegolins (1611-1625)», *Llibre de Festes de Pego*. 1981, Pego). Compartimos plenamente esta afirmación, a la que podemos añadir frecuentemente el apellido Buesa, Dembuesa y Gavella.

<sup>307</sup> Confirma la fecha de su muerte en AHN, Códices, 498/B, f. 39.

<sup>308</sup> APPV, Josep Cristòfol Climent, 20.527; 3 de abril de 1590. AHN, Códices, 498/B, f. 37v.

<sup>309</sup> GÓMEZ-FERRER LOZANO, MERCEDES: op. cit., 1995, nº 5, p. 129.

<sup>310</sup> LLAGUNO Y ALMIROLA, EUGENIO: op. cit., 1977, t. III, p. 79.

<sup>311</sup> ORELLANA, MARCOS ANTONIO DE: op. cit., 1930, p. 30.

trabajo en el segundo crucero del Hospital General<sup>312</sup>. A las que deben añadirse numerosas obras en torres de defensa costera.

Una de las primeras obras documentadas de Juan Ambuesa es su participación en el **palacio de D. Sancho de Cardona, almirante de Aragón, en la plaza mayor de la villa de Bechí**, en la provincia de Castellón. Diversos documentos prueban su intervención en esta obra antes de 1567 junto a Jerónimo Martínez y Pedro de Villarreal<sup>313</sup>. Aunque sigue sin establecerse el alcance de su participación, varios datos, como que su paso fue realmente efímero, pues en 1567 ya no estaba presente, que no se le nombre como maestro, y que la deuda de 96 libras, 4 sueldos y 6 dineros –de las que se informa en una procura, un reconocimiento de deuda, una aceptación de cuentas y un reconocimiento de pago– sea a dividir entre tres personas sin distinción alguna de cargo, nos llevan a pensar que distó de criterios rectores que dejaran huella significativa en la obra.

En 1568, junto a otros, Juan Ambuesa, Jerónimo Oliver, Pedro Vizcaíno, Guillem del Rey y Juan Barrera se documentan trabajando en el **torreón de la Casa de la Diputación**. Concretamente Juan Ambuesa aparece hasta marzo de 1569<sup>314</sup>. Y no volvemos a tener noticias suyas hasta 1574. Muchos son los años que todavía permanecen oscuros en su actividad. Para cubrir este vacío se ha señalado su participación, junto a Joan Matalí, en la construcción de la iglesia parroquial de Algemés, iniciada por Domingo Gamieta, pero hasta el momento no se ha presentado documento que así lo confirme<sup>315</sup>.

Sí es seguro que desde 1574 colaboró de manera esporádica hasta 1576 en los trabajos de la **Casa de Armas de Valencia**, según Escolano la más hermosa, más llana y más lucida de toda España, que se construyó cercana al Portal de la Mar a instancias de la Diputación. En agosto de 1574 se acordó su construcción y en septiembre Gaspar Gregori realizaba los primeros pagos<sup>316</sup>. Estas obras coinciden con la vuelta del prior de San Miguel de los Reyes al brazo eclesiástico y al cargo de diputado. De hecho, el 11 de enero de 1575 fray Sebastián Bas, se encontraba entre los diputados que pagaron a Gaspar Gregori por las recién iniciadas obras en la Casa de Armas<sup>317</sup>. Esta posición a buen seguro le puso en contacto con los maestros de mayor prestigio del momento en tierras valencianas y repercutió en la selección de los contratados. El mismo monje pasó después a Cotalba y desde 1578 controló las obras en la capilla mayor de la iglesia.

El carácter ocasional de sus trabajos en la Casa de Armas se explica al constatar su presencia en obras ligadas a la actividad de Jerónimo Lavall. Por ejemplo, las realizadas antes de 1574 en la **esclusa de Sueca**<sup>318</sup>, y muy probablemente en la **torre del Grao de Castellón**, pues el 24 de marzo de 1574 un tal Joan Abella, obrero de villa de Valencia, cobró, junto a Juan Salvador y Juan Llorens, 395 libras y 8 sueldos por trabajos en esta torre<sup>319</sup>. La identificación de Joan Abella con Juan Ambuesa se basa en dos razones: en pri-

<sup>312</sup> En este sentido, la aportación más decidida se encuentra en GÓMEZ-FERRER, MERCEDES: op. cit., 1998, pp. 251-265.

<sup>313</sup> GÓMEZ-FERRER, MERCEDES: op. cit., 1998, pp. 251-254.

<sup>314</sup> GÓMEZ-FERRER, MERCEDES: op. cit., 1998, p. 254.

<sup>315</sup> BÉRCHÉZ GÓMEZ, JOAQUÍN: *Arquitectura Renacentista Valenciana (1500 - 1570)*. 1994, Bancaixa, Valencia, p. 98.

<sup>316</sup> Primeras noticias en ROS FILLÓL, GODOFREDO: *Fortificaciones y casa de las Armas de Valencia*. 1949, Imp. Parque de Artillería, Valencia, p. 26. Estudio más profundo y detalle de la participación de Ambuesa en GÓMEZ-FERRER, MERCEDES: op. cit., 1995, nº 5, p. 194. GÓMEZ-FERRER, MERCEDES: op. cit., 1998, pp. 255-256.

<sup>317</sup> ARV, Clero, legajo 681, caja 1.776-1.777.

<sup>318</sup> APPV, Josep Riudaura, 11.865; 27 de octubre de 1574. Este día Jerónimo Lavall nombró procurador al *honorabli Joanni Danbuesa, pedrapiquerio dicte civitate Valencia vicino*, para cobrar de la universidad de Sueca su trabajo *in cano sine edificati et facto in(oto) quira predictae ville*. Fueron testigos Pedro Mondragón y Juan Barrera.

<sup>319</sup> OLUCHA MONTÍNS, FERNANDO FRANCISCO: op. cit., 1987, p. 23.

mer lugar, como hemos indicado, en numerosas ocasiones el maestro se presenta con el apellido materno, que era Avella o Avellán, y en segundo lugar, que en esta obra interviniese activamente Jerónimo Lavall<sup>320</sup>. Como ya hemos apuntado, existió una gran relación entre ambos maestros, puesto que participaron en varias obras juntos, en el testamento que Jerónimo Lavall firmó en 1574 nombró tutor de su hija a Juan Ambuesa, y en 1576 Juan Ambuesa fue testigo cuando se abrió el último testamento de Jerónimo Lavall y durante la redacción del inventario de bienes del maestro. Además, se trata de documentos en los que Juan Ambuesa aparece como residente en la alquería en la que vivió Jerónimo Lavall. Finalmente, acudió a la almoneda de bienes del difunto y casó con su viuda.

Como en el caso de Jerónimo Lavall, la participación de Juan Ambuesa en las defensas del Reino fue muy activa, tal vez en parte vinculada a la actividad de Jerónimo Lavall. En 1574 probablemente participase en las obras de la torre del Grao de Castellón, obra comenzada e inspeccionada por Jerónimo Lavall, desde este año intervino esporádicamente en las obras de la Casa de Armas de la Ciudad de Valencia, en 1576 fue nombrado maestro mayor de las obras de Peñíscola, y muy probablemente por estas fechas participó en la torre de Cap de Cervera, en el partido de Guardamar, y en la torre de la Escaleta, en el partido de Calpe, que parece entrar en estrecha relación con las torres de defensa, que antes de 1574, realizó Jerónimo Lavall en la zona de La Marina. Veamos a continuación estas obras con más detenimiento.

Se ha destacado que Juan Ambuesa fue nombrado maestro mayor de la **fortificación de Peñíscola** en 1576, quedando al frente de las obras diseñadas por Juan Bautista Antonelli y codirigidas por Bautista Antonelli<sup>321</sup>. No obstante, creemos que esta obra debe vincularse estrechamente a la figura de Vespasiano Gonzaga Colonna, príncipe de Sabbioneta, que fue nombrado virrey del Reino de Valencia en 1575. Este interesante personaje llegaba al cargo con una gran experiencia como militar, comitente de obras militares y administrador real, que en tierras valencianas desarrolló cuando ocupó el cargo de mestre racional. De hecho, su nombramiento como virrey de Valencia en un momento de gran actividad defensiva no tuvo que ser casual. Menos si tenemos en cuenta que uno de sus primeros cometidos fue visitar la costa del Reino<sup>322</sup>. En resumidas cuentas en sus informes pretendía concentrar los gastos en escasos centros, como Alicante, Denia y Peñíscola, aquellos en los que una armada enemiga pudiera desembarcar. Junto a las grandes puertas de entrada al Reino, los figurados lienzos de la muralla de la costa serían las sucesivas torres de vigilancia, de las que recordaba la necesidad de la de Villajoyosa – Benidorm, la de Calpe, la de Oliva – Gandía y la de la desembocadura del río Júcar. Estas propuestas las reafirmó en varias cartas del año siguiente<sup>323</sup>. Vespasiano Gonzaga inspeccionó los mismos puntos que hizo años antes como mestre racional en compañía de Juan Bautista Antonelli, pero ahora lo hacía solo y con sugerencias tan drásticas como derribar el novísimo fuerte de Bernia, la obra de su antiguo compañero de viaje y con el que tantas veces se enfrentó. Su trayectoria evidencia, por tanto, que estuvo detrás de muchas decisiones constructivas, e incluso que actuó como tramista. De hecho en tierras italianas participó en la confección de su ciudad ideal Sabbioneta,

<sup>320</sup> Únicamente, como elemento que perturba esta vinculación se halla la consideración de Joan Abella como obrer de vila, aunque su procedencia parece, de nuevo, corroborar que se trata de Juan Ambuesa.

<sup>321</sup> GÓMEZ-FERRER, MERCEDES: op. cit., 1995, nº 5, pp. 186-203; p. 194.

<sup>322</sup> Reproduce íntegramente el informe MATEU IBARS, JOSEFINA: op. cit., 1963, pp. 154-161. Procedencia AGS, Guerra Marina, legajo 79, nº 102. De los numerosos autores que han utilizado los informes de Vespasiano Gonzaga uno de los más recientes es BOIRA MAIQUES, JOSEP VICENT: «Viles, castells i torres de guaita al litoral valencià del segle XVI. Les cartes del virrei Vespasià Gonzaga Colonna», *Afers*, 1994, nº 19, pp. 555-574. Destaca no sólo sus conocimientos militares y constructivos, sino también los de la situación económica y administrativa del Reino.

<sup>323</sup> AGS, Guerra Marina, legajo 81, nº 37, 41 y 42.

y en tierras hispanas lo confirma una carta sin fechar enviada al Rey que dice: *Enbio a V. M. un modelo de relieve de la última obra que he echo en España que es la fortificación de Peñíscola, harto importante plaça para estos tres Reynos (...) Holgaré mucho que contente a V. M. y una traça que enbio también en papel. Al menos, sy no havere açertado toda la culpa será mía porque no he tenido otro ingeniero a la oreja como en otras*<sup>324</sup>. Así pues, Vespasiano Gonzaga envió maqueta y diseños, que no eran los únicos que trazó, sino los últimos hasta la fecha de la carta. En este punto cabe preguntarse si las obras de las murallas, la fuente del patio y el Portal Fosch, sufragadas por la Generalitat de 1576 a 1579 no respondiesen a las directrices del virrey de Valencia, que permaneció en el cargo hasta 1578<sup>325</sup>.

La participación de Juan Ambuesa en las defensas del Reino estuvo en gran medida ligada a las ideas de Vespasiano Gonzaga. La torre de la desembocadura del Júcar, mandada construir por el virrey, como ya hemos visto, con gran probabilidad fue iniciada por Jerónimo Lavall y acabada en 1577, como así lo indica la inscripción de su entrada. Por su parte, Juan Ambuesa construyó la **torre de la Escaleta en el partido de Calpe**, y la **torre de Cap de Cervera, en el partido de Guardamar**, también sugerencias del propio virrey<sup>326</sup>. Pero no se redujo a este período, puesto que posteriormente continuó en obras de gran envergadura, como el destajo que en 1580 tomó en la **fortificación del castillo de Santa Bárbara de Alicante**, valorado en 3.000 libras. Ese mismo año el Rey ordenó que se le pagase al maestro un tercio de la cantidad, y que conforme avanzase la obra se le pagase el resto<sup>327</sup>.

También desde mediados de 1580 se documenta a Juan Ambuesa en el **monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes**. Su presencia en el edificio se remonta a la actividad de Jerónimo Lavall, pues entre 1573 y 1576 aparece en diversas ocasiones viviendo en la alquería que el maestro habitaba enfrente del monasterio. Sin embargo, su participación más destacada se produjo desde julio de 1580 cuando construyó la escalera de cantería del paso entre claustros, de gran complejidad por su solución adulcida en cercha. Siguiendo trazas suyas se realizó la bóveda *en buelta de horno, por igual y artesonada* y la escalera de ladrillo que Juan Castellano hizo en 1582 sobre la de cantería. También participó en la consulta que se produjo tras la muerte de Juan Barrera. Así, mientras que el vicario del monasterio se desplazó a El Escorial buscando una solución al problema de la iluminación de las sobreceldas, el padre obrero encargó a Juan Bautista Abril y Juan Ambuesa, oficiales de la obra, que estudiaran la repercusión de la nueva traza en la iluminación de las sobreceldas. Tanto desde Castilla como desde Valencia se llegó a la misma conclusión. Juan Ambuesa aceptó el 18 de enero de 1581 proseguir la obra del claustro sur en las mismas condiciones que la tenía Juan Barrera, después que pocos días antes la Real Audiencia le nombrase para tal cometido. Terminó el lado este, avanzó notablemente el sur, en que se abre el portal de la librería que él trazó, y realizó algunos trabajos en la capilla de los Reyes situada en el lado oeste. Además, se encargó de levantar la torre suroeste. Entre los canteros vinculados a Juan Ambuesa con presencia en el edificio jerónimo podemos destacar a Juan Cambra, Francisco Chavarnach, casado con una hija de Jerónimo Lavall, y Pieres Juan Román.

<sup>324</sup> AGS, Guerra Marina, legajo 90, n° 20.

<sup>325</sup> Para un mayor detalle de estos aspectos puede verse nuestro trabajo ARCINIEGA GARCÍA, LUIS: op. cit., 1999, 12, pp. 61-94.

<sup>326</sup> APPV, Pere Villacampa, 11.966; 29 de noviembre de 1577. Juan Ambuesa en este acto nombra procurador en Valencia a Lorenzo Cabrera para que pueda cobrar a Gaspar Villalón, o a cualquier otra persona por lo que se le debía *per me factorum in fabrica e erectione* (...).

<sup>327</sup> BEVIÁ I GARCÍA, MARIUS; CAMARERO CASAS, EDUARDO: *Arquitectura militar renacentista en la costa alicantina (siglo XVI). Proyectos y obras mayores*. Original mecanografiado. Biblioteca de la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, Departamento de Patrimonio, 6.502/7, pp. 228 y 309. Documento procedente del Archivo Municipal de Alicante fotocopiado en p. 457.

No cabe duda de que Juan Ambuesa gozaba de gran prestigio cuando llegó al monasterio de San Miguel de los Reyes y la comunidad de monjes procuró por todos los medios retener a este maestro, que mantenía al mismo tiempo otras obras. En este sentido, acaso el enrarecimiento de la relación entre Juan Ambuesa y la comunidad jerónima, que se produjo en 1588, y por la que los primeros exigieron que colocase más obreros, tuvo su origen en otros encargos, a los que el maestro pudo dar más importancia en vista del recorte dedicado por la comunidad a las obras. Uno de los trabajos que Juan Ambuesa compaginó con su labor en el monasterio jerónimo fue la construcción de la **torre de la Marina, en la partida de la Mesquita de la villa de Jávea**, que contrató a finales de 1582 y finalizó en 1584. Y por la que años después reclamó 300 libras por las mejoras introducidas; principalmente por haber ampliado en dos palmos la anchura de la torre y haber utilizado la piedra picada en lugar de la mampostería en esquinas, ventanas, garitas, parapetos, bóveda y escalera<sup>328</sup>.

También realizó la **nueva sala grande de la Casa de Armas y Municiones del Reino de Valencia**, entre la Sala de Armas y la Torre del Esperó, que contrató el 12 de abril de 1585. En esta obra se halló bastante maniatado: seguía una traza previa, pues el contrato se firmó cuando los fundamentos ya estaban hechos, se adaptaba a construcciones previas, y en alzado se tomaban como referencia obras ya construidas en el mismo edificio<sup>329</sup>. El trabajo de Juan Ambuesa consistió en dividir el espacio de la sala rectangular de unos 300 palmos de longitud en dos naves formadas por una hilera central de doce pilares de piedra –diez de seis palmos de ancho y tres palmos de grosor; y dos de cuatro palmos de ancho y tres de grosor–, unidos por once arcos escarzanos de piedra picada de Godella, con veintidós palmos de luz. El modelo de estos arcos y pilares fue el arco y dos pilastras del zaguán al patio de la casa, aunque los que debían construirse en el medio debían hacerse con un palmo más de altura. Cada uno de estos arcos con sus pilares se tasó en 60 libras. También debía hacer diez pilastras, entre el muro viejo de la ciudad y el orden de los once arcos. En este caso siguiendo el ejemplo de los construidos en el almacén de artillería. Cada una de estas pilastras se valoró en 25 libras. El plazo para toda esta obra fue de cuatro meses. El 2 de octubre de 1585 contrató la **escalera de acceso a la torre del Esperó**, cerca del Portal del Mar y el convento Santo Domingo. Se trataba de una rampa con sesenta y cinco escalones de veintidós palmos de largo, cuatro de ancho y uno de grosor, y un antepecho de piedra de tres palmos de grosor y otros tantos de altura. Todo por cerca de 357 libras. El 5 de junio de 1586 contrató la **escalera de acceso a la Sala principal nueva de la Casa de Armas**, que partía de la antigua. Formada por veinticuatro escalones de nueve palmos de largo, y una mesa o descansillo de la misma anchura y altura. El modelo de referencia era la escalera construida para acceder a la Sala de Armas antigua. Las dos escaleras debían juntarse y hacerse una hasta llegar al descansillo, desde allí la antigua giraba hacia la izquierda, a la sala vieja, y la nueva a la derecha, para entrar en la sala nueva. Cobró unas 95 libras por sus trabajos en esta escalera<sup>330</sup>. Sin lugar a dudas este trabajo repercutió en San Miguel de los Reyes. De hecho, este año presenta uno de los índices más bajos de actividad el monasterio jerónimo. En 1588 reconstruyó una **escalera de caracol en la Casa de la Diputación**, para acceder desde un ángulo de la sala de la capilla al archivo<sup>331</sup>.

Pero las distracciones en la obra de San Miguel de los Reyes no sólo se debían a encargos externos, sino también a los demandados por la comunidad en sus dominios. Por ejemplo, a comienzos de 1586 realizó dos estajos –un cubo y una porchada– en el **molino del**

<sup>328</sup> ARV, Real Audiencia, Procesos, Parte 1ª, Letra J, exp. 1.134.

<sup>329</sup> Señalado, aunque con una interpretación diferente, en GÓMEZ-FERRER, MERCEDES: op. cit., 1998, pp. 263-264.

<sup>330</sup> Sobre estas dos escaleras véase GÓMEZ-FERRER, MERCEDES: op. cit., 1998, pp. 263-264.

<sup>331</sup> MARTÍNEZ ALOY, JOSÉ: *La casa de la Diputación de Valencia. Monografía. 1909-1910*, Doménech, Valencia, p. 217.



**término de Játiva**, cercano al conocido como puente Millares, por valor de 184 libras, 3 sueldos y 10 dineros<sup>332</sup>.

Hacia 1590, de nuevo, se documenta a Juan Ambuesa en obras ajenas al monasterio jerónimo. Según la declaración de Juan Do, cantero natural de la ciudad de *Llemost*—probablemente Limoges—, en Francia, que dijo ser de edad de setenta años, de los que llevaba cincuenta en Valencia, *travaxó de su officio de cantería algún tiempo en companya del dicho Joan Dambuesa en la torre de capycorb*<sup>333</sup>. La **torre de Capycorb** se encuentra muy próxima a Alcalá de Chivert y Peñíscola. En principio, su emplazamiento nos lleva a pensar que tuvo que construirse coincidiendo con la actividad de Juan Ambuesa en la fortificación de Peñíscola, pero según la información proporcionada por Juan Do, tuvo que producirse hacia 1590, poco antes de la muerte del maestro y de la llegada del joven oficial. Por otro lado, Juan Ambuesa, contrató la realización de las columnas de piedra de los brazos del crucero, cuatro grandes arcos del cimborrio y pequeños elementos de piedra como las ménsulas, del **segundo crucero o enfermerías de sífilis del Hospital General de Valencia**<sup>334</sup>. Pero sólo trabajó desde marzo de 1590 hasta su muerte a mediados del siguiente mes.

Juan Ambuesa se encuentra vinculado al grupo de canteros franceses que hemos ido señalando. Al igual que sus compatriotas, presenta una amplia actividad en empresas defensivas, pero en su caso son de mayor envergadura y ligadas a una fase que recoge los avances en el terreno militar y exige mayores conocimientos geométricos, ya no sólo aplicados al corte individual de las piezas, sino a la obra completa. También finaliza su trayectoria en San Miguel de los Reyes, donde sigue obras ya iniciadas. No obstante, aquí aporta trazas parciales: algunas son significativas del dominio estereotómico, como la escalera del paso entre claustros; mientras que otras hacen patente la absorción de la arquitectura clasicista, como la portada de la librería, donde despliega deformaciones ópticas en sus elementos arquitectónicos.

### 3.6. JUAN CAMBRA

La figura de Juan Cambra ha permanecido durante mucho tiempo en el olvido. Y como en casos anteriores los datos de que disponíamos se reducían a escasos apuntes biográficos y a su actividad en el monasterio de San Miguel de los Reyes. En cuanto a los primeros, Juan Agustín Ceán Bermúdez señaló que este maestro casó con Úrsula Jerónima Catalán<sup>335</sup>, y Josep Martínez Rondán publicó documentos que mostraban su procedencia francesa y fijaban su muerte en 1612<sup>336</sup>. El origen francés de este maestro queda recogido en una crónica de 1620 sobre la iglesia parroquial de Rubielos de Mora: *Juan Cambra, natural de Francia, maestro de arquitectura, que vivia en el Reyno de Valencia y havia echo grandes obras*<sup>337</sup>. Su procedencia prácticamente queda corroborada por su vinculación a Juan Ambuesa, puesto que era lo más común entre los oficiales que trabajaron a las órdenes de este maestro parisino, así como los que estuvieron bajo las del propio Juan Cambra. Su formación con Juan Ambuesa

<sup>332</sup> APPV, Pere Villacampa, 11.992; 2 de febrero de 1586.

<sup>333</sup> AHN, Inquisición, legajo 608, nº 7. Título del expediente de 1640.

<sup>334</sup> La presencia y protagonismo de Juan Ambuesa en esta obra fue señalado por SÁNCHEZ ROBLES BELTRÁN, CECILIO: «Gaspar Gregori y el clasicismo: El antiguo monasterio de San Miguel de los Reyes en la segunda mitad del siglo XVI». *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*. Mayo 1992. 1993, Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Valencia, pp. 235-239; concretamente p. 238. Según este autor Juan Ambuesa fue el responsable de las trazas parciales y de la ejecución de las obras de cantería.

<sup>335</sup> LLAGUNO Y ALMIROLA, EUGENIO: op. cit., 1977, t. III, c. XLV, Adiciones, p. 122.

<sup>336</sup> MARTÍNEZ RONDÁN, JOSEP: «Triptic Pegolí». *Programa de Fiestas, Pego 1979*. 1979, Ayuntamiento de Pego. MARTÍNEZ RONDÁN, JOSEP: op. cit., 1980, pp. 87-88.

<sup>337</sup> Transcrito por MARTÍNEZ RONDÁN, JOSEP: op. cit., 1980, pp. 58-61.

se documenta por el compromiso que éste asumió ante la comunidad jerónima de San Miguel de los Reyes el 8 de enero de 1582, en el que se establecía que Juan Cambra terminaría la escalera claustral aduldada en cercha del paso entre claustros. Esta relación continuó hasta la muerte de Juan Ambuesa, puesto que dos días antes de que se produjera nombró procurador a Juan Cambra, al que consideraba *lapicidam famulum meum*, para que pudiera cobrar lo que se le pudiera deber por su trabajo en el monasterio jerónimo<sup>338</sup>.

Su apellido era bastante frecuente en tierras valencianas a comienzos del siglo XVII. Así por ejemplo, en 1594 Juan Cambra y Martín Cambra suministran piedra al monasterio de San Miguel de los Reyes. Por las mismas fechas se documenta a un Juan Cambra maestro de esgrima, que muere en 1599, casado con Ana Losana, y a Vicenta Cambra, hija natural del anterior, pero de su primer matrimonio, que casó con Juan Bautista Navarro, maestro de esgrima, y tuvo un hijo llamado Francisco Andrés Navarro<sup>339</sup>. La coincidencia de apellidos y el hecho de que éste ingresara al mismo tiempo que los hijos del cantero Juan Cambra en el convento de San Sebastián de Valencia<sup>340</sup> invitan a pensar que pudieran tener alguna relación familiar. Aunque parece que no estrictamente directa, pues el testamento del maestro de esgrima Juan Cambra dejaba como heredero a su nieto Francesc Andrés Navarro, y establecía condiciones a su hija Vicenta, pero no menciona a un hijo varón. Además, en estas fechas se documenta a numerosas personas con el apellido Cambra y en profesiones tan diversas como terciopelero, mercader, agricultor, etc., por lo que sólo nos centraremos en sus colegas. Así, por ejemplo, en el *libro de afirmamientos de obrers de vila*, se recoge que el 8 de octubre de 1591 se afirmó a Francesc Cambra (al margen pone Juan Cambra) con el maestro Melchior Linares por cuatro años, contados desde el día 1 del mismo mes con una soldada de 20 libras de las cuales se debía calzar y vestir<sup>341</sup>. Probablemente no se trate del Juan Cambra que a nosotros nos compete, pues por estas fechas ya desempeñaba labores de oficial, pero no podemos descartar que se trate de él y su afirmamiento responda a la necesidad de cumplir un requisito gremial para acceder a la maestría. Además, el padre Agustín Arques señaló que el tabernáculo de la iglesia de Santa María terminado en 1621 y el retablo mayor del convento de franciscanos de San Sebastián finalizado en 1637, ambos en Co-centaina, fueron obra de Domingo Cambra, escultor natural de la villa, a cuya actividad Elías Tormo añadió la iglesia parroquial de Albaida<sup>342</sup>. Francisco Seijo, sin apuntar la fuente, indicó que la iglesia de Santiago de Onil fue labrada por Pere Cambra en 1614<sup>343</sup>.

Como señaló Juan Agustín Ceán Bermúdez, Juan Cambra, siguiendo una tradición muy frecuente, casó con la mujer de su maestro. Este acto tuvo lugar entre la muerte de Juan Ambuesa en abril de 1590 y enero de 1591, pues el día 27 de este mes ya se les nombra como matrimonio<sup>344</sup>. Se convirtió de este modo en padrastró de Úrsula Polonia, muerta hacia 1604<sup>345</sup>, de Úrsula, doncella, que murió en Rubielos de Mora y fue enterrada el 31 de

<sup>338</sup> APPV, Josep Cristòfol Climent, 20.527, 3 de abril de 1590.

<sup>339</sup> AHN, Clero, legajo 7.494.

<sup>340</sup> APPV, Francesc Madril, 17.610; 18 de abril y 1 de agosto de 1609. Ya se encuentra casada con Martín de Almacán, pelleró, y renuncia a los derechos que pudiera tener sobre la herencia de su hijo.

<sup>341</sup> AMV, Gremios, Gremios en General, caja 10, nº 2, f. 17v.

<sup>342</sup> ARQUES JOVER, AGUSTÍN: *Colección de pintores, escultores y arquitectos desconocidos, sacada de instrumentos antiguos y auténticos por el R. P. M. Fray Agustín de Arques Jover*. 1982 (Estudio, transcripción y notas de Inmaculada Vidal Bernabé y Lorenzo Hernández Guardiola), Obra cultural de la caja de Ahorros de Alicante y Murcia, p. 100. TORMO, ELÍAS: op. cit., 1923, pp. 222 y 241.

<sup>343</sup> SEIJO ALONSO, FRANCISCO: *Los monumentos de la provincia de Alicante*. 1981, Alicante, p. 71.

<sup>344</sup> AHN, Códices 498/B, ff. 40v-41. APPV, Josep Cristòfol Climent, 27.788; 27 de enero de 1591.

<sup>345</sup> ARV, Clero, legajo 701, caja 1.824-1.825. Así se recoge en el reverso de uno de los papeles que tratan el asunto de una capellanía: *A Úrsula Polonia de Ambuesa, hija de Maestre Juan de Anbuesa, y de Úrsula Gerónima Catalá, ruega por ella Maestre Juan Cambra. Le señalaron 15 libras en el repartimiento de 1604. Esta limosna se bolvió repetir el año 1615 por haver pasado más de diez años.*

octubre de 1610<sup>346</sup>, de Susana, de Isabel Juana y de Pedro Ambuesa<sup>347</sup>, que quedó bajo su tutela en el conocimiento del oficio. Susana casó con Juan Orduñez –igualmente llamado Orduña u Orduño–, lapicida, que también quedó bajo la órbita de Juan Cambra<sup>348</sup>, hacia 1611 estaba asentado en Viver ejerciendo como maestro de cantería<sup>349</sup>, y antes de 1627 falleció, pues Susana contrajo matrimonio con Jacobo Ximeno, agricultor de Orriols, aportando al matrimonio 225 libras<sup>350</sup>. Isabel Juana contrajo matrimonio con Pere Joan Mir, al que Juan Cambra le arrendó la continuación de la iglesia parroquial de Pego, que construyó hasta su finalización, y en cuya población formó una amplia familia<sup>351</sup>. Por su parte, Juan Cambra tuvo varios hijos con Úrsula Jerónima Catalán: Juan Vicente, Francisco e Isabel Juana. Los varones, años más tarde ingresaron en el convento de San Sebastián, en Valencia, de la Orden de los mínimos<sup>352</sup>. Isabel Juana, que nació en 1602, quedó como heredera de los bienes de su padre, bajo el mismo techo que otra hija de Cambra, pero de su segunda esposa, llamada Jerónima, y sometidas a la supervisión de diversos tutores<sup>353</sup>.

Úrsula Jerónima Catalán murió hacia 1604, y fue enterrada en el monasterio de San Miguel de los Reyes<sup>354</sup>. Poco tiempo después Juan Cambra tuvo que contraer matrimonio con Catalina Villanueva pues en noviembre de 1605 se efectuaron pagos valorados en cerca de 165 libras por unas ropas que el maestro compró para su nueva mujer<sup>355</sup>. Las capitulaciones matrimoniales de Jerónima Cambra, que el 7 de abril de 1620 contrajo matrimonio con Domingo Guillem, agricultor de Tuéjar, indicaban que era hija de Juan Cambra y Catalina Villanueva, ambos ya fallecidos<sup>356</sup>. Además, este matrimonio tuvo en 1610 a Isabel Ana, aunque no debió sobrevivir mucho tiempo<sup>357</sup>.

<sup>346</sup> Partida de defunción transcrita por MARTÍNEZ RONDÁN, JOSEP: op. cit., 1980, p. 86.

<sup>347</sup> APMR, Gaspar Gil, caja 245, nº 630, ff.64-68v; 15 de marzo de 1610. Juan Cambra en su testamento cita como hijastros a Úrsula, Joaquina y Pedro. Probablemente los solteros.

<sup>348</sup> En 1603 Juan Cambra otorgó procura a Juan Orduñez (también escrito Orduña u Ordonyes), su yerno. (AMDA, Protocolos, Gregorio Tarraça, año 1603; 13 de julio de 1603). Ese mismo año Cambra cedió a su yerno 50 libras por la dote de Susana Ambuesa (AMDA, Protocolos, Gregorio Tarraça, año 1603; 14 de noviembre de 1603).

<sup>349</sup> APMR, Gaspar Gil, caja 258, nº 681, ff. 40-42; 16 y 17 de marzo de 1611. Cambra da procura a Juan Orduñez, maestro de cantería, habitante en la villa de Viver, escrutador, ejecutor y albacea de Úrsula Catalán. Y éste firma un reconocimiento de pago.

<sup>350</sup> AMDA, Protocolos, Gregorio Tarraça, año 1627; 18 de febrero de 1627.

<sup>351</sup> APMR, Gaspar Gil, caja 245, nº 630, ff. 64-68v; 15 de marzo de 1610. Juan Cambra en su testamento no cita a Isabel Juana, pero la donación a Pere Joan Mir de 100 libras para ayudar a casar a las hijas del matrimonio eximía de citarla. Además, recibe el nombre de Isabel o Isabel Juana Dembuesa, Avellan, Gavella o Aguilar. Juan Cambra tuvo una hija llamada Isabel Juana, lo que complica aún más la relación, pero ésta nació en 1602, año en el que el matrimonio formado por Pere Joan Mir e Isabel Juana Ambuesa ya bautizaban a una de sus hijas.

<sup>352</sup> El 2 de octubre de 1607 Juan Cambra realizó una donación *inter vivos* a su hijo Juan Vicente Cambra, estudiante e hijo legítimo y natural de Valencia, de 200 libras (APPV, Fransec Madril, 17.606; 2 de octubre de 1607. A lo largo de este año y sucesivos hay documentos sobre la citada donación véase también APPV, Fransec Madril, 17.612). El 28 de septiembre de 1610 se realizó el expediente de limpieza de sangre de fray Francisco Cambra, novicio, con presencia de su hermano fray Vicente Cambra (ARV, Caja 807 (1), nº 9, traslado). En julio de 1612 Juan Cambra otorgó procura a fray Vicente Cambra y fray Francisco Cambra, del hábito de la Victoria de mínimos, y a fray Jerónimo Fabregat, monje jerónimo habitante en Valencia. (APMR, Gaspar Gil, caja 258, nº 682, ff. 64v-65; 23 de julio de 1612).

<sup>353</sup> APMR, Pedro Hedo, caja 262, nº 689, ff.14-15 y 57-62.

<sup>354</sup> AHN, Inquisición, legajo 608, nº 7. Declaración de fray Narciso de Aldaz.

<sup>355</sup> AHN, Códices, 498/B, f. 74; 10 y 11 de noviembre de 1605. Un día después, Pedro de Santaulali, *sartor*, reconocía pagos de Juan Cambra por trabajos que realizó para la familia de éste (AMDA, Protocolos, Gregorio Tarraça, año 1605; 12 de noviembre de 1605).

<sup>356</sup> ARV, Justicia Civil, Manaments i Empars, año 1620, libro 5, mano 45, ff. 21-24v, 25-31 y 31v-32.

<sup>357</sup> En 1621 el vicario Joan Montoliu certificó que Isabel Ana Cambra fue bautizada el 19 de febrero de 1610 (APMR, Gaspar Gil, caja 200, nº 512, f. 218v; 21 de agosto de 1621). Juan Cambra en su testamento de 1610 cita como hijos suyos a Juan Vicente, Francisco, Jerónima e Isabel Juana (APMR, Gaspar Gil, caja 245, nº 630, ff. 64-68v; 15 de marzo de 1610).

Un dato biográfico interesante de Juan Cambra, que le distingue de la gran mayoría de los compatriotas compañeros de oficio afincados en tierras valencianas, es que sabía escribir<sup>358</sup>. Por otra parte, los tres testamentos que durante los últimos años de su vida redactó proporcionan datos que evidencian la desahogada situación económica que llegó a alcanzar.

En 1606, postrado en la cama por enfermedad en la alquería del monasterio de San Miguel de los Reyes donde residía, dejó expresada última voluntad<sup>359</sup>. Establecía que su sepultura tuviese lugar delante de la reja de la capilla de San Jerónimo del propio monasterio. Dejaba 100 libras para su sepultura y 1.000 para que se celebrasen misas por su alma. A Catalina Villanueva, su esposa, dejaba 200 libras y 30 de renta anual; a Jerónima, la hija de ambos, 700 libras; a Pedro Ambuesa, su hijastro, las tres cuartas partes de la obra de la iglesia de Rubielos —a Marco Gavella le correspondía una cuarta parte— y *trases y libres y tota la ferramenta mia de mon offici*; a Mariana Villanueva, su cuñada, y a Juan Bellés, su sobrino, 50 libras a cada uno; a Pere Joan Mir, 100 libras de las 500 que le correspondían a Cambra de la iglesia parroquial de Pego; y otras 100 de este concepto a los hijo e hijas del fallecido Juan Ambuesa; a Juan Minya, Antonio Bediza y Bartolomé Mir, criados suyos *pedrapiquers*, 10 libras a cada uno; y a Vicente y Francisco, hijos suyos del anterior matrimonio el resto de bienes muebles e inmuebles. Además, manifestaba su deseo de que se saldasen pequeñas deudas que tenía con lo canteros Miguel de la Hoya y Pedro Ambuesa. Nombró escrutadores del testamento a Antonio Deixado y Juan Orduñez; y como curador de los hijos menores a Tomás Martí, agricultor de Tabernes.

En 1610 redactó otro testamento<sup>360</sup> en el que elegía como sepultura la capilla de los *pedrapiquers*, dedicada a Santa Lucía, en el claustro del convento del Carmen, en Valencia, al que debía trasladarse su cuerpo acompañado de cuatro clérigos. Establecía mil misas, que debían pagarse a un real cada una de ellas, repartidas a partes iguales entre el convento del Carmen, convento de San Sebastián, convento de San Francisco, convento de Santo Domingo y monasterio de San Miguel de los Reyes, todos en Valencia. Creaba dos aniversarios perpetuos, dotados con 400 sueldos jaqueses, en la iglesia parroquial de Rubielos de Mora, y dejaba cerca de 1.000 sueldos en limosnas. A Catalina Villanueva, su esposa, dejaba 8.000 sueldos, muebles de casa y alimentos, mientras permaneciese viuda, pero si contraía matrimonio el dinero debía reducirse a la mitad y las pertenencias pasarían a sus hijos. Disponía que las 100 libras de la hacienda de Úrsula Catalán, su primera mujer, pasaran a manos de las hijastras, probablemente solteras, Úrsula, que murió pocos meses después, y Joaquina. Mientras que a su hijastro Pedro, dejaba 100 libras de las 500 que le debían en Pego, y aseguraba su continuidad en la obra de Rubielos de Mora. A Pere Joan Mir, casado con Isabel Juana Ambuesa, también dejaba 100 libras para que sirvieran de ayuda en la dote de sus hijas. Para las propias o naturales, Jerónima e Isabel Juana, establecía como tutores al notario de Valencia Gregorio Tarraça, a Juan Navarro, Pedro Ambuesa y Juan Orduñez. Nada se decía, sin embargo, de las más de 1.050 libras que pocos meses antes el monasterio de San Miguel de los Reyes reconocía que le debía por sus trabajos, y estaban depositadas en la Tabla de Valencia<sup>361</sup>, pues estaban como fianza de la obra de Rubielos. Los aspectos sociales y económicos que se desprenden de estos testamentos se reafirman en el último firmado en 1612. Y entre los dos últimos Catalina Villanueva hizo el suyo<sup>362</sup>.

El 27 de septiembre de 1612 Juan Cambra firmó en Rubielos su última voluntad y codicilo ante el notario Miguel Asensio. En él se declaraba *cantero* y muy enfermo. Ordenaba que su cuerpo se colocase en un ataúd en el cementerio de la iglesia de Rubielos, debiendo

<sup>358</sup> En diversos actos firmó (APMR, Miguel Fortuño, caja 479, n° 1.294; 20 de marzo de 1611).

<sup>359</sup> AMDA, Protocolos, Gregorio Tarraça, año 1604; 23 de abril de 1606.

<sup>360</sup> APMR, Gaspar Gil, caja 245, n° 630, ff. 64-68v; 15 de marzo de 1610.

<sup>361</sup> AHN, Códices, 507/B, f. 32; 21 de octubre de 1609.

<sup>362</sup> APMR, Gaspar Gil, caja 258, n° 681, ff.145-147v; 21 de diciembre de 1611.

acudir a la sepultura y entierro los clérigos de la parroquial y los frailes sacerdotes del convento del Carmen, ambos de Rubielos, y tiempo después que fuera trasladado su cadáver al convento de San Sebastián de la Orden de los mínimos en Valencia, donde como hemos visto habían ingresado sus dos hijos: fray Vicente Cambra y fray Francisco Cambra. Además, dejaba misas cantadas y aniversarios perpetuos en la iglesia parroquial de Rubielos de Mora, el convento del Carmen de la misma población y el convento de San Sebastián de Valencia. En éste dejaba también misas cantadas perpetuas. Para sufragar todos los gastos de su defunción, entierro, misas rezadas y traslado de su cuerpo, así como para la fundación de dichas misas cantadas y aniversarios, debían venderse las tres casas que tenía en Valencia, una en el carrer Empedrat y dos contiguas en el Portal del Real. Y disponía que con lo que sobrara se pagasen deudas y sirviera para fundar misas cantadas perpetuas en el monasterio de San Sebastián de Valencia. Por otra parte, debía cobrarse todo lo que se le debía en el lugar de Pego, en Valencia, según el concierto que se hizo allí con Pere Joan Mir, exceptuadas 200 libras que voluntariamente dejaba a éste. Aunque con la condición de que diese a Bartolomé Mir, su hermano, a Juan Minya (citado como Mina), y a los herederos de Antonio Bediza (citado como Antón Berisa), 10 libras a cada una de las tres partes como gratificación de algunas buenas obras recibidas por ellos. Mientras que el resto deseaba que sirviesen para instituir, fundar, decir y celebrar misas perpetuas por su alma. Dejaba 20 libras anuales a sus dos hijos varones naturales, que se destinarían a misas por sus almas una vez muertos. Nombraba a Isabel Juana Cambra heredera de los bienes muebles, censales y tierras en los montes comunes de Rubielos. A Jerónima Cambra, su hija, daba 17.000 sueldos de moneda de Valencia para su dote. Dejaba establecido que si una de sus hijas muriese sin hijos legítimos nacidos en el matrimonio lo heredado pasase a la otra hermana y a sus descendientes, y si ambas muriesen sin descendencia que se utilizasen en el dicho legado de misas perpetuas en el monasterio de San Sebastián. También especificó Juan Cambra que la hacienda de la casa debía quedar junta y que la heredera viviese en compañía de su madre Catalina Villanueva siempre que ésta guardase la viudedad. En caso de que no quisiera vivir con ella su hija estaría obligada a mantenerla con 100 libras anuales de la obra de Rubielos, si se casara a dar 400 libras de los bienes de la universal herencia, y si muriese disponer de ellas por su alma. También Isabel Juana debía tener en casa a Jerónima Cambra hasta que alguna de las dos hermanas casase. Nombró tutores de sus dos hijas a Catalina Villanueva, su mujer, durante su viudedad, y al prior del monasterio de San Miguel de los Reyes. Establecía que la obra de Rubielos sólo se pudiera tratar con su hijastro Pedro Ambuesa. Finalmente, su última voluntad establecía una donación de 1.000 sueldos jaqueses a Juan Bellés, su sobrino, por el amor que le tenía y los servicios por él realizados<sup>363</sup>.

En el codicilo, firmado el mismo día, Juan Cambra añadió su deseo de dejar a Catalina Villanueva, su amada mujer, los bienes muebles que en la casa se hallaran al tiempo de su muerte, y a Pedro Ambuesa, su hijastro, 3.000 sueldos jaqueses procedentes de la obra de Rubielos<sup>364</sup>. El 20 de octubre de 1612 se redactó la partida de defunción de Juan Cambra en Rubielos de Mora<sup>365</sup>.

En 1613 Simón Acevedo, curador de las hijas de Juan Cambra, vendió en pública almoneda los bienes muebles de Juan Cambra que recayeron en las hijas y obtuvo por ellos 79 libras y 6 sueldos jaqueses, y junto con otros ingresos pudo pagar deudas superiores a los 10.000 sueldos jaqueses que el maestro mantenía con diversas personas, entre las que se encontraban los canteros Pedro Ambuesa y Marco Gavella, el obrero de villa Juan Fuentes,

<sup>363</sup> ARV, Justicia Civil, Manaments i Empars, año 1613, mano 43.

<sup>364</sup> ARV, Justicia Civil, Manaments i Empars, año 1613, mano 44.

<sup>365</sup> Transcrita por MARTÍNEZ RONDÁN, JOSEP: op. cit., 1980, pp. 87-88. En ella se especifican algunos puntos del último testamento de Juan Cambra.

y Jerónimo García por el derecho de la fábrica por haber enterrado el cuerpo de Juan Cambra dentro de la iglesia de Rubielos<sup>366</sup>.

Además de los vínculos que creaban los lazos familiares, la pertenencia a la misma cuadrilla, a veces muy relacionados con los primeros, y otros de vecindad o amistad amplían el panorama de relaciones profesionales de Juan Cambra. En este sentido, cabe destacar su larga y estrecha relación con Guillem del Rey y Esteban Soria (ó Esteve Foria), de sesenta y cinco y sesenta años, respectivamente, en 1610. Así lo reconocieron cuando declararon en el expediente de limpieza de sangre de fray Francisco Cambra, novicio. Ambos juraron que le habían visto nacer, que conocían a padres, abuelos y parientes por parte de padre y madre, que eran cristianos viejos, que eran temerosos de Dios y que no habían tenido problemas con ningún tribunal<sup>367</sup>. Como hemos visto, Esteve Soria, o Foria, era francés y fue criado de Juan Barrera, lo que nos lleva a pensar en una procedencia similar. No obstante, en las inspecciones de los trabajos realizados por Juan Cambra en los lienzos oeste y norte del claustro sur Guillem del Rey fue nombrado por el monasterio, mientras que Antonio Deixado, ocupado en la iglesia parroquial de Puzol, representó a Juan Cambra, y en el testamento que éste firmó en 1606 fue nombrado escrutador del mismo junto a Juan Orduñez. Asimismo, en Rubielos, donde Cambra y su cuadrilla se asentaron, fueron numerosos los matrimonios y nacimientos que se produjeron, y en los que en muchos él o su esposa Catalina Villanueva actuaron como padrinos, con lo que ampliaban de modo artificial las dilatadas relaciones de parentesco.

La actividad profesional de Juan Cambra durante mucho tiempo estuvo reducida a su labor en el monasterio de **San Miguel de los Reyes**. Juan Agustín Ceán Bermúdez señaló su oficio en esta obra desde 1601<sup>368</sup>, pero, como hemos indicado, al menos desde 1582 Juan Cambra se encontraba en el monasterio jerónimo siguiendo las instrucciones de Juan Ambuesa. La continuidad de Juan Cambra tras la muerte de Juan Ambuesa era lo más natural. Por un lado, se había formado en la obra. Por otro, Úrsula Jerónima Catalán se comprometió a finalizar la labor, que en buena lógica debía recaer en Juan Cambra con el que contrajo matrimonio hacia el mes de enero de 1591. Juan Cambra continuó lo que quedaba por hacer del lado meridional del claustro sur, pero finalizado, hacia comienzos de 1593, tuvo que marchar en busca de nuevas obras.

Juan Cambra, desde la muerte de Juan Ambuesa hasta el matrimonio con Úrsula Jerónima Catalá, estuvo vinculado a los inicios constructivos del **Puente del Real sobre el río Turia**. La riada de 1589 - 1590 dio lugar a la *Fàbrica Nova del Riu*, que surgió a instancias de Felipe II con el objetivo de encargarse de la construcción de los paredones o diques defensivos que contuviesen y encauzasen los turbulentos desbordamientos fluviales, y de la reedificación de los puentes del Real, del Mar y, posteriormente, el de San José<sup>369</sup>. El primero de éstos, formado por diez arcos escarzanos de cantería fue iniciado a finales de 1589, pero fue un año más tarde cuando se emprendió de una manera decidida. En los momentos iniciales tuvieron gran importancia el sobrestante Pere Tença, el maestro cantero Nicolás Esteve, los maestros obreros de villa Pere Selma, Joan Vergara y Joan Lorenzo, y los maestros carpinteros Esteve y Gaspar Ravanals, y Francesc Columna. En noviembre se documenta a Juan Cambra como obrero piedrapiquero, junto a Cristóbal Moliner, y bajo órdenes

<sup>366</sup> ARV, Justicia Civil, Manaments i Empars, año 1613, libro 4, mano 43 y 44.

<sup>367</sup> ARV, Clero, legajo 302, caja 807 (1), nº 9. Traslado del expediente del 28 de septiembre de 1610.

<sup>368</sup> LLAGUNO Y ALMIROLA, EUGENIO: op. cit., 1977, t. III, c. XLV, Adiciones, p. 122.

<sup>369</sup> Sobre este organismo véase MELIÓ URIBE, VICENTE: *La "Junta de Murs i Valls". Historia de las obras públicas en la Valencia del Antiguo Regimen, Siglos XIV-XVIII*. 1991, Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, Valencia.

de Nicolás Esteve. Sin embargo, Juan Cambra no vuelve a aparecer como cantero en esta obra, que contó con la supervisión de Guillem del Rey, cantero, y Joan Lloret, obrero de villa, y fue inaugurada el 28 de febrero de 1599<sup>370</sup>.

Muy probablemente la ausencia de los trabajos del Puente del Real se deba a su matrimonio con Úrsula Jerónima Catalán, que le abriría las puertas, desde 1591 hasta 1593, a las pequeñas labores que perseguían el remate de la obra contratada por Juan Ambuesa en el monasterio jerónimo. Después de esta fecha las dificultades económicas del monasterio le obligaron a abandonar la obra. En 1594 se le documenta todavía en Valencia abasteciendo de piedra algunas obras. Así, por ejemplo, en mayo suministró dos carretadas de sillares y una de piezas al monasterio jerónimo<sup>371</sup>, y en diciembre cobró algo más de 23 libras por diversas carretadas que sirvió a la fábrica del Puente del Real<sup>372</sup>. Entre esta fecha y comienzos del siglo XVII Juan Cambra tuvo que dejar Valencia, y establecerse en Jávea de donde era natural su esposa y donde tenía casa, lo que le permitió desarrollar una amplia actividad en la zona: iglesia de Teulada, un azud en las Almadrabas del duque y la iglesia de Pego<sup>373</sup>.

La **iglesia fortaleza de Santa Catalina, en Teulada** muestra una cronología dilatada. En 1562 el ingeniero Juan Bautista Antonelli aconsejaba que en Benisa y Teulada se reforzaran las murallas o sus iglesias. En 1582 el virrey de Valencia decía: *resulta ser molt necessari fer un fort en la yglesia del dit fort de Teulada y per al dit efecte comprar dos cases que estan contígües a dita yglésia o fort perquè en temps de corsaris e trunch dels quals està molt concorreguda aquella vila*. En 1595 un documento de la villa ya afirmaba que ensanchaban la iglesia y hacían fortaleza. Y en 1614, otro documento daba por concluidas las obras: *y les obres importants com se han fet de la fortaleza, muralles noves e iglésia ha deixat a la vila molt alcansada*<sup>374</sup>.

La labor de Juan Cambra en esta obra es difícil de precisar puesto que probablemente la fábrica se encontrase iniciada a su llegada, y no permaneció en ella mucho tiempo. No obstante, en 1604, cuando residía en Valencia, todavía se le abonaban cantidades por sus trabajos<sup>375</sup>, y es muy probable que como también hizo en Pego dejase al frente a personas de su

<sup>370</sup> AMV, Obra del río, años 1590-1592 y 1595-1596.

<sup>371</sup> AHN, Códices, 498/B, ff. 272-272v; 21 y 28 de mayo de 1594.

<sup>372</sup> AMV, Libro de las Obras del Río, años 1594-1595; sig. II.II.2; 24 de diciembre de 1594.

<sup>373</sup> Esta noticia se desprende del informe que se realizó con motivo de las pesquisas previas a la concesión del destajo del claustro del monasterio jerónimo (AHN, Códices 506/B, ff. 84v-85). Citado por MARÍAS, FERNANDO: op. cit., 1983-1986, t. IV, p. 261, n. 99.

El 19 de noviembre de 1600 Juan Cambra se declaró habitante de Jávea (Archivo Municipal de Pego (=AMP), Llibre d'Actes del Consell (1555-1621). Sección I, grupo II.). Y con su participación en la iglesia parroquial de Pego los jurados se obligaron a darle casa franca en la villa (AMP, Llibre de catelas (1578-1641). Sección I, grupo IV, f. 172).

<sup>374</sup> El proceso constructivo en general en IVARS CERVERA, JOAN; BUIGUES VILA, JAUME: *El Patrimoni Artístic - Monumental de Teulada*. 1992, Ajuntament de Teulada y Associació Cultural Amics de Teulada, pp. 11-12. La noticia de 1595 en REQUENA ALMORAGA, FRANCISCO: *La defensa de las costas valencianas en la época de los Austrias*. 1997, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», Diputación Provincial de Alicante, Generalitat Valenciana, pp. 265-268.

<sup>375</sup> APPV, Francesc Bonanat, 11.595; 10 de enero de 1604.

*Die X mensis januarii anno a nattivitatit domini MDCquarto.*

*Sit omnibus notum que ego Joannes de la Cambra piedrapiquerius in itinere Muriveteris habitator Valentie reptus scienter et gratis confiteor et in veritate recognosco vobis justicie, juratis, probis hominibus et universitatit ville de Teulada absentibus et vestris que per manus Jacobus Garcia dicte ville solventis prout ipse dixit de pecuniis propriis Joannis Andres peyterii dicte ville dedistis disolvistis mihi ego que a vobis habui te recepi mes omnimode voluntati realiter numerando triginta duas libras monete regalium Valentie mihi debitas in pacca nata majoris quantitatit quam anno quolibet dicta ville quam quidem quantitatem recepi (roto) prejuditio per me instate eixicucionis contra dictam villam et sunt in comptum debiti principalis mei et missionum racione predicta factarum et quia et renuntio scientere.*

*Actum Valentie.*

*Testes huius rei sunt Gabriel de Perandreu et Anthonius Francis Jordan, notarii civitatit Valentie habitatores.*

confianza. Así se deduce de un acto notarial firmado en Teulada por el que Juan Minya y el maestro Gaspar Longeguta, debían ciertas cantidades al propio Juan Minya, y a Antonio Bediza y Bartolome Mir, canteros criados de Cambra, y que éste se comprometía satisfacer en su testamento de 1606<sup>376</sup>. De cualquier modo esta experiencia sirvió a su formación en un lenguaje que ya conocía y continuó desarrollando. La iglesia es de cantería y presenta una sola nave con capillas entre contrafuertes. La nave está formada por cuatro tramos separados por arcos fajones de medio punto que presentan intradós decorado con rehundidos, y separan bóvedas de crucería con terceletes. El ábside es poligonal, orientado al este y se cierra con bóveda estrellada. Las capillas laterales se cubren con bóvedas vaídas. La articulación de los muros se realiza mediante doble orden; esto es, el mayor de la nave, y el menor de las capillas, pero coinciden en el tratamiento recibido. Las pilastras carecen de basa y presentan capitel dórico. Las menores unen arcos de medio punto de doble moldura. Las mayores presentan la particularidad de sostener trozos de entablamento, que sólo se desarrollan sobre estos ejes verticales hasta llegar a la cornisa. Ésta recorre toda la nave y marca el arranque de los arcos fajones. Sobre las capillas aparecen arcos de medio punto ciegos que enmarcan pequeñas ventanas cuadradas, cuyas dimensiones denotan el carácter defensivo propio de una zona acosada constantemente por los piratas. Transformaciones posteriores cambiaron la orientación del altar mayor hacia el oeste, abrieron la puerta neoclásica en el antiguo altar, e hicieron desaparecer o suavizar los rasgos netamente defensivos.

Menor información dispone el **azud en las almadrabas del duque**. Sin lugar a dudas se trataba de obras relacionadas con las instalaciones para pescar atunes que el marqués de Denia, en la última década del siglo XVI, instaló cerca de la villa del mismo nombre y de la que era señor<sup>377</sup>. Pero es muy escasa la información que conservamos de este complejo, y menor de la presa que realizó Juan Cambra. Cerca se construyó una torre de vigilancia llamada de la Almadraba que servía a estos fines, de los que podemos tener una idea muy aproximada a través del dibujo que Antón van der Wyngaerden hizo de la de Zahara de los Atunes, o el de Hoefnagel de la de Cádiz.

Afortunadamente la participación de Juan Cambra en la **iglesia parroquial de Pego**, que fue indicada por Elías Tormo<sup>378</sup>, puede establecerse minuciosamente<sup>379</sup>. La iglesia de época medieval, muy probablemente iglesia de arcos diafragma con capillas entre los contrafuertes y cubierta de madera a doble vertiente, como se deduce de la información de su transformación a comienzos del siglo XVII, quedó pequeña para la población que alcanzó la villa a finales del siglo XVI, formada por más de doscientas casas de cristianos viejos en las que vivían más de seiscientas personas de Confesión y Comunión. Por esta razón, Alonso Dávalos en la visita pastoral que realizó el 20 de mayo de 1587 ordenó que los jurados asentaran el modo de alargarla. Se insistió en la nueva visita pastoral del 24 de noviembre de 1591 a cargo de Cristóbal Collom. Aunque de la orden del visitador se desprende que algo se había avanzado: *junten Consejo por haver de ensanchar la iglesia de la manera que los magníficos jurados y justicia refirieron al dicho Señor Visitador que maestre Tostado,*

<sup>376</sup> AMDA, Protocolos, Gregorio Tarraça, año 1606; 23 de abril de 1606. Cambra dejaba a cada uno 10 libras que se le debía como reflejaba un acto ante Vicente Lobell, notario de Teulada.

<sup>377</sup> ARV, Real Audiencia, Procesos, Parte 3ª, Apéndice, exp. 6.959.

<sup>378</sup> *La parr. es del arq. Jn. Cambras (1599-1614), acabada por Pº Jn. Mir, con torre (1700) del arq. vizcaíno Félix Pérez y Fco. Galtea; la carpintería, de Tom. Paradís*. TORMO, ELÍAS: op. cit., 1923, p. 235.

<sup>379</sup> La información procede de una abundante documentación inédita del Archivo Municipal de Pego. AMP, Libro de visitas de l'església de la vila de Pego (1583-1597). AMP, Libro d'Actes del Consell (1555-1621), Sección I, grupo II. AMP, Libro d'Actes del Consell (1804), Sección II, grupo II. AMP, Libro de Comptes dels Jurats (1541-1694), Sección I, grupo IV. AMP, Càrrecs y Descàrrecs dels Jurats (1615-1621), Sección I, grupo IV. AMP, Càrrecs y Descàrrecs (1590-1624), Sección I, grupo IV. AMP, Libro de catelas (1578-1641), Sección I, grupo IV. AMP, Fàbrica església (1640), Sección I, grupo IV. AMP, Fàbrica església (1644-1680), Sección I, grupo IV. AMP, Padró de vens. Archivo Parroquial de Pego (=APP), Quinque libri (1533-1611).



obrero de villa, los había traçado; y en dicho Consejo acuerden de la manera a que puedan echar una tacha en dicha villa o azer otro expediente mejor con que se ffectue supuesto que no cabe dentro dicha yglesia la mitat de la gente. El obrero de villa al que se hace referencia con gran seguridad es Francesc Tostado, natural de Gandía, que contrajo matrimonio en Pego, primero en 1585 con Isabel Siscar y después en 1587 con Catalina Siscar<sup>380</sup>. Pero sólo se avanzó en algunos preparativos, de este modo el 9 de febrero de 1592 el consejo general de Pego, haciéndose eco de los mandatos de las visitas anteriores, arbitró recursos para obtener los fondos, y por ello impuso una pecha en los frutos que se recogiesen durante seis años, y en 1594 acudieron a Valencia en busca de algunas exenciones y privilegios. Sin embargo, los visitadores, el 27 de julio de 1594 y el 13 de febrero de 1597, recordaron la obligación que tenían de ampliar la iglesia. En este último año el Consejo instituyó medidas para conseguir recursos económicos e iniciaron las consultas sobre la nueva obra. Para tal cometido fueron reclamados Honorato Martí, reconocido obrero de villa de Onteniente, fray Juan, fraile franciscano del convento de San Antonio de Denia, y maestros de Valencia<sup>381</sup>. El resultado de las consultas fue diverso, puesto que los maestros diferían sobre la solución de ampliación: *cap al cap de la plaça o al cap de la porta de la església de la part damunt, ves per a la porta per hon entren les dones perquè la hun mestre diu que's pot allargar la sglésia a la part damunt y l'altre mestre, que es obrer de vila, fou vengut a trasar la sglésia diu que a la part de la plasa*. Finalmente, el 22 de febrero de 1598, el Consejo vino que's fassa un cap de altar al cap davall<sup>382</sup>.

A la firme decisión de comenzar las obras siguió la búsqueda del maestro que las llevara a cabo. En el mes de marzo de 1598 se recoge un primer pago al maestro Juan Cambra y a Pedro Ocinyan, de Castellón, que cobraron 50 y 20 reales castellanos, respectivamente. El 12 de abril de 1598 se trazó el destajo del nuevo presbiterio con Juan Cambra por 1.650 libras, de las que se debían pagar *per los exans* a Juan Cambra 25 libras, a Pedro Tacornal 20 libras y a Pedro García 10 libras<sup>383</sup>. Desde este momento y a lo largo del proceso constructivo se sucedieron las compras de dos casas que permitieron ampliar la iglesia por su cabecera. En principio, Juan Cambra no aportó trazas, simplemente siguió las dadas por fray Juan. Muy probablemente se trate de fray Juan, fraile franciscano del convento de San Antonio, en Denia, que en 1610 trazó la iglesia del monasterio jerónimo de Santa María de la Murta, ejecutada por Francisco Figuerola, y cabe suponer que tuviera alguna participación en su propio convento, fundado por Cristóbal de Sandoval, duque de Uceda y sexto marqués de Denia, que por estas fechas también reformó intensamente el castillo<sup>384</sup>. En la iglesia parroquial de Pego su nombre se impone al del reputado Honorato Martí, al menos lo da a entender que cuando surgieron dudas se acudiese a aquél<sup>385</sup>.

El 20 de mayo de 1600 Juan Cambra recibió 200 libras *per a principiar la dita obra*, y el 8 de noviembre recibió 350 libras<sup>386</sup>. No obstante, la labor de Juan Cambra no fue totalmente sumisa a la traza dada, pues se introdujeron ciertas reformas que pretendían mejorar lo capitulado y trazado. Así, por ejemplo, a finales de 1600 y comienzos de 1601 el Consejo

<sup>380</sup> APP, Quinque libri (1533-1611). En 1596 actuó como padrino de Francesc, hijo de Martí Valenciano, obrero de villa, y Joana Martínez.

<sup>381</sup> AMP, Llibre de Compters dels Jurats (1541-1694). Sección I, grupo IV, ff. CLXX-CLXXI. Se pagan 5 libras y 15 sueldos a Honorato Martí, obrero de villa de Onteniente por venir él y un *fadrí*. Mientras que se pagan 15 sueldos y 4 dineros a fray Juan de Denia, obrero de villa, que vinieron a trazar la iglesia.

<sup>382</sup> AMP, Llibre d'Actes del Consell (1555-1621), Sección I, grupo II.

<sup>383</sup> AMP, Llibre de catelas (1578-1641), Sección I, grupo IV, ff. 107 y 114.

<sup>384</sup> ARCINIEGA GARCÍA, LUIS: op. cit., 1999, t. I, pp. 267-292.

<sup>385</sup> AMP, Llibre de Compters dels Jurats (1541-1694), Sección I, grupo IV, f. CCLV. A comienzos del siguiente siglo fueron *a Denia a parlar a mestre frare Joan, atrasador de la obra de la sglésia, per a saber si era veritat si facen la sglésia que agues de fer mestre Cambra, los cantons de pedra picada ho no perquè ell si troba*.

<sup>386</sup> AMP, Llibre de catelas (1578-1641), Sección I, grupo IV, ff. 151v y 160v.

aprobó que la iglesia tuviera troneras. Esta medida recuerda la inseguridad permanente a la que estuvieron sometidos los habitantes de la Marina, y con cuyos criterios se encontraba muy familiarizado a través de las experiencias de sus maestros, con los que a buen seguro colaboró, y de su propia actividad en la iglesia de Teulada. También se aprobó hacer de piedra picada el basamento y los cantones de la obra.

El resultado es una cabecera que se asemeja mucho a la de Teulada por su forma poligonal, con la integración de dos capillas, una por lado, el marcado carácter defensivo que evidencia el tratamiento de los vanos, la articulación de los muros y el cierre estrellado. Pero en Pego se da un paso en busca del aprovechamiento de los espacios detrás del presbiterio, pues distribuye distintas dependencias. En el alzado muestra un mayor dominio del lenguaje clasicista, utiliza bóveda estrellada de seis puntas frente a las siete de Teulada, y ladrillo y yeso frente a la cantería. Los muros, por su parte, son de mampostería, pero con basamento y esquinas de sillar.

Aunque Juan Cambra estuvo en contacto con la obra es evidente que su participación en San Miguel de los Reyes, le obligó a ausentarse, dejando al frente a Pere Joan Mir, casado con Isabel Ambuesa, hija de Juan Ambuesa y por tanto hijastra de Juan Cambra. Pere Joan Mir recibió procura de Juan Cambra el 25 de enero de 1601. A partir de esta fecha, cuando ya había cobrado cerca de un tercio del destajo, la presencia de Juan Cambra en el monasterio jerónimo fue prácticamente permanente, mientras que, por el contrario, en Pego se hizo esporádica y principalmente centrada en momentos en los que se debía tomar una decisión, como la adoptada en julio de 1603 de cubrir el presbiterio con ladrillo y yeso en lugar de madera. De hecho, desde 1601 todos los pagos los recibió Pere Joan Mir, y desde agosto de 1603 los jurados le ofrecieron directamente diferentes obras.

En el consejo general del 11 de abril de 1604 se expuso que la obra estaba acabada, y decidieron hacer completamente nueva la nave de la iglesia derribando la vieja, obra que fue asignada a Pere Joan Mir. Este maestro, construyó la obra siguiendo las directrices formales y de dimensiones iniciadas en la cabecera de la iglesia, y parece que esta nueva etapa no estaba contemplada en los planos de finales del siglo XVI. Así lo da a entender que se trate de dos destajos diferentes y el deficiente encaje de los mismos, pues en 1611 Pere Joan Mir se vio obligado a alzar la cornisa de la cabecera por hallarse más baja que la del resto de la nave que entonces construía. La iglesia de Pego, además del presbiterio ya expuesto, es de una sola nave de cuatro tramos oblongos con capillas entre contrafuertes. Cuenta con un doble sistema de órdenes, como en Teulada, pero de mayor rigor en su uso. Sobre el orden mayor aparece un entablamento completo. Las bóvedas de la nave son de terceletes, pero sin presencia en el espinazo, y las de las capillas laterales de crucería. Todas de ladrillo y yeso.

Pere Joan Mir estuvo al frente de las obras de la iglesia, incluso de las de mantenimiento, hasta 1630<sup>387</sup> y esta labor la compaginó con trabajos en el municipio: arreglos en las murallas, la cárcel, hornos, la capilla del Consejo, el hospital... Su acceso a la obra vino a través de su relación familiar con Juan Cambra, cuya participación directa se redujo, por tanto, a los momentos iniciales, centrados en la cabecera, pero su supervisión pudo dejarse sentir. Cuando en 1604 contrató la construcción de la iglesia de Rubielos de Mora, en Teruel, las fianzas se buscaron en Pego, y entre ellos se encontraba *Marco Gorboll, cantero, franzes, el qual vino a travajar en esta obra [Rubielos], luego al primer principio, y perseveró hasta ser acabada*<sup>388</sup>. En los testamentos que redactó Juan Cambra en 1606 y 1610

<sup>387</sup> Utilizando el libro de bautismos se ha indicado que Pere Joan Mir desde el 13 de agosto de 1621 ya no se le nombra como obrero de la iglesia *perquè segurament ja s'havia acabat l'obra* (VICENS I PASCUAL, JOSEP: op. cit., 1981). Sin embargo, su vinculación es constante hasta diez años más tarde. Y como ha indicado Josep Martínez probablemente muriese el 4 de octubre de 1632 (MARTÍNEZ RONDÁN, JOSEP: *L'Hospital de Pego*. 1981, Pego, p. 131).

<sup>388</sup> MARTÍNEZ RONDÁN, JOSEP: op. cit., 1980, p. 60.

indicaba que se le debían 500 libras en Pego, y señalaba sus derechos si hubiera beneficio una vez estuviera finalizada la iglesia. Afirmación en la que insistió en su último testamento de 1612. Ese mismo año Pere Joan Mir, procurador de Juan Cambra, recibió de la villa de Pego 200 libras a cuenta de lo que se debía por la obra de la iglesia<sup>389</sup>.

Juan Cambra abandonó Pego, una obra de difícil financiación, en la que los propios jurados trabajaban de manobres, para hacerse cargo de un proyecto que conocía: la continuación del claustro sur del **monasterio de San Miguel de los Reyes**. Según Juan Agustín Ceán Bermúdez, *ejecutó el lienzo del lado de la capilla de Cristo, la capilla de éste título, las puertas del claustro bajo, las del alto que van a la escalera principal y las del crucero de la iglesia que suben al mismo claustro*<sup>390</sup>. El 28 de octubre de 1600 la comunidad aceptó que Juan Cambra continuara las obras prácticamente paradas desde la muerte de Juan Ambuesa, y el 15 de noviembre del mismo año se firmó la capitulación para la realización de la panda oeste. Conocía la fábrica, pues había trabajado en ella, y su formación se enriqueció con trabajos en Teulada, Denia y Pego. Entre 1601 y 1606 terminó las pandas oeste y norte del claustro sur con una rapidez que sorprendió a la propia comunidad, hasta el punto de quedar ésta completamente endeudada<sup>391</sup>. En la panda oeste del claustro, destaca su labor en la compleja escalera, que une en un esquema preimperial dos escaleras aduicadas en cercha de tres bóvedas; así como la llamada capilla de los Reyes. También presentó, el 8 de septiembre de 1605, ante la comunidad una nueva traza de iglesia, que recibió la aprobación de Joan Baixet. A diferencia de la presentada por Alonso de Covarrubias, la nueva proponía ampliar la iglesia por el este y presentaba cimborrio en el crucero<sup>392</sup>. Si bien este proyecto quedó en suspenso, cuando se retomó el impulso constructivo en 1623, se hizo teniendo en cuenta esta propuesta. En la iglesia, básicamente se siguieron las trazas de Juan Cambra en las dimensiones generales y en el alzado del cuerpo inferior; esto es, en las embocaduras de las capillas, en las basas y en las pilastras. Por el contrario, se introdujeron notables variaciones en los jambajes, y se substituyó la fachada, así como las portadas de acceso al claustro.

Juan Cambra logró imprimir un ritmo vertiginoso a las obras, hasta el punto de sorprender a la propia comunidad jerónima. Los motivos que pueden ayudar a explicar esto es que contó con un abultado y constante número de operarios a su servicio, y unificó habilidad como gran tracista y buen constructor lo que evitó la dispersión de voluntades. El maestro contaba con unos diez hombres a sus órdenes: Pedro Ambuesa, Pedro el vizcaíno, Bernabé, Juan Bellés, Matevico, Guillem, Miguel Fuster, Melchor de la Casa, etc.<sup>393</sup> Entre las referencias a su numerosa cuadrilla destacan las solicitudes de nuevos aposentos dirigidas por el

<sup>389</sup> MARTÍNEZ RONDÁN, JOSEP: op. cit., 1981, ilustración 4.

<sup>390</sup> LLAGUNO Y ALMIROLA, EUGENIO: op. cit., 1977, t. III, p. 122.

<sup>391</sup> La deuda con Juan Cambra cuando abandonó la obra en 1606 ascendía a 3.877 libras, 11 sueldos y 6 dineros, y la forma de pago elegida consistía en pagar desde mayo de 1606 hasta mayo del siguiente año 888 libras, 15 sueldos y 9 dineros; desde mayo de 1607 hasta mayo del siguiente año la misma cantidad; desde mayo de 1608 hasta mayo del siguiente año 1.100 libras; y de mayo de 1609 hasta mayo del siguiente año la misma cantidad. La realidad fue algo distinta, pues los dos primeros pagos no se saldaron hasta avanzado 1608 (pagos a cuenta de esta deuda en AMDA, Protocolos, Gregorio Tarraça, año 1606; 7 de junio de 1606. Y AMDA, Protocolos, Gregorio Tarraça, año 1607; 21 de julio de 1607), y los siguientes, que debían cobrarse por la Tabla de Valencia, fueron retenidos (AHN, Códices, 498/B, f. 11-12). El 21 de mayo de 1609, la comunidad debatía, ante la mala situación en la que se veía por la expulsión de los moriscos, entre otras medidas, tomar a censo las 1.050 libras depositadas en la Tabla de Valencia que se le debían por su obra en los dos lienzos del claustro nuevo. La razón dada para ello era el grave perjuicio sufrido por la expulsión de los moriscos, y lo permitía la marcha de Cambra a Rubielos, pues éste no las podía tomar hasta que no cumplierse lo prometido y concertado en dicha villa. El 21 de octubre se volvió a tratar este asunto (AHN, Códice, 507/B, f. 32).

<sup>392</sup> Sobre su participación en esta obra véase el epígrafe dedicado al proceso de edificación.

<sup>393</sup> En 1603 (AMDA, Protocolos, Gregorio Tarraça, año 1606; 14 de noviembre de 1603). En 1604 (AHN, Códices, 498/B, ff. 264v y 293v).

maestro al monasterio en 1601 y 1604<sup>394</sup>. Su labor de tracista se evidencia en las propuestas que presentó para las portadas, como la de la escalera y las de los zaguanes que la flanqueaban en el lado oeste del claustro sur, la que daba acceso a la iglesia desde el lado norte del claustro, las de la escalera principal, de una gran complejidad al aunar dos tipologías diferentes, las de las bóvedas altas de las galerías oeste y norte, o las de la iglesia. En definitiva, no sólo elementos parciales, sino arquitecturas complejas y completas.

La comunidad de monjes aprovechó el buen hacer de este maestro en sus dominios. Así, en 1602 le encomendaron las obras de la **casa de la Torreta**, cercana a Cocentaina, cuyo fin era albergar a los monjes cuando acudían a aquellos lugares, y proporcionar un espacio al arrendador de las propiedades en Abad y Torreta<sup>395</sup>. Juan Cambra dos años más tarde continuaba realizando trabajos por *operis sive constructionis domus in lugar de la Torreta, vulgo Casa de Señor*<sup>396</sup>.

El intento de retener al maestro con la obra de la iglesia, de la que llegó a presentar un proyecto, no prosperó. Las estrecheces económicas de la comunidad jerónima, que le debía 3.877 libras, frente al oneroso acuerdo con la parroquial de Rubielos, en Teruel, llevaron al maestro a manifestar su deseo de marchar hacia estas tierras. El 15 de febrero de 1604 firmó con los jurados, Consejo y Universidad de Rubielos, la construcción de la **iglesia parroquial de Rubielos de Mora** por 15.500 libras jaquesas y 1.000 sueldos jaqueses, con un plazo de once años para la iglesia y cuatro para el campanario<sup>397</sup>.

La decisión de hacer una iglesia capaz para una población que adquirió gran importancia con procesos de transformación de la lana se remontaba al año 1581. La iglesia quedaba fuera de los muros de la ciudad, hoy es el convento de San Ignacio de Loyola, de monjas agustinas. Por esta razón el 3 de octubre de 1581, don Jaime Ximeno, obispo de Teruel y del Consejo de Su Majestad, comunicó a los justicias, jurados y oficiales del lugar de Rubielos, que por razón de las primicias como por otras causas jurídicas estaban obligados a hacer una iglesia dentro de la villa, en lugar decente y cómodo para que todos los cristianos pudieran acudir a misa, y ordenó abrir sus fundamentos en menos de un año, bajo pena de 400 ducados<sup>398</sup>. No surtieron efecto las amenazas, pues en la visita del 25 de junio de 1586 el visitador sólo habló de las inmundicias del camino que iba hacia la iglesia<sup>399</sup>. Un año más tarde Jaime Dolz, canónigo de la catedral de Teruel y vicario general, reconocía el interés que habían puesto los jurados por hacer dicha obra<sup>400</sup>. Pero las buenas intenciones se dilataron. Las donaciones testamentarias para la obra y fábrica de la nueva iglesia sólo aparecen aisladamente en 1592, y únicamente se hicieron frecuentes desde comienzos del nuevo siglo<sup>401</sup>. De nuevo, en 1595 el visitador recordó la obligación que tenían de erigir una iglesia dentro de la ciudad. A lo que los jurados respondieron que ya habían buscado maestro y firmado capitulaciones<sup>402</sup>. Muy probablemente a este período responden las palabras de la crónica escrita por Juan Gil Palomar y Mosqueruela en siglo XVII que afirmaban que la obra

<sup>394</sup> Las expresiones son elocuentes: *dize no le basta la cassa para tanta gente que tiene* (AHN, Códices, 506/B, ff. 94v y 100), y *por la strechura de la cassa en que habita y la mucha compañia que tiene no pueden comer ni moverse en ella* (AHN, Códices, 506/B, f. 138).

<sup>395</sup> AHN, Códices, 506/B, f. 100.

<sup>396</sup> AMDA, Protocolos, Gregorio Tarraça, año 1604; 3 de octubre de 1604.

<sup>397</sup> El protocolo de 1604 del notario Francisco Sayas no se ha encontrado, pero la capitulación ha sido citada en MARTÍNEZ RONDÁN, JOSEP: op. cit., 1980, pp. 58-61. También queda apuntada en APMR, Pedro Hedo, caja 262, n° 689, ff. 57-62; y AMDA, Protocolos, Gregorio Tarraça, año 1604; 13 de mayo de 1604.

<sup>398</sup> Archivo Histórico Diocesano de Teruel (=AHDT), Rubielos de Mora, Quinque Libri, t. II (1552-1582), f. 203v.

<sup>399</sup> AHDT, Rubielos de Mora, Quinque Libri, t. II (1552-1582), ff.217-220v.

<sup>400</sup> Archivo Provincial de Teruel (=APT), Archivo Municipal de Rubielos de Mora, Secc. Doc. Particulares. II-3, n° 128; carta del 1 de septiembre de 1587.

<sup>401</sup> AHDT, Rubielos de Mora, Quinque Libri, t. III (1582-1620).

<sup>402</sup> AHDT, Rubielos de Mora. Quinque Libri, t.II (1552-1582), ff. 250v-252.

fue trazada por Pedro del Solar, arquitecto de Valencia, y que en 1593 salió a subasta y fue adjudicada a los maestros Pedro del Etro, Jaime de Eltoda, de Calatayud, y Pedro Magallón, del Reino de Valencia, por 11.500 libras. Además se les debía dar todo el despojo de la iglesia vieja, que se derribaría. Según el acuerdo el exterior sería de sillería, y en el interior se emplearía hasta ocho palmos del suelo, en la capilla mayor y en la concha. Hubo dificultades porque a algunos vecinos no les parecía bien derribar la antigua iglesia. Además, los maestros no ofrecieron suficientes fianzas para realizar la obra<sup>403</sup>.

Como ya hemos apuntado, sólo en febrero de 1604 se firmaron capitulaciones con Juan Cambra. De la obra resultante y de la pervivencia de la antigua iglesia se deduce que el acuerdo se revisó, persiguiendo una mayor economía. La mampostería ganó terreno en detrimento de la cantería, pero la concha o venera del presbiterio se mantuvo. Cabe preguntarse, por lo tanto, si la obra que contrata Juan Cambra en 1604 es la de Pedro del Solar, que se documenta en las obras del Puente del Real en la última década del siglo XVI y recupera efímeramente la obra de Rubielos de Mora en 1612, o bien cabe suponer que sufriera alteraciones más allá de los materiales, pues de la capacidad de tracista de Juan Cambra hemos hablado e incluso sabemos que trazó una iglesia para San Miguel de los Reyes. Además, el prestigio de Juan Cambra queda patente en la adjudicación directa de esta obra. Por otra parte, la pervivencia del elemento avenerado en el presbiterio, ahora de yeso, es el único rasgo que habla de la antigua traza, pero lejos de ser excepcional era un recurso utilizado en el siglo XVI en el ámbito de Jerónimo Quijano, como en Jumilla, Yecla y Orihuela, y en el primer tercio del XVII aparece en la ciudad de Valencia en el convento de Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes, y en la zona más próxima a la provincia de Teruel en el convento de Santo Tomás de Aquino de Castellón y en el convento de San Martín de Segorbe.

De un modo u otro, sí es seguro que la ejecución con notables variaciones sobre un posible plan inicial fue contratada con Juan Cambra en 1604, aunque las obras no comenzaron inmediatamente. El 8 de abril el maestro firmó obligaciones, y el 13 de mayo dio como fianzas 2.000 ducados, parte de mayor cantidad que le debían en el monasterio de San Miguel de los Reyes<sup>404</sup>. Desde el mes de agosto de 1605 se vendieron diversas propiedades en favor del Consejo de Rubielos para poder construir la iglesia<sup>405</sup>, tiempo en el que Juan Cambra pudo finalizar el destajo del claustro principal del monasterio jerónimo valenciano. Sólo el 14 de mayo de 1606 Juan Cambra dio por finalizada su labor en el monasterio jerónimo y encontró el camino abierto para marchar a Rubielos. Las 1.500 libras que le dejó a deber el monasterio jerónimo, depositadas en la Tabla de Valencia, fueron las que aportó Juan Cambra a la obra de Rubielos de Mora<sup>406</sup>.

En tierras aragonesas desempeñó su labor sin sobresaltos. El 13 de octubre de 1608 dio a Pedro Ambuesa toda la obra de piedra picada del cuerpo de la iglesia y las capillas hasta la cornisa donde principian los arcos mayores. Para establecer una separación clara se hizo una cruz que delimitase la altura desde la que tomaba la obra Pedro Ambuesa, y se establecieron precios por unidades de medida, el alda en cuadro que equivale a 16 palmos, y precios por piezas, como la puerta de la sacristía, o las puertas de la torre, o los peldaños de las escaleras de caracol de la torre y de la cabecera. Juan Cambra se obligaba a traer toda la

---

<sup>403</sup> MORA, J.: «Iglesia de Santa María la Mayor», en SEBASTIÁN, SANTIAGO (Dir.): *Inventario artístico de Teruel y su provincia*. 1974, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, pp. 376-377.

<sup>404</sup> AMDA, Protocolos, Gregorio Tarraça, año 1604; 13 de mayo de 1604.

<sup>405</sup> APT, Archivo Municipal de Rubielos de Mora. Doc. Particulares, II-2.

<sup>406</sup> El Justicia, jurados, oficiales y consejeros de Rubielos de Mora dieron su consentimiento a Andrés Sánchez, tutor y curador de personas y bienes de las hijas y herederas de Juan Cambra, para que pudiera sacar 250 libras del censal de 1.050 que hipotecó Juan Cambra hasta la finalización de la iglesia de Rubielos (APMR, Pedro Hedo, caja 262, nº 689, ff. 14-15; 12 de marzo de 1618).

madera para andamios, Pedro Ambuesa a cumplir como lo tenía capitulado Juan Cambra, menos la obra de mampostería. Precisamente ese mismo día Juan Cambra dio toda la obra de mampostería hasta asentar la cornisa de los tejados, sobre las capillas hornacinas, a Marco Gavella y Pedro Mañech. También se fijaron precios por unidades de medida, el alda y el estado, que es la mitad de un alda, y precios por piezas, como los vanos y el óculo sobre el coro. En cuanto a la torre se indicó que sólo debían levantarla hasta la altura de los tejados de las capillas hornacinas. Juan Cambra estaba obligado a portar la madera necesaria para andamios y grúa y debía acarrear todos los materiales. Además cedía cuatro ventanas ya iniciadas<sup>407</sup>. La división parecía responder prácticamente a una cuadrilla en el exterior, donde dominaba en este punto la mampostería, y otra en el interior donde lo hacía la cantería.

Pese a las cesiones citadas no cabe duda, a través de abundante documentación, de que Juan Cambra se encontraba al frente de las obras, incluso aseguraba la financiación de la fábrica a través de censales y cartas de comanda<sup>408</sup>. El 11 de abril de 1609 Marco Gavella y Pedro Mañech, obreros de villa, cedieron a Juan Granja, también obrero de villa, el trabajo de toda la piedra labrada que estaba a su cargo, principalmente ventanas y aspilleras<sup>409</sup>. El 9 de noviembre de 1609, la obra de mampostería quedó exclusivamente en manos de Marco Gavella por la disolución de la hermandad que formaba con Pedro Mañech, que recibió por sus trabajos 1.110 sueldos jaqueses<sup>410</sup>. Pocos días más tarde firmaron un nuevo acuerdo Marco Gavella y Juan Granja, por el que éste se obligaba a dar en la obra toda la cal que fuere menester durante dos años<sup>411</sup>. El 5 de octubre de 1611 fue inspeccionada y favorablemente aprobada la obra cedida a Pedro Ambuesa<sup>412</sup>.

El 12 de marzo de 1612 Juan Cambra estableció acuerdos con Pedro del Solar para que se hiciese cargo de la continuación de la fábrica. Juan Cambra debía cederle el derecho a cobrar las 6.900 libras que quedaban por abonar; es decir, algo menos de la mitad con la que se capituló. Además, debía entregarle las mulas, los dos carros y sus aparejos, toda la manobra que tenía dentro y fuera de la obra, todos los pinos que le daba la villa, dos camas y sábanas... También se obligaba a asistir a la obra hasta el día de San Andrés de ese mismo año, teniendo cuenta de la obra. Desde ese día en adelante se comprometía a acudir todos los veranos durante un mes, a cambio de recibir el precio de cabalgadura y el gasto de venir y residir. Pedro del Solar, por su parte, mantenía la capitulación firmada por Cambra, pero no asumía el tiempo que éste acordó para la finalización, así como tampoco errores previos, salvo el deshacer a su costa la cornisa que asentó Marco Gavella. Asimismo, se obligaba a no abandonar la obra, y a pagar 100 libras a Juan Cambra de las 800 anuales que cobrarse del Consejo de Rubielos<sup>413</sup>. Pocos meses se vivió en esta nueva situación, puesto que el 16 de octubre Juan Cambra firmó concordia con Pedro Ambuesa, maestro de obras, que trabajó desde un principio en la fábrica de la iglesia, para rearendarle esta obra con el consentimiento del Consejo de Rubielos, actuando como notario Miguel Asensio<sup>414</sup>. Juan Cambra añadió a Pedro Ambuesa, respecto a lo otorgado anteriormente a Pedro del Solar, 3.000 sueldos que había de cobrar cuando la obra estuviese finalizada, *por buenos servicios que le ha hecho*. Pedro Ambuesa se había criado junto a Juan Cambra, conocía la obra de Rubielos desde sus inicios y el presente contrato aseguraba su continuidad al frente de la misma.

<sup>407</sup> APMR, Gaspar Gil, caja 129, nº 320, ff. 198-202; 13 de octubre de 1608.

<sup>408</sup> APMR, Gaspar Gil, caja 246, nº 632, ff. 72-73v, 74-74v y 76-76v; 3 de abril de 1609.

<sup>409</sup> APMR, Pedro Heddo, caja 37, nº 82, ff. 37-38v y 39-39v; 11 de abril de 1609.

<sup>410</sup> APMR, Juan Heddo, caja 281, nº 783, ff. 35-37; 9 de noviembre de 1609.

<sup>411</sup> APMR, Pedro Heddo, caja 37, nº 82, ff. 79-80; 23 de noviembre de 1609. Fueron anuladas estas capitulaciones meses más tarde (APMR, Pedro Heddo, caja 37, nº 82, ff. 10v-11; 11 de febrero de 1610).

<sup>412</sup> APMR, Gaspar Gil, caja 258, nº 681, ff. 114-115v; 5 de octubre de 1611.

<sup>413</sup> APT, Archivo Municipal de Rubielos de Mora, Doc. Particulares, II-3, nº 114.

<sup>414</sup> APT, Archivo Municipal de Rubielos de Mora, Secc. Concejos. I-5, nº 69.

El 5 de diciembre de 1612, convocados por el maestro de la iglesia Juan Cambra, acudieron a inspeccionar la obra Pedro del Sol y Juan de Laranyaga, maestros de cantería. Y reconocido el trabajo, pertrechos, maroma de la grúa ... estimaron en 1.099 libras y 3 sueldos jaqueses lo gastado, por lo que estimaron que la deuda de Cambra con Marco Gavella rondaba las 100 libras jaquesas, que se comprometió a pagar en tres años. El mismo día Pedro Ambuesa, maestro de cantería habitante de Rubielos, reconoció haber recibido de Juan Cambra 599 libras jaquesas por trabajos que se debían en la obra de la iglesia de Rubielos<sup>415</sup>.

En Rubielos de Mora, lejos de un deambular de maestros y oficiales canteros apreciamos una gran estabilidad de la cuadrilla vinculada a Juan Cambra, llegándose a crear numerosos lazos familiares, o de familiaridad como se aprecia por los numerosos apadrinamientos que Juan Cambra, Pedro Ambuesa y sus respectivas mujeres llegaron a ejercer. Como ejemplo de lo dicho: Juan Cambra se encuentra documentado en la obra desde 1604 hasta su muerte en 1612, Pedro Ambuesa desde los comienzos hasta 1633, aunque con interrupciones, Marco Gavella desde los comienzos hasta su muerte en 1629; Juan Granja desde 1609 hasta su muerte en 1632, Mateo Guinot desde 1610 hasta su muerte en 1657, Francisco Villanueva desde 1608 hasta 1632...

La desvinculación de Juan Cambra de esta obra muy probablemente se debiera al trabajo que firmó el 21 de julio de 1612 para la realización del **remate de la torre de la iglesia parroquial de Puebla de Valverde**, en Teruel, y que también comprendía el **porche del cementerio y la bodega o cisterna de la plaza del Olmo**. En cuanto al campanario éste se encontraba muy avanzado, puesto que se contrató en el año 1600 con Alonso Barrio del Ajo y Francisco Isla, y el acuerdo que firmó Juan Cambra el 21 de julio de 1612 se reducía a 375 libras, una sexta parte de la cantidad capitulada inicialmente<sup>416</sup>. Juan Cambra falleció poco tiempo después, por lo que es difícil establecer su responsabilidad en esta obra y sólo cabe la posibilidad de que fuera continuada por Pedro Ambuesa, ocupado en la cercana población de Rubielos.

Aunque la estancia de Juan Cambra en tierras turolenses ocupó los últimos años de su vida, no se desvinculó completamente de Valencia. Mantenía arrendadas tres casas en la ciudad y en el convento de San Sebastián de Valencia se encontraban sus dos hijos naturales. Además, el monasterio de San Miguel de los Reyes le debía una elevada cantidad de dinero por sus trabajos en el claustro sur. Aprovechando alguna de las visitas por motivos familiares o profesionales, pudo participar en inspecciones concretas. Así ocurrió con la inspección a la **cabecera de la iglesia de San Esteban**. El 18 de marzo de 1608 fueron nombrados para dictaminar sobre la necesidad de derribar todo el presbiterio y tramos inmediatos Vicent Leonart, que fue sustituido por Francesc Antón, Juan Cambra y Tomás Panes. El 23 de junio de 1608 los parroquianos decidieron realizar el *cap del altar major y la navada contigua a aquell*. El 9 de julio de 1608 los maestros que participaron en la anterior inspección redactaron los capítulos de la obra. Se tomó la traza realizada por Francesc Antón como base, y todo parece indicar que Juan Cambra tuvo poca incidencia, pues según sus colegas no pudieron tratar con él porque ya se encontraba en Rubielos<sup>417</sup>. Igualmente, el 2 de agosto de 1610 cobró 20 reales castellanos por labrar un piedra de mármol para la **capilla**

<sup>415</sup> ARV, Justicia Civil, Manaments i Empars, año 1613, libro 4, mano 44. Acto celebrado ante Martín Asensio en Rubielos, y como testigos Juan de la Sierra mayor en días y Juan de Fuentes, obreros de villa.

<sup>416</sup> ARCE OLIVA, ERNESTO: «Notas para la biografía artística del cantero Alonso Barrio del Ajo». *Teruel*. 1989, nº 79 (II), pp. 123-136. Apéndice documental, nº 4.

<sup>417</sup> PINGARRÓN SECO, FERNANDO: «Nuevos datos documentales sobre la historia constructiva de la Iglesia Parroquial de San Esteban de Valencia, a principios del siglo XVII. Un contrato inédito de Guillem de Rey», *Archivo de Arte Valenciano*. 1983, LXIV, pp 28-37.

de San Mauro del Colegio del Corpus Christi<sup>418</sup>. También cabe preguntarse sobre la posible repercusión de Juan Cambra en el convento de San Sebastián, en Valencia. Sus hijos ingresaron justo después de la muerte del beato Gaspar Bono (1530 – 1604, beatificado en 1786), militar en las guerras de Italia que profesó en este monasterio y murió dejando un recuerdo de exaltación, que pudo inspirar diversas obras. Finalmente, en el terreno de la hipótesis queda la probabilidad de que su matrimonio con Catalina Villanueva, natural de Tuéjar, le abriese el camino para intervenir en la diócesis de Segorbe, como sabemos hizo Pedro Ambuesa, casado con María Ana Villanueva.

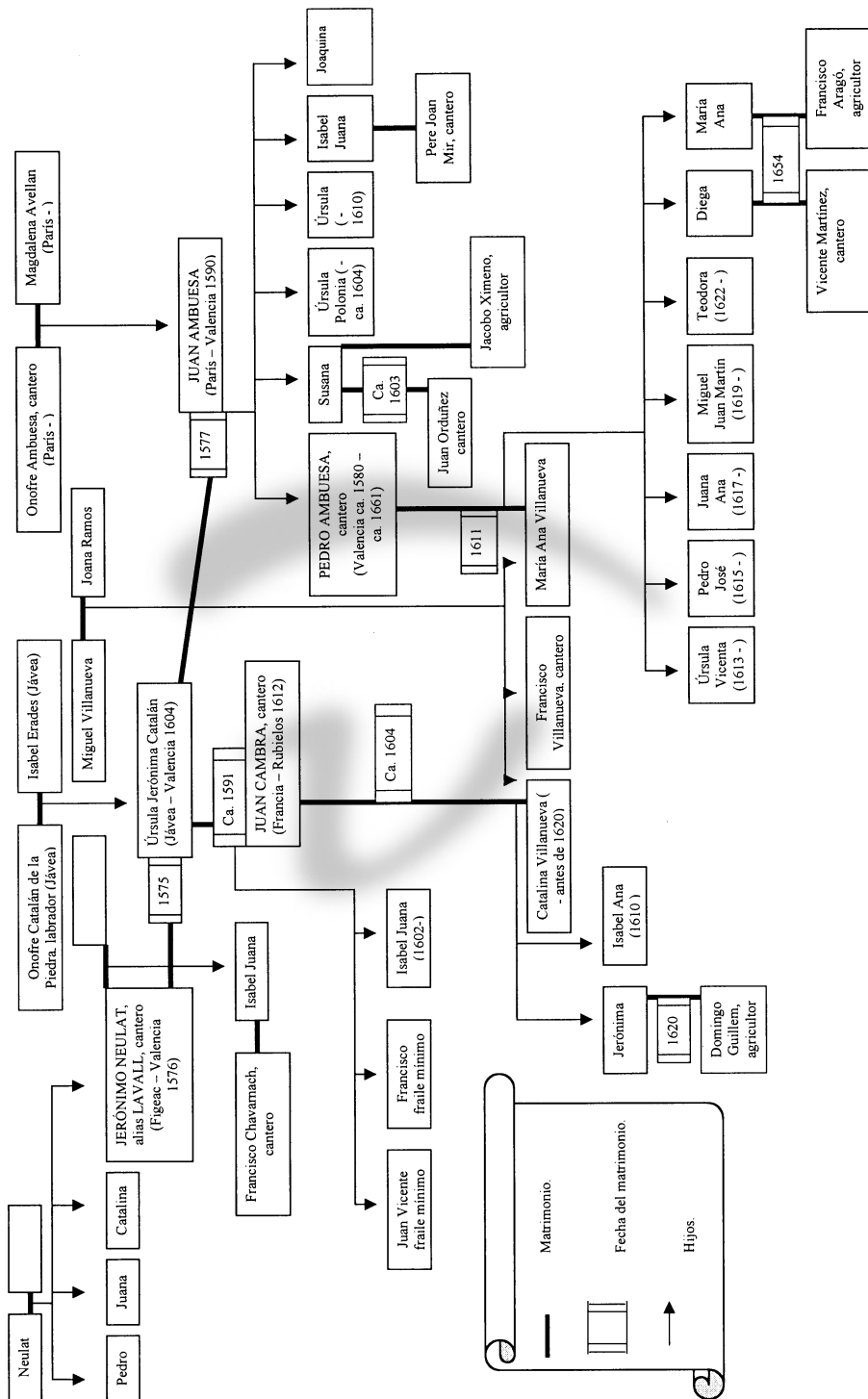
La actividad de Juan Cambra parece comenzar y casi terminar en San Miguel de los Reyes. Heredero de una tradición de maestros canteros franceses, se desvincula de las obras de defensa de costa y se concentra en las de arquitectura religiosa, aunque de sesgo defensivo en ocasiones y generalmente vinculada a la vertiente clasicista. En sus comienzos sigue trazas dadas en obras de cierta indefinición estilística en las que actúa como oficial y maestro de cantería. En San Miguel de los Reyes también sigue trazas dadas, pero su actividad como tracista se desboca. Destacan las trazas presentadas para portadas, como las del lado norte del claustro sur que daba acceso a la iglesia desde el lado norte del claustro, la principal de la escalera y las de los zaguanes que la flanqueaban; las de la escalera principal de una gran complejidad al aunar dos tipologías diferentes; las de las bóvedas altas de las arquerías oeste y norte; o las de la misma iglesia. A esta faceta se une la de conocedor del proceso constructivo, con una abultada cuadrilla e imponiendo criterios de racionalización en el trabajo<sup>419</sup>. En Rubielos acaba su trayectoria, y probablemente su diseño fue el que se tuvo en cuenta para edificar la iglesia bajo la constante del clasicismo, aunque como era habitual con bóvedas de crucería ornamentales y formas del primer renacimiento, como la venera del ábside, y con licencias en los sistemas de órdenes de las portadas, que más que una superación de algo ya fosilizado debe entenderse como una recepción siempre abierta, propia del sincretismo de la arquitectura clasicista alejada de los principales centros productores.

<sup>418</sup> BENITO, FERNANDO: *La arquitectura del Colegio del Patriarca y sus artífices*. 1981, Federico Domenech, Valencia, p. 107.

<sup>419</sup> AHN, Códices, 506/B, f. 95. Entre las referencias al abultado número de operarios a su servicio podemos destacar las solicitudes de nuevos aposentos dirigidas por el maestro al monasterio (AHN, Códices, 506/B, ff. 94v, 100 y 138).



Esquema 7. Relaciones familiares de Jerónimo Lavall, Juan Ambuesa, Juan Cambra y Pedro Ambuesa



Lo poco que se sabía hasta el momento de este maestro, y como en casos anteriores, partía de Juan Agustín Ceán Bermúdez. En opinión de este autor, Pedro Ambuesa era hijo de Juan Ambuesa, nació en Liria, comenzó la iglesia del monasterio de San Miguel de los Reyes el 7 de junio de 1623 y murió en noviembre de 1632<sup>420</sup>. Aspectos que a continuación vamos a corregir, matizar y ampliar.

Realmente, Pedro Ambuesa fue hijo de Juan Ambuesa y Úrsula Jerónima Catalán, que como hemos visto estuvieron casados entre 1577 y 1590, lapso en el que tuvo que nacer Pedro, en la ciudad de Valencia. Así lo dan a entender los capítulos matrimoniales firmados en 1611<sup>421</sup>, así como la información de la genealogía y limpieza de sangre propia y de María Villanueva, su mujer, ante la solicitud que presentó en 1639 para ser admitido a pruebas de familiar del Santo Oficio<sup>422</sup>.

Tras el matrimonio de Úrsula Jerónima con Juan Cambra, Pedro quedó bajo la tutela personal y profesional de su padrastro, al que siguió en las obras de San Miguel de los Reyes y Rubielos de Mora. En esta última población casó con Mariana Villanueva, hija de Miguel de Villanueva y Joana de Ramos, vecinos de Tuéjar, en la diócesis de Segorbe, y hermana de Catalina, casada con Juan Cambra. El 19 de enero de 1611 se firmaron capítulos matrimoniales en los que se indicaba que Pedro, natural de la ciudad de Valencia, aportaba bienes muebles y sitios, mientras que la madre de Mariana ofrecía la mitad de los bienes muebles que tenía, y el hermano de la novia la otra mitad que le correspondía<sup>423</sup>. Un mes más tarde, el 13 de febrero, se celebró la ceremonia<sup>424</sup>.

El matrimonio tuvo varios hijos. En Rubielos, el 22 de octubre de 1613 fue bautizada Úrsula Vicenta, el 24 de abril de 1615 Pedro Jusepe –confirmado el 30 de octubre de 1618–, el 16 de octubre de 1617 Juana Ana, el 12 de noviembre de 1619 Miguel Juan Martín –confirmado el 16 de septiembre de 1620–, el 28 de mayo de 1622 Teodora<sup>425</sup>. Ya en tierras valencianas tuvieron que nacer Diega y María Ana. Diversos actos notariales parecen dar información sobre los hijos de Pedro Ambuesa, ya adultos. En 1638 se cita a una tal Juana Ombuena et de Gallart, de Museros, que pudiera ser una de las hijas de Ambuesa. En 1641 se recoge la existencia de Pedro Ambuesa, labrador de Liria, que pudiera ser el hijo del lapicida del mismo nombre<sup>426</sup>. Mayores garantías presentan las noticias de la segunda mitad del siglo xvii. En junio de 1654 María Ana contrajo matrimonio con Francisco Aragón, agricultor de Liria, con una dote de 600 libras, mientras que Diega, doncella, casó con Vicente Martínez, lapidario, aportando la abultada dote, sobre todo teniendo en cuenta que era doncella, de 3.520 libras –500 libras en ropas de lino y lana, oro y dinero, y 3.020 libras en tierras con moreras y otros árboles en la partida de Riquera, en el camino entre Alboraya y Almacera. Aunque con cargo de pagar diversos censales, y a Francisco Aragón 200 libras debidas de la dote de María Ana Ambuesa–. Vicente Martínez, por su parte, otorgó un *creix* de 250 libras. Además, estas capitulaciones se otorgaban con la condición de que mientras

<sup>420</sup> LLAGUNO Y ALMIROLA, EUGENIO: op. cit., t. III, c. XLV, Adiciones, p. 122. El lugar de nacimiento coincide con el indicado en ORRELLANA, MARCOS ANTONIO DE: op. cit., 1930, Xavier de Salas, Madrid; p. 30. El padre Sucas recogió lo mismo, pero añadió que a este maestro también se le conocía como Jambroso, nombre que no hemos constatado personalmente (SUCIAS, PEDRO: op. cit., Mss c.a. 1907, Libro III, San Miguel de los Reyes, capítulo VI, p. 33).

<sup>421</sup> APMR, Gaspar Gil, caja 258, nº 681, ff.9-11v; 19 de enero de 1611.

<sup>422</sup> AHN, Inquisición, legajo 608, nº 7.

<sup>423</sup> APMR, Gaspar Gil, caja 258, nº 681, ff.9-11v; 19 de enero de 1611.

<sup>424</sup> Transcrito por MARTÍNEZ RONDÁN, JOSEP: op. cit., 1980. Apéndice documental 1, doc. 7, p. 87.

<sup>425</sup> AHDT, Rubielos de Mora, Quinque Libri, t.III (1582-1620), ff. 91, 95, 101, 106v, 133 y 134v. La confirmación de Pedro Jusepe en APMR, Gaspar Gil, caja 202, nº 515, ff. 288-288v; 14 de septiembre de 1624.

<sup>426</sup> APPV, Josep de Veo, 28.025; 14 de junio de 1638 y 22 de enero de 1641.

viviesen los padres de Diega, ésta y su esposo, debían pagarles al año 120 libras para alimento y vida<sup>427</sup>. Tiempo después Diega casó con Timoteo Martí, mercader; mientras que Úrsula Ana Ambuesa contrajo matrimonio con Cubells.

Según Juan Agustín Ceán Bermúdez, Pedro Ambuesa murió el 20 de noviembre de 1632. Noticia errónea que, como ya vimos al tratar el proceso de edificación del monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes, han seguido muchos autores y ha dado pie a una lectura equivocada de las responsabilidades en el edificio, a pesar de que el propio autor indicase que en 1645 Pedro Ambuesa realizó unos destajos en la parroquial de Chelva, que al siguiente año inspeccionó junto a Albiniano de Rojas<sup>428</sup>. Referencia a la que podemos sumar otras muchas que desacreditan lo señalado por el biógrafo acerca de la presunta fecha de fallecimiento.

Su deseo de ingresar como familiar del Santo Oficio en 1639, que probablemente fuese estimulado por el hecho de que entre la familia de su segunda esposa hubiera varios miembros<sup>429</sup>, ofrece numerosas lecturas de su actividad, como veremos más adelante, de su personalidad, marcada por una profunda religiosidad, y de su posición económica y su ascenso en la sociedad.

Todo parece indicar que Pedro Ambuesa fue un hombre de sincera religiosidad. Los carmelitas de Rubielos, en 1633, le confiaron que dijera siempre lo que era mejor para el convento conscientes de *la mucha bondad y cristiandad del sobredicho*<sup>430</sup>. En opinión de algunos miembros de la comunidad jerónima, manifestada en 1639, era un *hombre quieto y pacífico de buena vida y costumbres, apartado de bandos y enemistades*<sup>431</sup>. En 1652 figuraba como cofrade de Nuestra Señora del Rosario y del Santísimo Nombre de Jesús, instituidas en la iglesia de la Asunción de Liria<sup>432</sup>.

En cuanto a su cómoda situación económica ya ha sido insinuada al hablar de algunos datos biográficos, como las dotes que recibieron sus hijas, que como hemos adelantado superan las constatadas hasta el momento entre los oficios de la construcción a lo largo del siglo xvii, y queda reafirmada en su decisión de formar parte de los familiares del Santo Oficio, pues la investigación genealógica exigía un elevado depósito y gastos constantes, que en su caso serían cuantiosos al tener que solicitar informes en París. Además, hacia 1626 compró tierras en Alboraya, contiguas al barranco del Carraixet, y para acudir cómodamente a ellas en 1629 compró, por cerca de 1.000 libras, una casa y huerto situados en la entrada de la Volta del Rosiñol, cerca del convento de la Trinidad e inmediata al *carrer* del Camino de Alboraya. La propiedad era de Agustina Collado, viuda de Joan Lazaro Ximeno, doctor en medicina, y la habitaba en alquiler Joan Mendes, caballero<sup>433</sup>. Aspectos que muestran un claro ascenso en las aspiraciones sociales del maestro, que invierte elevadas sumas de dinero en bienes raíces e inmuebles de calidad.

<sup>427</sup> APPV, Pere Planter, 25.554; 30 de junio de 1654. El mismo día Vicente Martínez firmó época. APPV, Pere Planter, 25.555; 27 de febrero de 1655. Época de Francisco Aragón, agricultor de Liria, de 200 libras. Cita la carta nupcial del 30 de junio de 1654.

<sup>428</sup> LLAGUNO Y ALMIROLA, EUGENIO: op. cit., 1977, t. IV, c. LIX, Adiciones, pp. 44-45.

<sup>429</sup> AHN, Inquisición, legajo 608, n° 7. Entre los Villanueva que formaban parte del Santo Oficio se nombra a un primo y un tío de Miguel Villanueva, que era el padre de María Ana Villanueva, segunda esposa de Pedro Ambuesa.

<sup>430</sup> APMR, Onofre Arechoa, caja 291, n° 812, ff. 196v-199v; 23 de mayo de 1633.

<sup>431</sup> Cita de la declaración de fray Miguel de Morella y fray Narciso de Aldaz con motivo de la solicitud de Pedro Ambuesa a ser admitido al Santo Oficio.

<sup>432</sup> CIVERA MARQUINO, AMADEO: «Retablos barrocos en las capillas de la parroquial de Llíria», *Llauro. Quaderns de història i societat*. 1989, n° 4, pp. 259-287; p. 264.

<sup>433</sup> ARV, Real Audiencia, Procesos, Parte 1ª, Letra J, exp. 3.190. Abundando en esta información, en 1628 ante el mismo tribunal se señaló que Pedro Ambuesa poseía unas tierras que fueron de Cosme Felipe Ximeno, agricultor, y confrontaban con el barranco del Carraixet y con otras tierras que con anterioridad poseía el propio maestro (ARV, Real Audiencia, Procesos, Parte 1ª, Letra S, exp. 2.970).

Pareja a la situación económica tuvo que correr la elevada consideración que Pedro Ambuesa pudo alcanzar de su oficio. Stephen Haliczzer ha subrayado cómo en el siglo XVII junto al requisito de limpieza de sangre para ingresar como familiar de la Inquisición se hizo firme el requisito de pureza de oficio, reduciéndose en Valencia a lo largo del siglo drásticamente el artesanado y aumentando la presencia de la baja nobleza y dignificados ciudadanos<sup>434</sup>. Además, su definición como *Maestro Arquitecto de Canteria*, implica en un momento de aristocratización del Santo Oficio, la renuncia a un sentimiento artesanal y el convencimiento de poder codearse con los miembros más privilegiados de la sociedad no estrictamente noble. Sentimiento que se refleja también en el tipo de casa adquirida.

Por último, su solicitud a ingresar en una institución en la que la mayoría de sus miembros eran naturales del propio Reino y reacia a admitir extranjeros, coincidiendo con la invasión francesa de Cataluña, que a la postre impediría completar los informes de genealogía oportunos, parece indicar un deseo de borrar toda reticencia a una ascendencia, de nuevo, mal considerada a resultas de los enfrentamientos con el país vecino. En definitiva, su solicitud basada en una sincera creencia mostraba su convencimiento en la dignidad de su procedencia y la de su oficio.

Pedro Ambuesa se movió en un arco que une las tierras alicantinas de la Marina con las tierras del sur de Teruel, pasando por Valencia. Tuvo que residir en la capital valenciana durante las obras que Juan Ambuesa realizó en el monasterio jerónimo, y en la última década de siglo tuvo que trasladarse a Jávea, desde donde su padrastró se trasladó a diversas obras de la zona. A comienzos del siglo XVII tuvo que desplazarse con su familia a Valencia, donde se le documenta desde 1604 en las labores del monasterio jerónimo. En 1606, muerta ya su madre, marchó con su padrastró a Rubielos, en Teruel, donde colaboró en la construcción de la iglesia parroquial, y tras la muerte de Juan Cambra asumió su dirección y la compaginó con numerosas obras circundantes. Además, sabemos que de marzo a julio de 1620 realizó un viaje al monasterio de Nuestra Señora de Rueda, en Zaragoza, pues fue el encargado de inspeccionar, junto a otros jurados de la villa, el retablo de mazonería de su altar mayor, que los monjes ofrecieron porque iban a remplazarlo por otro de alabastro<sup>435</sup>. A partir de 1623 se volvió a establecer en su tierra natal, con motivo de obras en la iglesia del monasterio de San Miguel de los Reyes, en que permaneció hasta 1632. Durante este tiempo alternó sus trabajos con otros muchos, principalmente en Rubielos, y en 1634 su presencia se hizo continuada en Liria, que se convirtió finalmente en su residencia. Aunque regresó al monasterio jerónimo para continuar nuevas obras, como la del coro. Pedro Ambuesa aparece como lapidario de la villa de Liria en junio de 1640<sup>436</sup>, y durante los años sucesivos figura indistintamente como *Valencia habitator* o como *lapicida villa Liria*<sup>437</sup>, dominando esta última desde 1646. Por ejemplo, ese mismo año su procurador dijo en Rubielos que Pedro Ambuesa se encontraba *domiciliado en la villa de Liria del Reino de Valencia*<sup>438</sup>,

<sup>434</sup> HALICZGER, STEPHEN: *Inquisición y sociedad en el Reino de Valencia (1478 – 1834)*. 1993, Edicions Al·fons El Magnànim, Valencia, capítulo IV, pp. 241-325.

<sup>435</sup> MARTÍNEZ RONDÁN, JOSEP: op. cit., 1980, pp. 65-66.

<sup>436</sup> APPV, José de Rocafull, 27.481, f. 524; 12 de junio de 1640.

<sup>437</sup> Se le documenta en actos como el arrendamiento que hace de diversas tierras en la huerta de Alboraya, camino de Almácer (APPV, José de Rocafull, 27.483, ff. 100, 265 y 561; 19 de febrero, 1 de mayo y 16 de octubre de 1641. APPV, José de Rocafull, 27.484, f. 229; 13 de marzo de 1642). O en censales, y otro tipo de actos (Otras actos de Pedro Ambuesa en APPV, José de Rocafull, 27.483, ff. 113 y 242; 20 de febrero y 24 de abril de 1641. APPV, José de Rocafull, 27.484, ff. 149, 276 y 441; 2 y 5 de marzo, 9 de abril y 24 de julio de 1642. APPV, José de Rocafull, 27.485, ff. 83 y 450; 21 de febrero y 25 de agosto de 1643. APPV, José de Rocafull, 27.487, ff. 161 y 627; 22 de febrero y 24 de noviembre de 1644. APPV, Juan Bautista Rebollo, 21.164; 15 de mayo de 1646. APPV, José de Rocafull, 27.489, f. 725; 18 de septiembre de 1646).

<sup>438</sup> APMR, Pedro Hedo, caja 46, nº 110, ff. 53v-54v; 1 de diciembre de 1646.

y son muchos los actos que lo confirman<sup>439</sup>. Incluso cabe suponer que en esta villa permaneciera hasta el final de sus días, al menos en los capítulos matrimoniales de una de sus hijas el 30 de junio de 1654 figuraba que residía en ella<sup>440</sup>. Su edad avanzada, debía contar con unos setenta años, le llevan a asegurarse en la dote de una de sus descendientes una pensión vitalicia. Probablemente la inscripción que se puso sobre el pie de bronce del Lignum Crucis de San Miguel de los Reyes –*Pedro Ambuesa = así se firma el mismo*<sup>441</sup>– responde a la decisión de mejorarlo que la comunidad aprobó el 20 de abril de 1659<sup>442</sup>, lo que da una fecha aproximada para trazar el límite a su trayectoria. En 1666 en un acto notarial en el que participa su hija Diega se hace referencia a él como difunto<sup>443</sup>.

Entre las personas que influyeron en Pedro Ambuesa, sin lugar a dudas destaca la figura de Juan Cambra. La relación que mantuvieron fue respuesta justa al trato que Juan Cambra recibió de Juan Ambuesa. Juan Cambra instruyó a Pedro en el oficio, le cedió parte de la obra de cantería de la iglesia de Rubielos en 1608, de la que en 1611 se declaraba muy satisfecho. Pedro fue nombrado padrino en el bautizo de Isabel Ana Cambra en 1610. En el testamento que Juan firmó en 1610, Pedro fue nombrado beneficiario y escrutador. Ese mismo año le dio poderes para que en su nombre pudiera pedir y cobrar todo lo que se le debiera<sup>444</sup>. En 1611 Juan autorizó y fue testigo del matrimonio de Pedro con Marina Villanueva, hermana de Catalina Villanueva, esposa de Juan. En 1612, éste, poco antes de morir, aseguró que toda la obra de Rubielos fuese continuada por Pedro, que de nuevo fue nombrado uno de los escrutadores de su última voluntad.

En otra dirección, la influencia de Pedro Ambuesa sin duda se dejó sentir en muchos oficiales canteros que estuvieron relacionados con el maestro. Así, el prestigio que Juan Cambra alcanzó en Rubielos ante la cuadrilla de oficiales, mayoritariamente franceses, continuó con Pedro Ambuesa. Tras la muerte de Juan Cambra no se constata un cambio en los operarios que trabajan en la obra, y los lazos que unían a los miembros teniendo como vértice al maestro se mantuvieron<sup>445</sup>. La integración de este grupo humano claramente definido en una población de tamaño medio y distante de núcleos mayores fue completa, y parece que la actuación del Justicia en septiembre de 1617 por unas palabras, suponemos que subidas de tono, que Pedro Ambuesa tuvo con Francisco Lope, pelaire, fue más bien una anécdota que pronto se saldó con la firma de la paz entre las partes<sup>446</sup>. Entre los principales oficiales

---

<sup>439</sup> APPV, José de Rocafull, 27.489, f. 896; 11 de diciembre de 1646. APPV, Enric Miguel, 2.019; 22 de marzo de 1647. APPV, José de Rocafull, 27.490, ff. 291 y 661; 18 de mayo y 24 de septiembre de 1647. ARV, Protocolos, Pedro Pablo Viziedo, 4.455; 1 de septiembre y 22 de noviembre de 1649. Precisamente este último apunte se trata de un censal que responde Pedro Ambuesa al monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes.

<sup>440</sup> APPV, Pere Planter, 25.554; 30 de junio de 1654.

<sup>441</sup> ARV, Clero, legajo 701, caja 1.824-25.

<sup>442</sup> MATEO GÓMEZ, ISABEL; LÓPEZ-YARTO, AMELIA: «El monasterio de San Miguel de los Reyes: Nuevos datos sobre la construcción, ornamentación, bienhechores y Desamortización», *Archivo Español de Arte*. 1997, nº 277, pp. 1-15; p. 11.

<sup>443</sup> APPV, Marcel Ciprer de Paternoy, 27.593, 9 de noviembre de 1666.

<sup>444</sup> APMR, Gaspar Gil, caja 245, nº630; ff.104-104v; 14 de julio de 1610. También en ARV, Justicia Civil, Manaments i Empars, año 1610, libro 8, mano 37, f. 1.

<sup>445</sup> En 1610 fue padrino de Josefa Escot y de José Romero de Antón, en 1614 de Francisco Jusepe Lagarta, en 1615 de Catalina Francisca Bernich, en 1616 de Miguel Lagarta, en 1620 de Esteban Rovira, etc. (AHDT, Rubielos de Mora. Quinque Libri, t. III (1582-1620), ff. 82v, 92v, 94v, 99, 100, 108). En 1613 fue testigo de la boda de Juan Berniach y Ursolana Cabañes, en 1616 del matrimonio de Miguel Sanahuja y Jerónima Montón. (AHDT, Rubielos de Mora. Quinque Libri, t. III (1582-1620), f. 189). En 1613 fue testigo en la venta de una casa (APMR, Gaspar Gil, caja 244, nº 625, ff.56v-57). En 1616 fue testigo en la liberación del testamento cerrado de Miguel Asensio, así como en la redacción de la última voluntad de la mujer de éste (APMR, Miguel Fortuño, caja 479, nº 1.294; 26 de julio de 1616). Y en 1619 en el de Juana Lorez (APMR, Juan Francisco Cebrián, caja 264, nº 697, ff. 8v-10; 23 de febrero de 1619).

<sup>446</sup> APMR, Pedro Hedo, caja 34, nº 72, ff. 142v; 8 de septiembre de 1617.

documentados que estuvieron en la obra de Rubielos se encuentra Marco Gavella, que permaneció desde los comienzos hasta su muerte en 1629, Juan Fuentes desde 1608 hasta su muerte en 1635, Juan Granja desde 1609 hasta su muerte en 1632, Mateo Guinot activo desde 1610 hasta su muerte en 1657, Juan Pérez de 1614 a 1637, Esteban Rovira de 1613 a 1637, Juan de la Sierra de 1610 a 1637, y Francisco Villanueva al menos desde 1608 hasta 1633. Precisamente este último, cuñado de Juan Cambra y Pedro Ambuesa, realizó muchas obras en la zona al amparo del prestigio de Pedro: en 1620 era uno de los maestros que renovaba el convento de Nuestra Señora de la Vega, en Manzanera<sup>447</sup>, en 1623 se presentaba como fianza de la obra que Pedro Ambuesa contrataba en la iglesia de San Miguel de los Reyes y se declaraba natural de Tuéjar y habitante en Segorbe<sup>448</sup>, en 1626 contrató junto a Pedro Ambuesa la realización de la iglesia parroquial de Ademuz<sup>449</sup>, y en 1633 cuando Pedro Ambuesa acordó la realización de obras en el convento de Nuestra Señora del Carmen de Rubielos se puso como condición que él estuviese al frente de la obra cuando no estuviese el maestro Pedro Ambuesa<sup>450</sup>.

Otro apellido que tuvo gran relación con los Ambuesa por motivos familiares fue el de los Mir. Pere Joan Mir casó con una hija de Juan Ambuesa, y con la marcha de Juan Cambra de Pego quedó a cargo de la fábrica de la iglesia parroquial de la villa. Su hijo Vicente Mir se formó en esta obra durante seis años y después marchó con Pedro Ambuesa a San Miguel de los Reyes, donde fue ascendiendo en la consideración que tuvo en su oficio de cantero<sup>451</sup>, e incluso realizó las cimbras para los abovedamientos de la iglesia<sup>452</sup>. En 1633 Pedro Ambuesa y Francisco Villanueva cedieron sus derechos en la construcción de la iglesia parroquial de Ademuz a Vicente Mir<sup>453</sup>. En 1647 Pedro Ambuesa le nombró procurador para que pudiera cobrar todo lo que se le pudiera deber en el Reino<sup>454</sup>. En 1650 contrató la realización de la portada de la fachada de la iglesia del monasterio de Santa María de la Murta<sup>455</sup>, que manifiesta todavía evidentes recuerdos de la arquitectura clasicista desarrollada por el grupo familiar en el que se formó.

También tuvo que iniciar su formación en San Miguel de los Reyes, bajo la dirección de Pedro Ambuesa, el cantero Sebastián de Roses, que nació en 1604 y veinticinco años más tarde declaró que llevaba ya mucho tiempo trabajando en la iglesia del monasterio

<sup>447</sup> APMR, Martín Pérez de Monteagudo, caja 153, nº 390; 15 de junio de 1620. El convento fue fundado hacia 1390, y es la segunda fundación de observantes de la Provincia de Aragón. Vicente García Ros ha apuntado que fue renovado por el duque de Calabria, pero indica la fecha de 1620 (GARCÍA ROS, VICENTE: op. cit., 1996, cap. IX, p. 212). Muy probablemente se trate de dos actuaciones distintas: la primera tiene coherencia con la protección que el duque dispensó a la casa y mantuvo el monasterio jerónimo, y la segunda coincide con la actividad que documentamos.

<sup>448</sup> ARV, Justicia Civil, Manaments i Empars, año 1623, libro 5, mano 49, ff. 13-17v; cita en f. 15. Acto firmado el 1 de mayo de 1623 ante Pedro de Maella, notario de Chelva.

<sup>449</sup> APPV, José de Rocafull, 27.474, ff. 99-106v; 17 de febrero de 1633.

<sup>450</sup> APMR, Onofre Arechoa, caja 291, nº 812, ff. 196v-199v; 24 de mayo de 1633.

<sup>451</sup> Ya en 1629 decía llevar mucho tiempo trabajando en la obra de la iglesia (ARV, Gobernación, Litium, 2.706, mano 3, ff. 1-19).

<sup>452</sup> AMV, Gremios, Gremios en General, caja 12, nº 1, f. 116-121v. También en ARV, Gremios, caja 634; y ARV, libro 638. En 1632 todavía trabajaba en el monasterio jerónimo, según su declaración del 21 de octubre de 1632 (ARV, Real Audiencia, Procesos, Parte 1ª, Letra J, exp. 3.190).

<sup>453</sup> APPV, José de Rocafull, 27.474, ff. 99-106v; 17 de febrero de 1633.

<sup>454</sup> APPV, Enric Miguel, 2.019; 22 de marzo de 1647.

<sup>455</sup> Al precio estipulado por la portada se añadieron 35 libras por mejoras. También se le encargó el aguamanil de la sacristía por 170 libras y volver a escribir y asentar la piedra del sagrario en la portada. En 1656 firmó un reconocimiento de pago de parte de lo que se le debía de los conceptos citados y acuerdo para pagar el resto. Todo en ALMARCHE, FRANCISCO: *Historiografía Valenciana. Catálogo Bibliográfico de dietarios, libros de memorias, diarios, relaciones, autobiografías, etc., inéditas, y referentes a la historia del antiguo Reino de Valencia*. 1919, «Luz Valenciana», Valencia, p. 213.

jerónimo<sup>456</sup>. Al igual que los canteros Jaime Fornet y Pablo Busca, de diecinueve y veinte años respectivamente, que en 1632 manifestaban haber trabajado a su lado<sup>457</sup>.

Por otro lado, como ya hemos visto, un rasgo revelador de la personalidad de Pedro Ambuesa es su insistencia desde 1639 en ingresar como familiar del Santo Oficio, pero además nos reporta preciada información sobre su ámbito de actuación en tierras valencianas<sup>458</sup>. En 1640 con motivo de la citada pretensión se tomó declaración de testigos en Jávea y Valencia. La conclusión a la que se llega después de leer el largo expediente es que la muerte de su madre, Úrsula Jerónima, tuvo que suponer una ruptura con esta villa, pues nadie le recordaba, y sólo algunos sabían que residía en Valencia. Por el contrario, los testigos consultados en la capital coincidieron en indicar que era hijo legítimo, sus familiares eran cristianos viejos, que él tenía domicilio en Valencia, y era hombre quieto y pacífico, de buena vida y costumbres, apartado de bandos y enemistades. Entre los testigos presentados figuraban Lázaro del Mor, infanzón receptor del Santo Oficio, de cincuenta y cinco años y desde hacía cuarenta años que conocía a Pedro, Juan Miguel Orliens, escultor, de unos sesenta años, que conocía a Pedro desde hacía veinte, Tomás Leonart Esteve y Pedro Leonart Esteve, maestros de cantería, naturales, vecinos y moradores de Valencia, de cuarenta y ocho y cuarenta años, respectivamente, Juan Do, cantero natural de la ciudad de Limoges en Francia, de setenta años, de los que llevaba en Valencia más de cincuenta, Francisco Arcos Catalá, carretero de Valencia, de setenta años, que conocía a Pedro desde hacía treinta, y Giralt Labreña, cantero francés, de ochenta años, de los que llevaba más de cincuenta en Valencia y desde hacía treinta conocía a Pedro. Del monasterio de San Miguel de los Reyes, declararon fray Miguel de Morella y fray Narciso de Aldaz. Vemos, por tanto, que los monjes jerónimos y los artífices que participaron en este monasterio y en la iglesia parroquial de Liria son los que respondieron a favor de Pedro Ambuesa.

Como hemos apuntado la preparación de Pedro Ambuesa estuvo ligada a la actividad de su padrastró Juan Cambra, cuyos hijos naturales varones tomaron el camino espiritual. La participación de Pedro en las obras del **claustro sur de San Miguel de los Reyes** que dirige Juan queda documentada en una memoria de los jornales que debían a este maestro, redactada en septiembre de 1604, y en la que se cita a Pedro Ambuesa, Pedro el vizcaíno, Bernabé, Joanillo y Mathevíco. De todos ellos, Pedro Ambuesa es el que recibe un salario más elevado<sup>459</sup>. Su experiencia continuó en la **iglesia de Rubielos, en Teruel**, contratada por su padrastró y en la que trabajaron en firme desde 1606. En esta obra recibió el primer encargo importante cuando el 13 de octubre de 1608 Juan Cambra le cedió la realización de toda la obra de piedra picada hasta la cornisa donde principian los arcos mayores. Según lo capitulado, Pedro debía arrancar, labrar, asentar y perfilar a su costa toda la piedra, hacer el mortero, y faltar y asentar todo a uso de buen maestro. Además, estaba obligado a no dejar la obra con menos de tres hombres, incluido él, lo que suponía una clara dirección<sup>460</sup>. En octubre de 1611, la obra fue supervisada por gente experta y Juan Cambra mostró su satisfacción por el trabajo realizado por su hijastro. Aunque todavía restaba igualar la obra, asentar la cornisa y uno de los pilares abocinados<sup>461</sup>. Finalmente, por una capitulación firmada el 16 de octubre de 1612 Juan Cambra le cedió toda la obra. Entonces quedaba por

<sup>456</sup> ARV, Gobernación, Litium, 2.706, mano 3, ff. 1-19. Con el tiempo su prestigio ascendió y en 1647 afirmó a su hijo Agustín, de dieciséis años, con Pedro Leonart Esteve, igualmente arquitecto habitante en Valencia (APPV, Alexandre Ripoll, nº 12.407; 18 de agosto de 1647).

<sup>457</sup> ARV, Real Audiencia, Procesos, Parte 1ª, Letra J, exp. 3.190.

<sup>458</sup> AHN, Inquisición, legajo 608, nº 7.

<sup>459</sup> AHN, Códices, 498/B, f. 293v.

<sup>460</sup> APMR, Gaspar Gil, caja 129, nº 320, ff. 194-197v.

<sup>461</sup> APMR, Gaspar Gil, caja 258, nº 681, ff. 114-115v.

cobrar algo menos de la mitad del precio capitulado en un principio<sup>462</sup>. Pocos días después, Juan Cambra murió, y Pedro Ambuesa quedó como único *maestro de cantería y maestro de la yglesia nueva*<sup>463</sup>. La obra prosiguió según lo capitulado, aunque con algunas modificaciones. Así, en el mes de noviembre de 1616 se estableció que debía hacer nuevo el arco del coro, debiendo quedar como se convino con Juan Cambra en el primer concierto. Por lo tanto, por iniciativa o por sugerencia de los jurados, Cambra modificó la traza, y trazó el arco de acceso al coro bajo que se encuentra a los pies de la iglesia siguiendo las proporciones de las capillas, pero al ser mayor la anchura de este espacio quedó desproporcionado. Por esta razón se encomendó a Pedro Ambuesa que elevara el arco que debía dar acceso al coro, y que en este espacio continuase el entablamento que recorría la iglesia<sup>464</sup>.

En enero de 1617, Pedro Ambuesa cedió a Juan Granja y Esteban Rovira, la realización, no su asentamiento, de los arcos cruceros de la iglesia, las capillas hornacinas, sacristías, coro, y capilla al lado de éste, que se pagaría por alda. Debía darles los moldes, y la piedra desbastada dentro de la iglesia<sup>465</sup>. Ese mismo año enladrilló el suelo y emprendió las obras de albañilería, en las que jugó un papel destacado Francisco Cubiqueta, vizcaíno maestro de obras de yeso, que concertó por 900 libras diversos trabajos por un plazo de dos años, y entre las que se encontraba la concha o pechina del presbiterio, que ante algunas dificultades invirtió la traza que le fue dada, quedando el arranque en la parte inferior<sup>466</sup>.

Con las obras muy avanzadas, y prácticamente en manos de la albañilería, Pedro Ambuesa en 1620 viajó, junto a otros representantes de la villa, al monasterio de Santa María de Rueda para ver el retablo de mazonería que fray Sebastián Bonfil, su abad y natural de Rubielos, les invitó a comprar pues lo iban a substituir por otro de alabastro. Bernardo Monforte, mazonero natural de Mora, lo asentó y acomodó en su nuevo emplazamiento. También se doró la concha y el arco abocinado, se doró el sagrario, se trasladó el órgano, se hicieron las gradas de la capilla mayor, en agosto de 1620 Pedro Ambuesa trasladó la campana de la iglesia vieja a la nueva, y se realizó la traslación del Santísimo Sacramento, que fue acompañado por unas magníficas fiestas<sup>467</sup>. No obstante, las obras de remate continuaron algún tiempo. Así, en un documento de marzo de 1622 todavía se indicaba que la obra estaba a punto de concluirse<sup>468</sup>, probablemente en mejoras como las pirámides que jalonan el tejado que no estaban capituladas. El 19 de mayo de 1624, Pedro Ambuesa, que ya vivía en Valencia, reconoció que había recibido todo lo que se le debía desde lo capitulado con Juan Cambra<sup>469</sup>.

El resultado final, sumando la dirección de Juan Cambra y Pedro Ambuesa es el de una obra de mampostería y cantería, de una nave de cuatro tramos oblongos, coro bajo a los pies en un espacio diferenciado por su menor tamaño respecto a la nave, con dos entradas enfrentadas en el segundo tramo de la nave desde los pies, mientras que en el resto de los tramos se abren capillas entre contrafuertes, aunque la más cercana al altar en el lado del Evangelio se transformó en corredor hacia la capilla de Comunión elevada en el siglo XVIII. El presbiterio es poligonal y sus lados se aprovecharon como sacristía, en el lado de la Epístola, y capilla de administración de la Comunión, en el lado del Evangelio, comunicadas por una estancia detrás del testero que pudo servir de trasagrario al modo de los desarrollados

<sup>462</sup> APT, Archivo Municipal de Rubielos de Mora, Secc. Concejos. I-5, nº 69.

<sup>463</sup> Palabras tomadas de la concordia firmada entre Pedro Ambuesa y Antón Rifalterra, aserrador (APMR, Gaspar Gil, caja 244, nº 625, f. 319; 21 de diciembre de 1613).

<sup>464</sup> MARTÍNEZ RONDÁN, JOSEP: op. cit., 1980, pp. 90-92 (acuerdo de 1616) y 62.

<sup>465</sup> APMR, Pedro Hedo, caja 262, nº 689, ff. 2-3; 2 de enero de 1617.

<sup>466</sup> MARTÍNEZ RONDÁN, JOSEP: op. cit., 1980, p. 64.

<sup>467</sup> MARTÍNEZ RONDÁN, JOSEP: op. cit., 1980, pp. 66-81.

<sup>468</sup> APMR, Gaspar Gil, 1622, caja 200, nº 513, ff.115-118; 29 de marzo de 1622.

<sup>469</sup> MARTÍNEZ RONDÁN, JOSEP: op. cit., 1980. Apéndice documental 1, doc. 13, pp. 90-92.



ampliamente en tierras valencianas. El interior de la iglesia muestra el tono desornamentado y clasicista que acompañó la actividad de Juan Cambra. El orden menor presenta pilastras dóricas con recuadros que unen arcos de medio punto cuyo intradós presenta la misma ornamentación. El orden mayor se encuentra formado por basa moldurada, pilastras de fuste acanalado de seis estrías y capitel dórico. El entablamento es sumamente austero y presenta leves resaltes sobre los ejes verticales. Sobre él se ubicaron las ventanas, de escaso vano y muy abocinadas. Los arcos fajones son ligeramente rebajados y muestran los constantes recuadros. Las bóvedas son de crucería sexpartita con nervio en la línea de espinazo. El presbiterio se encuentra delimitado por dos pilares con recuadros y arco fajón abocinado con rosetas, y una enorme venera de yeso. El arco alcanzó un gran impacto en la obra, de hecho cuando se finalizó en 1616 se realizaron diversos actos para festejar el acontecimiento, y ese mismo año importantes miembros del lugar eligieron este lugar como enterramiento<sup>470</sup>.

Las portadas dejan una capilla abierta al exterior, mantienen la cubierta de crucería, y utilizan exclusivamente sillares. La del lado sur, de gran austeridad, se encuentra formada por pilastras y un arco abocinado de intradós ornado. Este acceso se encuentra flanqueado por altos pedestales, pilastras toscanas de fuste acanalado y entablamento con triglifos sólo sobre los ejes de las pilastras y la clave del arco. Culmina un frontón recto partido que cobija una hornacina con enmarque arquitectónico. La portada principal, que está orientada al norte, muestra un cierto virtuosismo y mayor dominio del lenguaje de los órdenes, y se relaciona por su ubicación en un nicho y tratamiento con las fachadas de las iglesias parroquiales de Puebla de Valverde y Alcalá de la Selva. El acceso, como en la opuesta, se realiza mediante pilastras abocinadas decoradas con puntas diamantes y arco abocinado con diferentes tipos de rosetas. Enmarcando el ingreso, el cuerpo inferior está formado por altos pedestales con tarjas manieristas. Sobre ellos hay columnas pareadas dóricas y retropilastras. Continúa un entablamento dórico realizado sobre los pares de columnas. El segundo cuerpo está formado por tres nichos avenerados en esquema triunfal separados por columnas jónicas estriadas, con el tercio inferior helicoidal, las dos centrales sobre pedestales ménsulas. El conjunto culmina con un frontón triangular, pirámides, bolas cimera y escudos de la villa.

Si hay un elemento que une las fachadas y el interior es el arco abocinado. Ya hemos comentado la admiración que en su día despertó el que sirve de inicio al presbiterio. Pero también las dos portadas presentan este tipo de arco, y a este despliegue no fue ajeno el lego jerónimo fray Francisco de Santa Bárbara a finales del siglo XVIII cuando proyectó la nueva capilla de Comunión, puesto que su acceso desde el templo se realiza mediante un monumental arco de parecidas características.

Durante el tiempo que Pedro Ambuesa estuvo al frente de las obras de Rubielos se hizo cargo de otras en las cercanías. Se ha planteado como sucesión lógica que, tras la muerte de Juan Cambra en 1612, pudiera llevar a cabo el **remate de la torre de la iglesia parroquial, el porche del cementerio y la bodega o cisterna de la plaza del Olmo de Puebla de Valverde, en Teruel**<sup>471</sup>, pero por ahora es mera suposición, y en cualquier caso se trataba de una obra que se hallaba muy avanzada.

---

<sup>470</sup> *Una de las cosas de mas destreza desta obra es el arco grande, que esta en la cabecera de la Iglesia, que llaman los maestros embozinado. Precioso de hazerlo Pedro Embuessa con grande adorno, y por ser de suya obra de cuydado asta estar cerrado, el dia que se cerro, se hizo particular fiesta repicando las campanas, desparando tiros de fuego, y se canto un Te Deum laudamus.* (MARTÍNEZ RONDÁN, JOSEP: op. cit., 1980, p. 62). En 1616 se libró el testamento de Miguel Asensio, pelaire, y lo redactó Dionisia Navarro, que eligieron *sea sepultado en ella baxo de la grada que viniere a estar mas en drecho baxo del arco embozinado en el medio*, actuando como testigo el propio Pedro Ambuesa (APMR, Miguel Fortuño, caja 479, nº 1.294; 26 de julio de 1616). Inaugurado el templo el 22 de septiembre de 1620, se enterró a la primera persona bajo el citado arco (MARTÍNEZ RONDÁN, JOSEP: op. cit., 1980, p. 96).

<sup>471</sup> ARCE OLIVA, ERNESTO: op. cit., 1989, nº 79 (II), pp. 123-136. Apéndice documental, nº 4.

Otro tipo de actuaciones, como obras de escasa entidad e inspecciones, le apartaron de los trabajos de la iglesia parroquial de Rubielos durante cortos períodos. En 1616 contrató la realización de obras en el **granero del obispo, en Rubielos de Mora**. Aunque tuvo que ser una obra modesta como lo da a entender que el reconocimiento de pago que firmó el maestro comprendía 840 sueldos jaqueses<sup>472</sup>, y años después fue derribado para construir el convento de carmelitas<sup>473</sup>. En 1619 recibió 120 sueldos jaqueses por cinco días que estuvo en nombre de la Comunidad de Teruel haciendo unos **arreglos en Arcos de las Salinas**. Empleó tres días en apuntalar la pared del palacio, y dos en trazar la obra de dicha pared y otras cosas de reparar<sup>474</sup>. En 1620 Bernardo Monforte, imaginero de Mora, Domingo Frasnado, maestro de cantería habitante en Jérica, y Pedro Ambuesa nombraron procuradores a Luis Pueyo y Torrellas y a Francisco Malo, para pleitos<sup>475</sup>. Nombres con domicilios dispares y profesiones afines que parecen indicar algún tipo de colaboración. Tal vez, en el convento de franciscanos recoletos que muy pocos años antes se fundó en el castillo de Mora y que a buen seguro necesitaba obras para adaptarlo a la nueva función, como las llevadas a cabo por Sebastián Chipre (o Gipe), obrero de villa, vecino de Mora, en los suelos y entablados de las cuatro pandas del claustro, ya comenzados por Jaime Sebastián, en retejar la iglesia, reparos en el coro y obras en la Sala Grande<sup>476</sup>.

También en el terreno de la suposición queda la participación de Pedro Ambuesa en la iglesia y convento de Nuestra Señora de la Vega, en Manzanera, donde como hemos visto, se documenta en 1620 a su cuñado Francisco Villanueva. Sí podemos documentar que en 1622 realizó una obra en el **molino harinero de Puertomingalvo**<sup>477</sup>. En este documento aparecen citados el imaginero Bernardo Monforte, habitante en Mora, y el cantero Valero Planes, de Segorbe, que, como se ha señalado recientemente, hacia 1620 dilucida, entre otros maestros, sobre las trazas para la cartuja de Ara Christi que otros maestros presentaban y se le reconoce *arquitecto de la iglesia de las monjes de Segorb*<sup>478</sup>. Por otra parte, las procuras que Pedro Ambuesa otorgó a personas de Caudiel y Puertomingalvo, o para representarle en pleitos, o su relación con Bernardo Monforte que en alguna de sus obras aparece como fianza, abren la posibilidad a ampliar su presencia en otras obras de la zona<sup>479</sup>.

En febrero de 1623 ya se había alcanzado un acuerdo con Pedro Ambuesa para la realización de la **iglesia del monasterio de San Miguel de los Reyes**. Según éste el plazo de realización era de cuatro años, y el precio se estipuló en 250 libras anuales durante el período indicado y 1.500 libras a su finalización<sup>480</sup>. Su anterior experiencia en el monasterio y su actividad profesional cerca de la base de los dominios territoriales de los jerónimos, a buen seguro fueron factores que inclinaron la balanza en su elección. Hasta el momento, la experiencia de Pedro Ambuesa se había movido en la estricta práctica del oficio. Y en realidad no se necesitaba más, pues en un principio sólo debía seguir las trazas dejadas por Juan Cambra. Pero en marzo de 1625 la comunidad decidió abandonar la antigua traza de la

<sup>472</sup> APMR, Gaspar Gil, caja 244, n° 624, f. 61; 29 de mayo de 1616.

<sup>473</sup> En 1634 el convento se obligó ante el obispo de Teruel, a hacer un granero y caballerizas en recompensa del que el obispo cedió para la construcción de la casa (APMR, Onofre Arechoa, caja 16, n° 38, ff. 51v-53v; 22 de enero de 1634).

<sup>474</sup> APMR, Pedro Hedó, caja 79, n° 189, f. 50v; 24 de junio de 1619.

<sup>475</sup> APMR, Gaspar Gil, 1620, caja 199, n° 511, f. 75v; 20 de marzo de 1620.

<sup>476</sup> APMR, Pedro Vicente Cutanda, caja 42, n° 96; 16 de octubre de 1618.

<sup>477</sup> APMR, Pedro Hedó, caja 39, n° 89, ff. 61v-63; 14 de septiembre de 1622.

<sup>478</sup> Noticia adelantada por FERRER ORTS, ALBERT: *La historiografía de la cartoixa d'Ara Christi i els seus artífexs (1585-1660)*. Trabajo de investigación mecanografiado inédito presentado en el programa de doctorado del departamento de Historia del Arte en julio de 2000, f. 48.

<sup>479</sup> APMR, Gaspar Gil, caja 199, n° 511, ff. 75 y 75v; 20 de marzo de 1620. APMR, Gaspar Gil, 1621, caja 200, n° 512, ff. 58v-59; 14 de febrero de 1621. APMR, Pedro Hedó, caja 39, n° 89, ff. 61v-63; 14 de septiembre de 1622.

<sup>480</sup> AHN, Códices, 507/B, f. 79v.

portada de la iglesia y sustituirla por la que presentó Pedro Ambuesa, cuya materialización se estimó en un año y medio, y por la que debía recibir 250 libras. Se trata de la primera contribución importante al mundo de la proyección de este maestro, y abriría el camino a muchas otras. Las obras de la portada avanzaron junto a las del resto de la iglesia, donde también se introdujeron cambios al proyecto dado. Principalmente estos se centraron en los jambajes, que con el nuevo rumbo perseguían una mayor plasticidad. La primera constatada se produjo en mayo de 1626 cuando lo realizado alcanzaba la altura de los capiteles, y se decidió aumentar la altura de las pilastras.

La presencia de Pedro Ambuesa tuvo que ser constante a lo largo del proceso constructivo de la iglesia, pero la ausencia de libros de fábrica en esta época nos privan de una información minuciosa. Las obras se contrataron con él en 1623, en 1625 dio una nueva traza de fachada, en 1628 realizó inspecciones en los dominios del monasterio, a comienzos de 1629 estaba finalizada toda la obra de la iglesia, salvo su cierre, y permaneció residiendo enfrente del monasterio hasta 1632, probablemente por labores en portadas o fachada principal, en 1638 y 1642 se le documenta trabajando en el coro. Precisamente, este último año el monasterio se quejaba de sus continuas estancias en Liria que dejaban la obra del monasterio sin dirección. Tres años más tarde se dio por finalizada la iglesia. En realidad, las ausencias de Pedro Ambuesa fueron muy frecuentes y desde los inicios, pues contrató diversos trabajos de gran envergadura. Aunque casi siempre la labor en San Miguel de los Reyes mostraba preeminencia. Así se reconoce en 1627, cuando ya tenía bajo su control varias obras, y contrató la de la torre campanario de la iglesia de Rubielos de Mora, pues se le considera *habitante de la ciudad de Valencia en la obra que se erige en el convento de Sant Miguel de los Reyes*. Sólo desde 1638, se constata un descuido claro de la obra jerónima, que culminó cuando fijó su residencia en Liria. Aunque para fijar en su justa medida la contribución de Pedro Ambuesa a la iglesia del monasterio jerónimo debemos tener muy presente que hacia 1627 se incorporó a la fábrica Juan Miguel Orlens, y hacia 1633 Martín de Orinda, que permaneció en ella hasta el final de sus días.

Entre los hombres que trabajaron con Pedro Ambuesa en el monasterio jerónimo destaca un nutrido número de canteros de ascendencia francesa, vía abierta en Rubielos desde su antecesor Juan Cambra, así como otros asociados a la cuadrilla por vinculaciones familiares. Por citar algunos nombres valgan los de Pedro Tell<sup>481</sup>, José Ruiz y Bautistilla<sup>482</sup>, Vicente Haya<sup>483</sup>, Francisco Villanueva, Vicente Mir, Sebastián de Roses, Jaume Fornet, Pablo Busca...

Una primera muestra de la incorporación con cierto prestigio de Pedro Ambuesa a la actividad profesional en tierras valencianas, es que en marzo de 1625 realizase una inspección, junto a Guillem Roca, Jeroni Negret y Francesc Arboreda, al **azud que las villas de Almazora y Castellón realizaban en el río Millares**<sup>484</sup>.

Mayor repercusión tiene que el 9 de mayo de 1626, junto a su cuñado Francisco Villanueva, contratase la realización de la **iglesia parroquial de Ademuz**, que presenta unos accidentados precedentes. En 1607 el cura parroco, el justicia y los jurados de esta villa libraron a Joan Baixet esta obra conforme capítulos y traza –sin que se especifique su autor– por 10.890 libras, pero los canteros Domingo Frasnado y Pedro Lapeña acudieron al obispo de Segorbe y pretendieron que dicha obra se tornase a correr y subastar ofreciéndose a hacerla a la baja. Tras varias vicisitudes el 21 de septiembre de 1607 fue librada a los suplicantes

<sup>481</sup> APPV, Vicent Marc, 10.852; 14 de febrero de 1624. Pedro Tell, lapicida residente en el monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia nombra procurador a su hermano Juan Tell habitante de Cantavieja.

<sup>482</sup> AHN, Códices, 507/B, f. 87. En julio de 1625 se asciende a José Ruiz a oficial y a Bautistilla a aprendiz.

<sup>483</sup> AHN, Códices, 507/B, f. 109. El 6 de octubre de 1630 se aprueba que, puesto que el hermano de Vicente Haya lleva cuatro años como aprendiz de Ambuesa y corta la piedra también como cualquier oficial, se le pague como tal.

<sup>484</sup> OLUCHA MONTÍNS, FERNANDO FRANCISCO: op. cit., 1987, p. 24.

por 9.850 libras<sup>485</sup>. Sin embargo, la obra no prosperó. Probablemente porque los hombres de Ademuz no veían con agrado la imposición de unos canteros, en detrimento de aquél al que se le había librado en dos ocasiones. De hecho, cuando en 1626 Pedro Ambuesa y Francisco Villanueva pactaron con los jurados de Ademuz, se comprometieron a erigir una iglesia nueva, desde sus cimientos, por 10.400 libras, casi justo medio entre los dos precios que se barajaron años antes. No sabemos si la traza era la aportada en 1607, si se introdujeron novedades o si se hizo una nueva, pero sí que la realización a pie de obra quedó en manos de Francisco Villanueva, y en 1633 ya habían cobrado 3.000 libras; es decir, un tercio aproximadamente. En este momento cedieron sus derechos a Vicente Mir, sobrino de Pedro Ambuesa que había trabajado a sus órdenes en San Miguel de los Reyes. No obstante, se dejaba abierta la posibilidad de que Pedro Ambuesa asistiese a la obra cuando lo estimasen oportuno Vicente Mir o la villa, por lo que se le debía pagar 10 libras de moneda real de Valencia, y los gastos ocasionados por el desplazamiento y estancia. El compromiso también contemplaba la obligación de Vicente de entregar a Pedro Ambuesa cuatro cahíces de trigo al año, y pagar diversas deudas con canteros, entre los que se encontraba Juan de la Torre<sup>486</sup>.

La iglesia parroquial de San Pedro y San Pablo, se encuentra situada en lo alto de la villa. Comparte con la obra de Rubielos las dificultades de cimentación; en este caso porque se encuentra en una acusada pendiente. Se trata de una fábrica que utiliza la sillería en el basamento –en forma de talud en el lado norte–, las esquinas, jambajes y cornisas. En el resto utiliza mampostería. El desnivel que debe salvar justifica el muro en talud citado y que el acceso principal, situado en una plaza que se encuentra al norte de la iglesia, se realice mediante una escalera de dos tramos convergentes. Disposición que coincide, entre otras y con lógicas variantes, con la iglesia de la Asunción de Liria. El aspecto macizo de la estructura responde a las escasas aberturas y ornamentación de que dispone. La torre campanario se sitúa a los pies del templo. El cuerpo de campanas es visible desde la plaza y es de sillería, articulado con parejas de estilizadas pilastras toscanas lisas que enmarcan un arco por cada lado. Un heterodoxo entablamento, con resaltes sobre los ejes de las pilastras, remata el conjunto. El interior de la iglesia es de una sola nave, con capillas entre contrafuertes, con muros en los que domina el clasicismo y con bóveda de cañón con lunetos.

El 13 de mayo de 1627 Pedro Ambuesa contrató la construcción del remate de la **torre campanario de la iglesia parroquial de Rubielos y refuerzos en la cimentación y otros arreglos en la iglesia**, por 24.000 y 4.000 sueldos jaqueses, respectivamente<sup>487</sup>. Los refuerzos en la cimentación del lado del barranco mostraban las dificultades constructivas que presentaba el lugar, y venían a cubrir un descuido en el cumplimiento de las primeras capitulaciones. Por otro lado, Pedro Ambuesa hizo notar la necesidad de aligerar el peso de la torre campanario, pues construirla siguiendo las condiciones que capituló Juan Cambra podía provocar un asiento muy peligroso. De hecho, la forma de la torre denota un cambio brusco de concepción, que pasa de lo macizo, en consonancia con el exterior del resto del edificio a la gracilidad del último cuerpo. La cornisa que unía por la parte exterior todas las capillas era la línea en la que se detuvo la construcción del campanario. Desde aquí se levantó el tercer cuerpo, de menores dimensiones que los anteriores, pero de igual planitud, y como culminación una balaustrada con bolas cimera y urnas con pirámides en las esquinas,

<sup>485</sup> ARV, Real Audiencia, Procesos, Parte 2ª, Letra I-J, Apéndice, exp. 999.

<sup>486</sup> La mencionada capitulación se cita en la procura que Pedro Ambuesa, lapicida, otorgó a Vicente Mir, lapicida, para que cobrase lo que se le debía por la construcción de la iglesia parroquial de Ademuz, así como en la cesión de la obra que Pedro Ambuesa y Francisco Villanueva hacen en Vicente Mir (APPV, José de Rocafull, 27.474, ff. 98v-99; 17 de febrero de 1633).

<sup>487</sup> APMR, Gaspar Gil, caja 248, nº 641; 13 de mayo de 1627. La vinculación de Pedro Ambuesa con la torre campanario fue señalada por MORA, J.: op. cit., 1974, p. 377. La capitulación, sin citar procedencia, fue indicada por MARTÍNEZ RONDÁN, JOSEP: op. cit., 1980, p. 30.

que separaba la austera construcción precedente del grácil remate octogonal. Éste se encuentra formado por arcos separados por altos pedestales sobre los que se elevan pilastras con basas con forma de aletones, continuadas por cajas de tres acanaladuras, capiteles toscanos, y entablamentos que presentan ménsulas sobre los ejes de las pilastras. Una balaustrada con urnas con flameros sobre los ejes verticales culmina esta composición. Esta estructura se remata con bóveda esférica de cantería con linterna que simplifica el esquema descrito anteriormente. Seguir la capitulación de la torre viendo la actual se hace cuanto menos difícil, y todo parece indicar que existieron algunos cambios que no afectaron el precio final. Es prácticamente seguro que Pedro Ambuesa simplemente supervisó esporádicamente las obras. Durante el proceso constructivo se encuentra en Valencia, presisamente ocupa el cargo de clavario del oficio de *pedrapiquers* en 1627<sup>488</sup>, y resulta significativo que en este tiempo nombrase procuradores en Rubielos<sup>489</sup>. En mayo de 1631 Juan Cambra reconoció haber recibido las cantidades capituladas, por lo que la obra se encontraba finalizada<sup>490</sup>. En 1987 bajo la dirección de los arquitectos Arturo Esparza y Alejandro Cañada, entre otras obras de limpieza y consolidación, se sustituyó la linterna por otra de hormigón armado que reproduce los volúmenes de la original.

Por las mismas fechas en las que trabajaba en Rubielos y en San Miguel de los Reyes, realizó inspecciones para este monasterio. En 1628 **inspeccionó los molinos en la Torreta**, uno arrocero y otro harinero, cercanos a Cocentaina, cuyas reparaciones estimó en más de 700 libras<sup>491</sup>. Entre 1630 y 1635 queda constancia de las mejoras realizadas en diversos inmuebles de los cuatro lugares por valor de más de 1.000 ducados<sup>492</sup>. No podemos descartar en todas estas obras alguna participación del maestro, aunque por el momento queda como mera lucubración. Pero es curioso que en 1629, cuando se reparan los molinos cercanos a Cocentaina, aparezca su nombre relacionado con los gastos de la cercana **iglesia parroquial de Pego**, en la que trabajó su padrastro y continuó su cuñado Pere Joan Mir<sup>493</sup>.

En 1633 volvió a contratar una obra importante, concretamente la iglesia del **convento de Nuestra Señora del Carmen de Rubielos**, estrechamente ligado a las donaciones de la familia Navarro y sus cónyuges. Miguel Navarro, boticario, y Catalina Barberán hicieron la primera donación para fundar este convento, aportando casas de su propiedad que se encontraban cerca de donde se edificaba la nueva iglesia. El 15 de mayo de 1608 se firmó un acuerdo entre el obispo de Teruel, el capítulo de la iglesia de Rubielos y los frailes carmelitas para la fundación del citado convento con el propósito de dividir competencias que en el futuro permitiesen evitar conflictos<sup>494</sup>. Los carmelitas tomaron posesión de las casas cedidas el 28 de junio de 1608<sup>495</sup>. En la propiedad se dispusieron diversas piezas necesarias para la vida conventual y se emprendieron pequeñas obras. Por ejemplo, en 1611 Marco Gavella contrató un lienzo de la tapia y obras en la portería<sup>496</sup>. Ya desde 1612 resulta frecuente que

<sup>488</sup> APPV, Tomás Martínez, 19.731; 13 de diciembre de 1627.

<sup>489</sup> En 1627 Pedro Ambuesa, maestro de cantería, habitante en la ciudad de Valencia, nombró procurador a Marco Gavella, obrero de villa, vecino de Rubielos (APMR, Pedro Hedo, caja 257, n° 673, ff. 82v-83; 12 de noviembre de 1627). Y en 1629, Pedro Ambuesa, habitante en la ciudad de Valencia, nombró procurador a Juan Granja (APMR, Pedro Hedo, caja 61, n° 140, ff. 93-93v; 10 de mayo de 1629).

<sup>490</sup> APT, Archivo Municipal de Rubielos de Mora, Doc. Particulares, II-4, n° 169. Indicado sin citar procedencia por MARTÍNEZ RONDÁN, JOSEP: op. cit., 1980, p. 30.

<sup>491</sup> AHN, Códices, 507/B, f. 26.

<sup>492</sup> ARV, Clero, libro 1.067.

<sup>493</sup> AMP, Llibre de catelas (1578-1641), Sección I, grupo IV, ff. 409v, 415, 419 y ss. Bautista Mir actuó como procurador de Pedro Ambuesa (MARTÍNEZ RONDÁN, JOSEP: op. cit., 1981, ilustración 5).

<sup>494</sup> AHN, Clero, 6.951-6.953. También contiene el acto de revalidación de concordia entre iglesia y convento firmado en 1667.

<sup>495</sup> MARTÍNEZ RONDÁN, JOSEP: op. cit., 1980. Apéndice documental 3, doc. 27, p. 103.

<sup>496</sup> APMR, Pedro Hedo, caja 37, n° 82, f.22; 27 de abril de 1611.

en los testamentos se dejase expresado el deseo de ser enterrado en el edificio, privilegio que compartía con la nueva iglesia<sup>497</sup>, pero pronto se hizo evidente la penuria de los monjes al adaptar su forma de vida a simples casas, y la escasa tranquilidad que tenían al encontrarse junto a la plaza de la nueva iglesia. En 1622 Juan Navarro, mercader, dio 12.033 libras jaquesas para mejorar el monasterio<sup>498</sup>. El proceso culminó el 19 de enero de 1625 cuando se produjo una permuta entre los frailes del convento de Nuestra Señora del Carmen, y los regidores y jurados de la villa. Para solucionar las deficiencias señaladas, y teniendo en cuenta que según los actos de sus fundadores el convento no podía salir de la villa, se decidió permutar la propiedad con el hospital, que se hallaba en un extremo del pueblo, junto a la puerta que salía a la antigua iglesia<sup>499</sup>. El cambio no fue suficiente y se acompañó de otras compras en la zona, incluyendo el granero que el obispo de Teruel tenía en la población, y pronto se iniciaron algunas obras<sup>500</sup>. El 22 de julio de 1630 Dionisa Navarro, continuó la tradición familiar y realizó otra importante donación al convento con la condición de que permaneciese dentro de la villa, y que se reservase la capilla mayor para el enterramiento de su familia<sup>501</sup>.

Las obras comenzaron por la zona del claustro. Al menos el 2 de febrero de 1631 se capituló con Juan Granja, cantero, uno de sus lados, que debía hacerse de piedra, *a la alçada y forma del otro que está obrado*. Según el acuerdo, el piso bajo estaría formado por un antepecho que rodearía el conjunto, y se interrumpiría por pedestales de igual altura. Sobre éstos irían columnas toscanas exentas, que en las esquinas estarían adosadas a machones, y unidas mediante arcos de medio punto de piedra labrada, *como lo demás de la obra*. Sobre estos elementos debía ir un arquivado y cornisa bastarda. En el sobreclaustro, si bien se debía disponer dos arcos con columnas por cada uno de los inferiores, el esquema de antepecho, pedestales, columnas toscanas, arcos de medio punto, solución de esquinas y entablamiento era común, como también la forma de cierre mediante cubiertas de revoltones de yeso y suelos de ladrillo y cal. El tejado debía tener la inclinación suficiente para que permitiese abrir ventanas en el tejado del dormitorio. Además, el contrato establecía condiciones para lucir paredes, abrir vanos, y otros trabajos. El tiempo para la obra se concertó en dos años y su precio en 22.000 sueldos jaqueses<sup>502</sup>. La observación del claustro rectangular conservado permite comprobar el seguimiento de lo descrito salvo en la ausencia de arquivado, y en el añadido de óculos ovales en el remate a modo de tradicional galería. Para el primer tramo del claustro, que este segundo debía seguir, proponemos el nombre de Marco Gavella, cantero de gran experiencia a las órdenes de Juan Cambra y de Pedro Ambuesa, que además de trabajar en las iglesias parroquiales de Pegó y Rubielos, había desempeñado

<sup>497</sup> AHDT, Rubielos de Mora, Quinque Libri, t. III (1582-1620), ff. 313, 339v. Y sucesivos tomos.

<sup>498</sup> MARTÍNEZ RONDÁN, JOSEP: op. cit., 1980, p. 22.

<sup>499</sup> APMR, Miguel Asensio, caja 41, n° 94, 19 de enero de 1625. La donación de los terrenos en APMR, Gaspar Gil, caja 202, n° 516, ff. 126-128v; 1 de abril de 1625. La licencia de compra en APMR, Miguel Asensio, caja 41, n° 94; 26 de septiembre de 1625.

<sup>500</sup> Compras de casas (APMR, Onofre Arechoa, caja 291, n° 812, ff. 132-133 y 204-204v; 12 de abril y 27 de mayo de 1633). Medidas para tomar dineros con los que hacer frente a las obras que se realizaban (APMR, Miguel Asensio, caja 41, n° 95, ff. 82v-83; 18 de septiembre de 1626).

<sup>501</sup> APMR, Onofre Arechoa, caja 289, n° 899, ff. 267v-291v; 22 de julio de 1630. Condiciones de nuevo pactadas con Miguel Asensio, marido de Dionisa, en 1632 (APMR, Onofre Arechoa, caja 290, n° 811, ff. 417v-473v). En 1633 se dio licencia para vender heredades de Dionisa Navarro y construir el convento (APMR, Onofre Arechoa, caja 291, n° 812, ff. 283-290v; 1 de agosto de 1633). A comienzos de 1634 los herederos del difunto Miguel Asensio dieron un reconocimiento de pago por valor de 24.606 sueldos (APMR, Onofre Arechoa, caja 16, n° 38, ff. 27-29; 12 de enero de 1634). Dos días después se hizo una venta del censal de 24.000 sueldos jaqueses (APMR, Onofre Arechoa, caja 16, n° 38, ff. 33v-35; 14 de enero de 1634). Otras donaciones o préstamos para la obra (APMR, Onofre Arechoa, caja 13, n° 31, ff. 21v-23v y 288-290; 6 de enero y 3 de noviembre de 1641).

<sup>502</sup> APMR, Onofre Arechoa, caja 290, n° 810, ff. 60-64v; 2 de febrero de 1631.

su oficio para los frailes carmelitas. Además, la vinculación con la Orden queda patente en el hecho de que su hijo profesase como carmelita en Calatayud, y él y su esposa recibieron sepultura en el convento de Nuestra Señora del Carmen<sup>503</sup>.

El 23 de mayo de 1633 se capituló con Juan del Río y Francisco Gómez, arquitectos habitantes en Barracas, el derribo de las casas y sitios sobre las que se debía continuar levantando el convento<sup>504</sup>. Pedro Ambuesa puso las fianzas necesarias para esta obra y un día después se contrató con este *Arquitecto domiciliado en la ciudad de Valencia, la erección y edificación de un templo*. La capitulación puso especial atención en la presencia física que Pedro Ambuesa debía tener desde el inicio de los cimientos hasta que los muros estuvieran ocho palmos sobre el nivel del suelo. Sus estancias se producirían de abril a octubre, y en ellas podía disponer de permisos de hasta tres meses, en los que debía quedar al frente de la fábrica su cuñado Francisco Villanueva. El tiempo para esta obra era de dos años desde el 1 de septiembre de 1633, y se acordó en 11.000 sueldos *por razón de la traça y por los estorvos y presencia y asistencia*, que serían pagados en moneda valenciana y jaquesa. La vinculación era tal que la comunidad le facilitó casa franca durante el tiempo que durase la obra y 400 sueldos para ayuda de traer casa de Valencia a Rubielos. Y un día más tarde se realizó el primer pago de 600 sueldos *por la asistencia personal al que tengo de hazer en la obra de la yglesia que dicho monesterio a de obrar*<sup>505</sup>. Este aspecto parece mostrar una actitud muy diferente a la tenida en la torre campanario de Rubielos.

En julio de 1637 se contrató con los arquitectos Diego de la Sierra y Pedro Galán un nuevo lado del claustro, uno de los menores, pues sólo se detallan cuatro columnas exentas. Además debían dar acceso al refectorio y a la iglesia, debían obrar en la cocina, el refectorio, la capilla *De Profundis*, la sacristía..., y hacer una escalera de ladrillo con tres rellanos y cubierta cúpula sobre pechinas algo ovalada y rebajada. Todo por 27.000 sueldos<sup>506</sup>. En 1640 murió Diego de la Sierra, *arquitecto natural del lugar de Castilla de la Junta de las Siete Villas en el arzobispado de Burgos*<sup>507</sup>. En junio de 1643 el convento y Pedro Galán, arquitecto vecino de Rubielos, hicieron cancelación de la capitulación de 1637 por haber cumplido ambas partes<sup>508</sup>.

En el acuerdo firmado en 1637 se estableció que los maestros debían *seguir en toda la obra la traça que dicho convento tiene dada en todo, por todo deshaziendo lo hecho y reduziéndolo a la medida que está enladrillado el suelo del quarto*<sup>509</sup>. Esta afirmación parece responder a una traza general, sin embargo de ella parece que se excluyó la de la iglesia, pues Pedro Ambuesa cobró por este concepto. La posibilidad de que Pedro Ambuesa realizara toda la traza, entra dentro de lo factible. Contaba con un prestigio en la villa, experiencia en la especificidad de la vida monacal con su actividad en San Miguel de los Reyes y el oficio de *pedrapiquers* de Valencia, en el que ocupó importantes cargos, se reunía en el

<sup>503</sup> Marco Gavella fue enterrado el 4 de febrero de 1629. Su esposa Águeda Martínez el 18 de marzo de 1630 (AHDT, Rubielos de Mora, Quinqui Libri, t. IV (1620-1702). Fray Marcos Gavella, conventual en Nuestra Señora del Carmen de Calatayud, renuncia a lo que pueda corresponderle del testamento de sus padres. (APMR, Onofre Arechoa, caja 289, nº 899, ff. 146-147; 6 de abril de 1630).

<sup>504</sup> APMR, Onofre Arechoa, caja 291, nº 812, ff. 194-196v; 23 de mayo de 1633. Reconocimientos de pago por esta obra en (APMR, Onofre Arechoa, caja 291, nº 812, f. 218v; 10 de junio 1633. APMR, Onofre Arechoa, caja 16, nº 38, ff.61v-62v; 1 de febrero de 1634. Y APMR, Onofre Arechoa, caja 16, nº 37, ff. 331-332; 1 de noviembre de 1635).

<sup>505</sup> APMR, Onofre Arechoa, caja 291, nº 812, ff. 196v-199v (23 de mayo de 1633) y 200 (24 de mayo de 1633).

<sup>506</sup> APMR, Onofre Arechoa, caja 15, nº 35, ff. 292-296v; 19 de julio de 1637.

<sup>507</sup> Firmó testamento por encontrarse enfermo (APMR, Onofre Arechoa, caja 146, nº 373. ff. 148-150v; 22 de abril de 1640).

<sup>508</sup> APMR, Onofre Arechoa, caja 15, nº 35, ff. 292-296v, 332v-333v; 14 de junio de 1643.

<sup>509</sup> APMR, Onofre Arechoa, caja 15, nº 35, ff. 292-296v; 19 de julio de 1637.

convento del Carmen de esta capital, y precisamente en 1627 regresó a Rubielos para hacerse cargo de las obras de la torre campanario de la iglesia. Las obras del convento en el nuevo emplazamiento estaban autorizadas desde finales de 1625, pero los trabajos se dirigieron básicamente a acondicionar estancias y comprar los terrenos y casas necesarios para la ampliación. Cuando en 1631 se contrató uno de los lados del claustro se realizó siguiendo el modelo de uno ya construido, lo que evidencia que las obras estaban iniciadas en firme. La construcción de la iglesia bajo supervisión de Pedro Ambuesa desde 1633 es, sin embargo, la prueba más evidente de su vinculación a la obra. Sin embargo, y en sentido contrario, es muy frecuente que las trazas de las órdenes religiosas fueran facilitadas por monjes de la Orden capacitados para ello.

Incluso limitando la intervención como tracista de Pedro Ambuesa a la iglesia, ésta fue notablemente transformada. Primero cuando el 20 de diciembre de 1659 se firmó un acuerdo con Domingo Cavanco, Joan Pérez, Domingo Pérez y Joan del Pumar, arquitectos naturales de la Rioja, Junta de las Cinco Villas, de la merindad de Trasmiera, corregimiento de las Cuatro Villas de la Costa del Mar, por la que aceptaban la capitulación anotada por Felipe Borbón, maestro de cantería domiciliado en Zaragoza. El acuerdo comprendía la conclusión de la iglesia, hacer tres claustros, la portada de la portería y el campanario. En la iglesia el programa era completo, pues exigía la construcción de pilastras y capiteles compuestos, con basa dórica y con zócalo de dos palmos, un entablamento que debía recorrer toda la iglesia, las bóvedas *a media arista con lunetos* de la nave, crucero, presbiterio y capillas hornacinas, que se labrarían yeserías de lazos o artesones, y los arcos torales, las pechinas y la bóveda con linterna cerrada por florón, lo que parece ser una licencia próxima al ámbito valenciano. También debían construir dos tribunas en el presbiterio, y deshacer el arco del coro y elevarlo tres palmos más, haciéndolo de ladrillo. Igualmente, estaban obligados a hacer dos claustros más, en los que se construiría refectorio y aula capitular. En un tercer claustro se indicaba que debían acabar los tres lienzos conforme al que estaba hecho. En la portería debían hacer la portada, y también debían construir el campanario. Se estimó toda esta obra en 10.400 escudos en moneda valenciana. Se concedía un plazo de diez años, de los que dos años y medio se emplearían en la iglesia<sup>510</sup>. Su recorrido tras la Desamortización hizo el resto: primero fue abandonado, después fue convertido en fábrica de hilados hasta 1977, momento en el que fue ocupado por varias familias.

Por otra parte, la adscripción de Pedro Ambuesa a la obra del convento de Nuestra señora del Carmen de Rubielos hace factible que tuviera alguna relación con los trabajos en el **nuevo granero y caballerizas del obispo, en Rubielos**, que los carmelitas estaban obligados a edificar en compensación por el que cedió el prelado de Teruel. En octubre de 1626, don Hernando Baldés, obispo de Teruel, concedió al convento del Carmen el granero, el corral y caballerizas del citado granero para la obra que realizaban los frailes. A cambio, éstos debían construir uno nuevo, del que se dieron precisas condiciones. El hueco tendría 108 palmos de largo, 43,5 de ancho y 14 de altura, comprendidos dos de cimientos. El eje longitudinal estaría recorrido por cinco pilares bien labrados del mismo grosor y hechura que los del granero viejo. A diferencia de éste, el nuevo debía tener dos pisos, y como elemento separador debía construirse una bóveda de ladrillo con revoltones. Las esquinas se labrarían con sillería, el resto de los muros con mampostería de tres palmos de grosor hasta los ocho palmos de altura, y desde esa línea se continuaría con fábrica de tapia con costra por la parte de fuera, con dos palmos y medio de grosor. En enero de 1627 ya estaban hechos los cimientos, y en 1633 se remataba<sup>511</sup>. Muestra, por tanto, una cronología que coincide con la

<sup>510</sup> La transcripción de este documento se encuentra mecanografiada en el APMR. Sin embargo el protocolo correspondiente al año 1659 del notario Onofre Arechoa no ha podido ser hallado entre los fondos del citado archivo.

<sup>511</sup> APMR, Miguel Asensio, caja 41, nº 95, ff. 92-97 (11 de enero de 1626) y 14-16 (3 de enero de 1627). APMR, Onofre Arechoa, caja 16, nº 38, ff. 51v-53v (22 de enero de 1634).



supervisión de las obras de la torre campanario de la iglesia parroquial y con el inicio de las obras en la iglesia del convento del Carmen.

En octubre de 1634 Pedro Ambuesa fue nombrado sobrestante o capataz de la **iglesia de la Asunción de Liria**. Años antes, el consejo decidió construir esta nueva iglesia por la incomodidad que suponía para los accidentados y gente mayor tener la antigua tan arriba. El momento sirvió, no obstante, para adaptar a los nuevos tiempos el edificio más representativo de la villa, pues el lugar elegido fue la plaza mayor, donde había unas casas que podían derribarse<sup>512</sup>, y la solución adoptada iba en la misma línea.

Se trata de una majestuosa iglesia de tres naves de perfil basilical y pequeñas capillas colaterales, cuatro tramos y transepto ligeramente sobresaliente del rectángulo general, con cúpula en el crucero formada por pechinas, tambor octogonal al exterior y calota semiesférica al interior, y linterna, presbiterio elevado de testero recto, con capilla de Comunión en el lado del Evangelio, sacristía en el de la Epístola, y trasagrario. La nave principal se cubre con bóveda de cañón con lunetos, mientras que las laterales emplean el mismo sistema pero perpendicularmente al eje principal del templo. La articulación de los muros presenta dos órdenes dóricos: el que soporta los arcos de las embocaduras de las capillas, y otro para las pilastras que sostienen el entablamento de ménsula foliada y triglifos sobre los ejes. Pero con evidentes huellas de transformaciones posteriores. El acceso se produce mediante monumental fachada retablo, de la que ya nos hemos ocupado.

Según Ponz, quien recogió a su vez una inscripción antigua, fue iniciada en 1627, bendecida en 1642 y acabada en 1672. En opinión de Juan Agustín Ceán Bermúdez y Marcos Antonio de Orellana, siguiendo la información del archivero de la iglesia, la planta del templo se debía al padre Pablo Albiniano de Rojas, la iglesia a Martín de Orinda, y la fachada a Tomás Leonart Esteve<sup>513</sup>. Tradicionalmente de menor crédito es Richard Ford, que en este caso además de compartir los otros datos, apuntó que la fachada fue realizada por Thomas Esteve en 1672. Responsabilidad que mantuvo Francisco de Paula Mellado, pero señalando su finalización treinta años antes<sup>514</sup>. José Sanchis Sivera, probablemente por las similitudes con la fachada de San Miguel de los Reyes, señaló que la obra fue realizada por los mismos arquitectos que construyeron la iglesia jerónima; es decir, Martín de Orinda y Pedro Ambuesa, a los que añadió en las labores de escultura el citado Leonart Esteve<sup>515</sup>. Los historiadores han seguido la hipótesis de este autor y además han señalado la tan manida sucesión Pedro Ambuesa – Martín de Orinda para explicar las diferencias de estilo y semejanzas entre las dos fachadas.

Los manuscritos de Mariano Llavata y Llopis han aportado precisa documentación, cuyos originales se han perdido, que confirman la cronología dada desde Antonio Ponz, y los nombres que se sumaron hasta José Sanchis Sivera, aunque todavía queda mucho camino hasta dilucidar su auténtica responsabilidad. El cartujo fray Antonio Ortí alentó a los habitantes de Liria cuando decidieron emprender la obra de la nueva iglesia, como ellos mismos reconocieron: *quant estigué assí Fray Antoni del Orde de la Cartuxa, de qui te la pnt. vila molta satisfacció feu relació no seria de tant cost com molts pensen y que ab façilitat se podia fer*<sup>516</sup>. Hacia finales de 1626 Albiniano de Rojas ofreció la traza que debía regir la obra. A comienzos del siguiente año el primer cuerpo de la iglesia fue dado a Tomás Leonart Esteve, y las obras comenzaron bajo la dirección de éste y Martín de Orinda. Al menos el

<sup>512</sup> ARV, Gobernación, Litium, 2.711, mano 8, ff. 28 y ss.

<sup>513</sup> LLAGUNO Y ALMIROLA, EUGENIO: op. cit., 1977, t. IV, c. LVII, Adiciones, pp.18-19. ORELLANA, MARCOS ANTONIO: op. cit., 1930, pp. 31-32 y 43-44.

<sup>514</sup> FORD, RICHARD: op. cit., (1831) 1982, p. 54. MELLADO, FRANCISCO DE PAULA: *España geográfica, histórica, estadística y pintoresca*. 1845, Mellado, Madrid, pp. 844-845.

<sup>515</sup> SANCHIS SIVERA, JOSÉ: *Nomenclator Geográfico-Eclesiástico de los pueblos de la diócesis de Vaencia*, 1922, Valencia, p. 272.

<sup>516</sup> MARTÍ FERRANDO, LUIS: op. cit., 1986, t. II, p. 253.

primero, piedrapiquero habitante de Valencia de 42 años, daba su testimonio con motivo de la decisión tomada por la villa el 3 de septiembre de 1634 acerca de retirar la arena que en la plaza se acumulaba tras el derribo de las casas y excavar los cimientos de la iglesia. En 1628 se decidió modificar las medidas del plano y en el 29 de octubre de 1634 se expuso en el Consejo que la opinión del padre Albiniano de Rojas era que las obras corrieran a cargo de la villa. Este consejo fue aceptado y se nombró a Pedro Ambuesa capataz de la obra con un salario de 240 libras, y con capacidad de modificar la traza. Así, por su consejo directo los techos no fueron artesonados para evitar su trabajosa ejecución e inmundicia que pudieran recoger, y la estrecha relación con elementos aislados apuntan que incluso pudo dar trazas. En este sentido, es llamativo el parecido que muestran las ménsulas foliadas y triglifo del friso con las del monasterio jerónimo. En 1641 se hicieron los herrajes para las puertas, por los que Juan Miguel Orliens recibió 50 libras. El 21 de septiembre de 1642 se trasladó el Santísimo Sacramento, y en los preparativos de las fiestas se estableció que uno de los tablados para los toros dejase la escalera de la iglesia dentro del toril, lo que a todas luces parece referirse a la que da acceso a la iglesia y aporta un elemento de datación. De 1642 a 1655 las obras se suspendieron, y fueron reemprendidas de 1665 a 1670. Posteriormente, siguieron obras de dotación mueble, como el retablo del altar mayor que con diseño de Tomás Sanchís presentado en 1674, realizó Rodrigo López, quien también realizó el de la capilla de la Comunión hacia 1678<sup>517</sup>.

Pedro Ambuesa, por tanto, estuvo vinculado a la obra de la parroquial de Liria desde 1634. La documentación notarial consultada le recoge esporádicamente como residente en la villa de Liria desde 1638. Su relación con la obra se manifiesta en la declaración de testigos que aportó el interesado para ingresar como familiar del Santo Oficio, pues junto a monjes de San Miguel de los Reyes, y ancianos canteros, la mayoría de origen francés, que habían conocido a Juan Ambuesa, declararon en 1640 Juan Miguel Orliens, escultor, de unos sesenta años, y que conocía a Pedro desde hacía veinte, así como Tomás Leonart Esteve y Pedro Leonart Esteve, maestros de cantería, naturales, vecinos y moradores de Valencia, de cuarenta y ocho y cuarenta años, respectivamente. Son nombres que aparecen en las obras del monasterio jerónimo o en las de la parroquial edetana, incluso en las dos. Las frecuentes ausencias de Pedro Ambuesa de la fábrica de San Miguel de los Reyes por acudir a Liria, llevaron a los monjes jerónimos a dirigirle su protesta y advertencia en 1642. Desde este mismo año, en la documentación notarial, ya sin alternativa, aparece como residente en Liria. Curiosamente desde el año en el que fue trasladado el Santísimo Sacramento, y momento en el que las obras se detuvieron hasta 1665. En este intervalo murió el maestro.

A la vez que Pedro Ambuesa desarrolló su actividad en el monasterio jerónimo y en Liria se documenta su participación esporádica, aunque parece que rectora, en la **iglesia arci-prestal de Nuestra Señora de los Ángeles de Chelva**, cuyo proceso constructivo fue detallado por Vicente Mares y Juan Agustín Ceán Bermúdez<sup>518</sup>, concedores de los fondos documentales del archivo parroquial, después prácticamente destruido. La iglesia es de una sola nave con capillas entre contrafuertes, fábrica de sillería hasta la cornisa, mientras que el ladrillo se emplea en los cuatro tramos de la bóveda de cañón con lunetos y en la cúpula, formada por pechinas, tambor octogonal al exterior y calota semiesférica rematada por una linterna. Su fachada de cuatro pisos está formada por los órdenes dórico, jónico, corintio y

<sup>517</sup> Las noticias de los manuscritos de don Mariano Llavata y Llopis aquí apuntadas han sido publicadas por MARTÍ FERRANDO, LUIS: op. cit., 1986, t. II, pp. 247 y ss. En menor medida por CIVERA MARQUINO, AMADEO: op. cit., 1989, nº 4, pp. 259-287. La declaración de *Thomàs Leonart* en ARV, Gobernación, Litium, 2.711, mano 8, ff. 28 y ss.

<sup>518</sup> MARES, VICENTE: *La Fénix Troyana*. (1681) 1931, Imprenta «La Federación», Teruel, cap. XXV, pp. 299-303. LLAGUNO Y ALMIROLA, EUGENIO: op. cit., 1977, t. IV, c. LIX, Adiciones, pp. 44-45. Inspecciona la obra junto a fray Albiniano de Rojas.

compuesto, ascensionalmente. Según Vicente Mares el conjunto fue comenzado en 1626 y finalizado en 1690. Juan Agustín Ceán detalló que de 1634 a 1643 dirigió la obra Juan Jerónimo Larreñaga. En 1638 acudieron a inspeccionarla Pedro Ambuesa y fray Gaspar de Sant Martí. En 1645, cuando las obras de la iglesia del monasterio jerónimo se consideraron finalizadas, Pedro Ambuesa realizó algunos destajos. Un año después, volvieron a supervisar la obra Pedro Ambuesa y el padre jesuíta Albiniano de Rojas. De 1652 a 1656 dirigió la obra Juan Martínez de Arce, y de 1657 a 1659 José Artigues. En 1660, según Vicente Mares, se bendijo la mitad del templo y en 1676 se concertó el crucero, cimborrio, capilla mayor y remate de la torre por 22.000 ducados. Juan Agustín Ceán, por su parte, destacó las obras de barroquización que desde 1676 a 1702 llevó a cabo Juan Pérez Castiel. La participación de Pedro Ambuesa, como hemos visto, es muy concreta. Sin embargo, es significativo que en las inspecciones constatadas intervengan dos importantes nombres ligados a las obras de Liria. Las relaciones entre ambos edificios fueron constantes. El cuadro de la Inmaculada Concepción, que Ponz indicó se encontraba a mano derecha entrando a la iglesia de Liria y estaba firmado “Jerónimo Jacinto Espinosa, 1663”, presentaba entre los motivos de la letanía lo que se ha considerado una representación del templo edetano; sin embargo, la articulación de la fachada en cuatro pisos hace que el resultado sea un sincretismo de la fachada de Liria y Chelva<sup>519</sup>. Por otro lado, cuando en 1676 se decidió realizar la cúpula de la iglesia de Chelva se tomó como referencia la de Liria, nueva prueba de la mirada permanente de la correspondencia entre estas dos obras.

La última participación profesional conocida de Pedro Ambuesa se produjo en la **capilla de la Comunión de la iglesia parroquial de los Santos Juanes de Valencia**. Se trata de un edificio, que aunque transformado por la renovación académica de finales del siglo XVIII, conserva original la planta de cruz latina, de tres tramos, con cúpula sobre pechinas, de cascarón semiesférico en el interior, asentado sobre un pequeño tambor circular con derrame exterior en dos tramos, y calota culminada por esbelta linterna de ladrillo aplantillado. El 5 de junio de 1643 se eligió la traza firmada por fray Gaspar de Sant Martí y los maestros de obras Tomás Leonart Esteve, Pedro Leonart Esteve, Pedro Valls mayor, Vicente Pedrós, Vicente Abril, Juan del Río, Pedro Ambuesa, Diego Martínez Ponce de Urrana. Y ese mismo día se solicitó que participasen con los firmantes, los maestros Martín de Orinda, Vicente Conchillos, Guillermo Blay, Jerónimo Vilanova, Vicente Valls y José Artigues. A finales del mismo año Diego Martínez Ponce de Urrana concertó con Tomás y Pedro Leonart Esteve el aprovisionamiento de piedra y ripio para los cimientos. El 24 de julio de 1646 por orden de los electos de la obra de la capilla, fue inspeccionada por Pedro Ambuesa, Martín de Orinda y Juan del Río. Pedro cobró diez libras por venir de Liria; Orinda y Del Río 4 libras cada uno. Dos días más tarde se hizo una nueva inspección pero con representantes de Diego Martínez, que fueron Francisco de Arcos, Juan Amador y Juan de Yraola. El 30 de abril de 1654 Pedro Ambuesa, nombrado por los electos, y Senent Vila –en lugar de Martín de Orinda, que no pudo acudir– por parte de Diego Martínez, realizaron la inspección final<sup>520</sup>. Un mes más tarde Pedro Ambuesa, habitante de Liria, participaba en los capítulos matrimoniales de una de sus hijas, y por la que se aseguraba una pensión vitalicia de su futuro yerno Vicente Martínez, lapidario. Desde ese momento, no nos constan nuevas noticias en el oficio de este maestro, que debía contar con más de sesenta y cinco años.

A través de este perfil el maestro se presenta como un gran tracista. Bien en iglesias enteras como la de Ademuz o la del convento del Carmen de Rubielos de Mora, bien en trazas parciales como las de la fachada de la iglesia San Miguel de los Reyes y puertas y ventanas

<sup>519</sup> PONZ, ANTONIO: op. cit., 1988, t. IV, Libro VII, 12, p. 721.

<sup>520</sup> PINGARRÓN SECO, FERNANDO: *Arquitectura Religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia*. 1998, Ayuntamiento de Valencia, pp. 211-214.

de su interior. Y cabe intuir que fuera mayor por sus constantes inspecciones a la iglesia parroquial de Chelva y a la de los Santos Juanes en Valencia. Su presencia documentada en diversas y dispersas obras al mismo tiempo muestra la progresiva dedicación a la labor de ideación en detrimento de la prolongada supervisión en la obra. Prueba de su capacidad e inquietud en estas cuestiones sirva la jactancia de las palabras de Vicente Mir, ya citadas anteriormente, cuando rebasado el ecuador del siglo XVII mencionaba las conversaciones que mantenía con Pedro Ambuesa de este modo: *Y que de ordinari practicaven y tractavan de fàbriques y edificis sens ocasió ninguna, sols per animar lo ingeni*<sup>521</sup>. Su amistad con imagineros y escultores como Bernardo Monforte y Juan Miguel Orliens redundaba en ello. Su actividad profesional, con habilidades como cualificado tracista e inquietudes especulativas, junto a su deseo de ingresar como familiar del Santo Oficio de la Inquisición, evidencian un ascenso en la posición económica y consideración social, que marcan un gran salto respecto a sus antecesores.

### 3.8. MARTÍN DE ORINDA

La primera noticia impresa sobre Martín de Orinda se la debemos a Antonio Ponz, que añadió el nombre del arquitecto a la lista de los artífices de San Miguel de los Reyes e indicó su labor en la iglesia parroquial de Liria<sup>522</sup>. No obstante, el grueso de las noticias biográficas y profesionales fue aportado por Juan Agustín Ceán Bermúdez. El biógrafo señaló que Orinda, que también aparece con la grafía de Olinda, Olindo, Dolinda, Dolindo, Dorinda y Dornida, residió en Madrid y se trasladó a Valencia. El 18 de abril de 1633 se comprometió a acabar la iglesia del monasterio de San Miguel de los Reyes, en la que comenzó a trabajar el 18 de mayo del siguiente año. También construyó la iglesia parroquial de Liria, que trazó el padre Albiniano de Rojas, y cuya fachada fue ejecutada por Tomás Leonart Esteve. Estuvo casado con María Venaches y murió el 2 de diciembre de 1655<sup>523</sup>. Marcos Antonio de Orellana, por su parte, ignoraba de dónde era natural el maestro, especificó que estuvo casado con María Venajes y que no tuvo hijos. También señaló que vino desde Madrid y participó en el monasterio jerónimo, cuya obra remató, y realizó la iglesia parroquial de Liria. Finalmente, retrasó la muerte del maestro al día 12 de diciembre de 1655 e indicó que fue enterrado en el monasterio jerónimo<sup>524</sup>. Aunque la mayoría de las noticias son ciertas, algunas requieren precisiones y estamos en disposición de añadir otras.

Martín de Orinda nació, según propia declaración en diversos momentos de su vida, hacia el año de 1586 ó 1589<sup>525</sup>. En 1616 contrajo matrimonio con Vicenta Miralles, doncella hija de Pablo Miralles, que dio una dote de 150 libras a las que *Martino Dornida, villa operarius de Valencia y de presente en la ciudad*, añadió un *creix* de 75 libras<sup>526</sup>. En 1630 su mujer era Ana Solaz<sup>527</sup>, de la que también enviudó, puesto que en la documentación posterior a 1650 no vuelve a aparecer el nombre de su esposa. De ninguno de sus matrimonios

<sup>521</sup> AMV, Gremios, Gremios en General, caja 12, nº 1, f. 120. También en ARV, Gremios, caja 634; y ARV, libro 638.

<sup>522</sup> PONZ, ANTONIO: op. cit., 1988, t. IV, pp. 721 y 764-768.

<sup>523</sup> LLAGUNO Y ALMIROLA, EUGENIO: op. cit., 1977, t. III, c. XXXII, Adiciones, p. 36 y t. IV, c. LVII, Adiciones, pp.18-19.

<sup>524</sup> ORELLANA, MARCOS ANTONIO: op. cit., 1930, pp. 31-32.

<sup>525</sup> En el año 1635 decía tener unos 46 años (ARV, Gobernación, Litium, 2.712, mano 3, ff. 43 y ss., y mano 4, ff. 1 y ss.); en el año 1641 decía tener unos 55 años (ARV, Gobernación, Litium, 2.718, mano 7, ff. 10 y ss.); y en 1642 decía tener unos 56 años (ARV, Gobernación, Litium, 2.719, mano 3, ff. 20 y ss.).

<sup>526</sup> APPV, Joan Josep Just, 16.992; 25 de julio de 1616. Este día se firmaron las capitulaciones matrimoniales y Martín Orinda el reconocimiento de pago por la dote aportada. Noticia facilitada por la licenciada María José López Azorín.

<sup>527</sup> ARV, Real Audiencia, Procesos, Parte 1ª, letra J, exp. 3.065.

tuvo descendencia. En 1654 donó 50 libras de moneda de plata castellana a Adriana Porcellar, *domicella*, hija de Vicente Porcellar e Isabel Ana Rebla<sup>528</sup>, y en el testamento de 1655 estableció algunas donaciones a Catalina Monzón, viuda y criada que habitaba en su casa, y al diácono Vicent Monzón por la compañía que le hizo en sus últimos días. Pero no hay actos parecidos mencionando a hijos o esposa.

Probablemente las palabras de Juan Agustín Ceán Bermúdez impulsaron al marqués de Cruilles a calificarle de *reputado arquitecto de Madrid*, y al padre Sucas a afirmar que era natural de la citada ciudad<sup>529</sup>. Sin embargo, por el momento no se ha documentado su actividad en la capital, mientras que su presencia en tierras valencianas encuentra un amplio apoyo. La preparación de Martín de Orinda se produjo en Valencia en la primera década del siglo XVII al amparo de Bartolomé Ager, que en 1623 fue nombrado maestro de la catedral: *A 8 de novembre 1610, en presensia de clavari y mayorals, fou asentat per obrer Martin de Olinda, sent manifestat per son mestre Bertomeu Ager, lo qual dix estar content dell*<sup>530</sup>. Su enseñanza tuvo que limitarse a la del oficio; tanto fue así que rebasados los cincuenta años indicaba no saber escribir<sup>531</sup>. Y su actividad probablemente continuó en la ciudad del Turia, puesto que, como hemos apuntado, en 1616 contrajo matrimonio con Vicenta Miralles, y de 1620 a 1624 se le documenta recibiendo aprendices al oficio. Según el libro de *afirmaments de obrers de vila* en 1620 acogió a Domingo Vélez y a Luis Álvarez, por cuatro años y medio, para el primero con 20 libras de soldada con las que debía calzarse y vestirse, y 7 libras y media para el segundo, en 1622 a Pere García y en 1624 a Roque Duela, ambos por cuatro años y medio y 7 libras y media de soldada. Desde 1627 aparece vinculado a la obra de la iglesia parroquial de Liria y, ya vinculado al monasterio jerónimo, en 1634 recibió a Miguel Canterella de Barcelona por cinco años y medio y a Guillem Carreres por seis años, y en 1640 a Tomás Ambrosio durante cuatro años y medio con una soldada de 20 libras, con las que debía vestirse y calzarse<sup>532</sup>.

Martín de Orinda hizo testamento el 11 de diciembre de 1655 y murió ese mismo día. La lectura de su última voluntad evidencia su gran relación con San Miguel de los Reyes: vive en la alquería que se encuentra delante del monasterio; nombra como escrutadores a fray José de Toledo, prior de San Miguel de los Reyes de Valencia, visitador general en los reinos de Castilla y calificador del Santo Oficio de la Suprema y Santa Inquisición de Toledo y de la ciudad de Valencia, así como a fray Blay Huguet, también monje jerónimo, y Joan Farinós, labrador; y elige por sepultura el lugar de la iglesia del monasterio jerónimo que los escrutadores de su última voluntad estimasen. El testamento también establecía que sus deudas fueran pagadas, que se hicieran ciertas donaciones a Catalina Monzón, viuda y criada que habitaba en su casa, y al diácono Vicent Monzón por la compañía que le hizo, y

<sup>528</sup> APPV, Miquel Huguet, 27.847; 12 de julio de 1654. Un año después, Tomás Navarro, agricultor, y Adriana Porcellar y de Navarro, matrimonio de Picaña reconocieron haber recibido de Martín de Orinda, *architector*, las 50 libras *in moneta argentea dupla bética* (APPV, Miquel Huguet, 27.847; 7 de julio de 1655).

<sup>529</sup> CRUILLES, MARQUÉS DE (SALVADOR Y MONSERRAT, VICENTE): *Guía Urbana de Valencia. Antigua y Moderna*. 1876, José Rius, Valencia, p. 283. SUCIAS, PEDRO: op. cit., Mss c.a. 1907, Libro III, capítulo VI, p. 33.

<sup>530</sup> AMV, Gremios, Gremios en General, caja 10, nº 2, f. 3v. *Livre de l'ofici de obrers de vila, des.de l'any 1581*. Agradecemos a la investigadora María José López Azorín la gentileza de habernos proporcionado esta noticia.

<sup>531</sup> ARV, Gobernación, Lítium, 2.718, mano 7, ff. 10 y ss. Dice *Orinda. Per no saber escriure feu una creu*.

<sup>532</sup> AMV, Gremios, Gremios en General, caja 10, nº 2. Transcribimos, a modo de ejemplo, el primero de estos afirmamientos:

*Afirmament. Lo pare d'orfens de València. A 24 de maig 1620 contadors del primer del dit mes a temps se a ferma Domingo Vélez ab Martí Orinda, obrer de vila, a temps de quatre anys y mig per preu de vint lliures, de las quals se a de vestir y calsar y lo dit mestre lo a de sostenir sà y malalt y aximateig lo a de alimentar, de menjar y beure y sà y malalt a bes me nes de faltes tornat de un dia dos a us y pràctica de València y lo dit fadrí se a de vestir y calsar de sa soldada que son vint lliures – 20 libras.*

daba poder a sus escrutadores para que convirtieran todos sus bienes en misas y obras pías. El día 12 de diciembre de 1655 se hizo inventario de sus bienes, entre los que se encontraban numerosos cuadros de devoción<sup>533</sup>. Incluso poseía imágenes que quedaron en poder del monasterio y no se describieron en el inventario. Así, por ejemplo, años después Martín de Almança solicitó al monasterio que le cediesen en vida la imagen de la Concepción que fue de Martín de Orinda<sup>534</sup>. El día 13 de diciembre de 1655 se hizo almoneda de algunos de sus bienes por los que se obtuvieron algo más de 84 libras<sup>535</sup>.

La creencia espiritual de Martín de Orinda parece quedar fuera de toda duda, y muchos otros documentos la confirman. Los numerosos cuadros de devoción que se citan en el inventario de sus bienes lo muestran como un hombre devoto. La vinculación entre el monasterio jerónimo y el maestro redunda en ello, e hizo que se intercambiaran muchas mercedes. En 1642 Martín de Orinda solicitó una carta de resguardo de 1.500 libras que tomó y sirvieron al monasterio. A los dos días de acabar la inauguración de la iglesia, la comunidad como agradecimiento le concedió a él y a su mujer, Ana Solaz, que dispusieran de la casa en la que vivían de por vida sin pagar alquiler. Adoptaban tal decisión por diversas razones: el maestro estuvo trabajando durante mucho tiempo en la obra de la iglesia, no solicitó su sueldo ni tan siquiera el de sus oficiales, incluso llegó a facilitar sumas de dinero para la obra –como se deduce de la carta de resguardo que solicitó en 1642 y de la deuda de 5.172 libras y 12 sueldos que mantuvo la comunidad con él desde 1646–, y eran un matrimonio de gran religiosidad. En agosto de 1650 el agradecimiento de los monjes se mantenía, e incluso se amplió con la concesión al maestro y a su ama de ración de carne cada día<sup>536</sup>. El 4 de agosto de 1655 Martín de Orinda hizo renuncia a favor del monasterio de San Miguel de los Reyes de lo que se le debía y de lo que sólo había recibido réditos<sup>537</sup>. El 9 de agosto de 1655 la comunidad llegó al acuerdo de pagarle mediante dos aniversarios y seiscientos cincuenta misas tras su fallecimiento<sup>538</sup>. Al día siguiente se firmó la concordia entre el monasterio y Martín de Orinda, *architectus*. Según ésta, el maestro cedía la citada cantidad al monasterio tras su muerte. Por su parte, el monasterio se comprometía a pasarle la pensión de dicha cantidad; esto es, 258 libras y 12 sueldos, de las que el monasterio retendría 97 libras por los alimentos que debía facilitarle. El monasterio también se comprometía a socorrer al maestro con mayores aportaciones que las citadas si éste tuviera necesidad. El monasterio debía decir perpetuamente por el alma de Orinda quinientas nueve misas. El maestro concedía al monasterio, como administrador de la obra pía por él dispuesta, un salario de 121 libras y 16 sueldos. El monasterio, como ya se ha indicado, debía celebrar dos aniversarios al año por el alma del maestro Orinda. Uno el día más próximo a su muerte que no tuviera impedimento, y otro el día de San Martín. Además, le admitió como bienhechor de la casa<sup>539</sup>.

<sup>533</sup> APPV, Miquel Huguet, 27.847; 13 de diciembre de 1655. Se citan seis cuadros grandes con guarniciones de negro y oro, con representaciones de Nuestra Señora, San Miguel, San Martín, San Francisco, Santo Tomás de Villanueva y Santa María; un cuadro pequeño con guarnición de San Juan; un cuadro pequeño sin guarnición de San Antonio Abad. Mientras que en el aposento donde falleció se encontraron dos cruces relicario, cinco cuadros grandes al óleo con guarniciones de negro y oro, en los que se representaba a San Nicolás Obispo, San Pascual Bailón, San Juan Bautista, y un Cristo; y siete cuadros pequeños con la representación de Nuestra Señora de los Desamparados, San Juan Bautista, San Juan Evangelista, Ecce Homo, Santa Teresa de Jesús, San Francisco y San Antonio de Padua.

<sup>534</sup> AHN, Códices, 508/B, f. 93v; 23 de diciembre de 1666. Se trataba de una figura con cabeza, pies y manos de madera y el citado se comprometía a vestirla, pasando a su muerte al monasterio.

<sup>535</sup> APPV, Miquel Huguet, 27.847; 13 de diciembre de 1655.

<sup>536</sup> AHN, Códices, 508/B, ff. 14 (10 de marzo de 1642), 21v-22 (26 de agosto de 1645) y 41v-42 (8 de agosto de 1650).

<sup>537</sup> APPV, Miquel Huguet, 19.940; 4 de agosto de 1655. AHN, Códices 508/B, f. 58v. Fundó una memoria con dos aniversarios y seiscientos nueve misas rezadas.

<sup>538</sup> AHN, Códice 508/B, f. 58v.

<sup>539</sup> APPV, Miquel Huguet, 19.940; 10 de agosto de 1655.

A la muerte del maestro sucedieron años de litigios por la capellanía fundada en el monasterio y se acató la resolución en 1662<sup>540</sup>.

274 La primera obra de Martín de Orinda de la que tenemos noticias es la de la iglesia parroquial de Liria a partir de 1627. Sin embargo, como hemos visto, en 1610 fue asentado como obrero, y en la tercera década del siglo XVII acogió a varios aprendices bajo su magisterio, lo que muestra su actividad en la ciudad de Valencia como maestro, aunque hasta la fecha permanezca sin documentarse su actividad. La sugerencia de Eugenio Llaguno, que le atribuyó la realización del claustro sur del monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes fue inmediatamente negada por Juan Agustín Ceán Bermúdez<sup>541</sup>.

La **iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Liria**, como ya hemos visto al analizar la trayectoria de Pedro Ambuesa, fue iniciada en 1627 bajo la dirección de Martín de Orinda y Tomás Leonart Esteve siguiendo las trazas del jesuita Albiniano de Rojas. En octubre de 1634 se nombró capataz o sobrestante de la obra a Pedro Ambuesa<sup>542</sup>, lo que ha llevado a proponer que desde esta fecha se desvinculó Martín de Orinda<sup>543</sup>. De cualquier modo, aparece documentado por las mismas fechas en Liria, en las cartujas de Ara Christi y Valdecrist, y en el monasterio de San Miguel de los Reyes, con cuyos moradores mantuvo una destacada relación.

Las trazas de la **cartuja de Ara Christi, cercana a El Puig** fueron dadas por el arquitecto carmelita fray Gaspar de Sant Martí, que se inspiró en la cartuja de Aula Dei de Zaragoza. Las mediciones de los cimientos de iglesia, claustro mayor y dependencias anejas estuvieron a cargo de fray Gaspar de Sant Martí, fray Antonio Ortí, fray Pere Ruimonte, Francesc Català, Tomás Panes y Bertomeu Fontanilla, y el 4 de marzo de 1621 se colocó la primera piedra de la iglesia. La intervención de Martín de Orinda aparece por primera vez en enero de 1632, cuando finalizado el claustro mayor, se encargó de inspeccionarlo. A partir del mes de marzo su presencia fue más activa, pues se encargó de las obras de diversas celdas, del trasagrario —pieza cuadrangular rematada con cúpula—, de las capillas de Nuestra Señora del Pilar y de San José, y de algunos trabajos en el claustro de Levante. En mayo de 1633, Martín de Orinda era considerado *maestro de obras de esta casa*, y junto a fray Antonio Ortí, profeso de Portacoeli, decidieron que se hicieran las casas de los cartujos como las de Valdecrist<sup>544</sup>; concretamente trabajó en la del sacristán y la del prior. En abril de 1635 se documentan a los oficiales de Orinda en la cartuja y su nombre aparece por última vez en junio de 1639<sup>545</sup>.

<sup>540</sup> AHN, Códices, 508/B, entre ff. 58v y 59. Se rebajan 940 libras de las 5.172 libras con que se fundó dicha capellanía. Se mantienen las dos aniversarios y se redujeron a 478 misas rezadas las 609 misas iniciales. Además se establecía que debían cubrirse las misas que se dejaron de hacer en el tiempo que duró el pleito, pudiéndolas mandar decir donde quisieren dentro de la orden, sin estar obligados a efectuarlas en el mismo monasterio. Prueba del mantenimiento de esta capellanía es que se recoge en el expediente relativo al estado de los bienes y obligaciones de los conventos tras la ocupación francesa (ARV, Propiedades Antiguas, legajo 526, exp. 13).

<sup>541</sup> LLAGUNO Y ALMIROLA, EUGENIO: op. cit., 1977, t. III, c. XXXII, Adiciones, p. 36.

<sup>542</sup> MARTÍ FERRANDO, LUIS: op. cit., 1986, t. II, pp. 247 y ss.; concretamente pp. 255-256.

La presencia de Martín de Orinda en Liria podemos documentarla en estas fechas por un acto firmado el 4 de febrero de 1629, pues en un nombramiento de procurador se le cita de la siguiente manera: *Martinus de Orinda, ville operarius ville Liria habitante* (ARV, Real Audiencia, Procesos, 1ª Parte, letra J, exp. 3.065).

<sup>543</sup> CIVERA MARQUINO, AMADEO: op. cit., 1989, n° 4, pp. 259-287.

<sup>544</sup> ARV, Clero, 2.951, f. 54.

<sup>545</sup> La más completa enumeración del proceso constructivo de esta cartuja, utilizando el libro de fábrica, la encontramos en FERRER ORTS, ALBERT: «El procés constructiu de la cartoixa d'Ara Christi (El Puig) durant el segle XVII». *Jornades d'Història d'Alboraia* (Segones, 1988). 1998, Ajuntament d'Alboraia; pp. 165-169. Recientemente estos datos han sido ampliados en FERRER ORTS, ALBERT: *La Reial Cartoixa de Nostra Senyora d'Ara Christi*. 1999, Ajuntament del Puig.

Juan Agustín Ceán Bermúdez señaló que el 18 de abril de 1633 Martín de Orinda se obligó a acabar la iglesia de **San Miguel de los Reyes**, y que el 18 del mes siguiente comenzó a trabajar en ella<sup>546</sup>. Años más tarde el Barón de Alcahalí señaló que ante el notario Pablo Vicedo, en 1633 Martín de Orinda se obligó a realizar el panteón de los duques de Calabria<sup>547</sup>. Sin embargo, es probable que este maestro estuviese antes de esta fecha vinculado a los trabajos desarrollados en el monasterio. En principio, una primera prueba sería la información dada por Antonio Sancho, que nombró una escritura de concordia entre el monasterio y el maestro Orinda del 18 de mayo de 1624<sup>548</sup>. Pese a que esta fecha puede responder a un error, no parece que revista dudas la declaración de Vicente Mir, que apuntó que desde su época de aprendiz hasta la de maestro vio a Martín de Orinda y a sus aserradores hacer las obras de carpintería necesarias para la construcción de la iglesia del monasterio jerónimo, y concretamente el declarante hizo las cimbras y Martín de Orinda las bóvedas<sup>549</sup>. Teniendo en cuenta que Vicente Mir nació en 1603, desde fechas muy tempranas creemos tuvo que estar vinculado Martín de Orinda a la obra para que Vicente Mir le conociera cuando este último era aprendiz. Al desarrollar el proceso de edificación del monasterio jerónimo hemos defendido la coincidencia de Pedro Ambuesa y Martín de Orinda en las obras de su iglesia, cuyo protagonismo muy probablemente se inclinara a favor del primero en los inicios y del segundo en los momentos finales, con el año 1632 como punto de inflexión. Con numerosas ausencias en los dos casos, puesto que, como hemos visto, ambos mantenían una intensa actividad en otras obras. En 1629 la iglesia esperaba su cierre, pero parece que esto se demoró, pues en 1632 todavía no se había establecido Martín de Orinda en el monasterio, y a partir del siguiente año realizó las bóvedas de la iglesia. Como ha apuntado Albert Ferrer, entre 1631 y 1638 se encuentra ampliamente documentado en Ara Christi, pero la propia documentación cartuja manifiesta su relación con el monasterio jerónimo en 1635 y 1636. En 1641 se hizo la cúpula y en 1644 se doró el florón que cerraba la abertura de la linterna. El 23 de agosto de 1642 la comunidad jerónima debatió sobre el incumplimiento de contrato de Pedro Ambuesa, pues realizaba largas estancias en Liria que dejaban la obra del monasterio sin dirección, y la posibilidad de trasladar la obra a Martín—con gran probabilidad Martín de Orinda—o a otro maestro que permaneciera en la casa. Los monjes decidieron dar una nueva oportunidad a Ambuesa, pero desde este año los actos notariales le documentan como vecino de Liria<sup>550</sup>. En los años centrales del siglo XVII, los últimos de Pedro Ambuesa y Martín de Orinda, el primero se retiró a Liria y el segundo permaneció en San Miguel de los Reyes.

Martín de Orinda tuvo que compaginar las obras iniciadas en el monasterio jerónimo con las de la **cartuja de Valdecríst**, en Altura, provincia de Castellón. El 4 de abril de 1634 se estableció el acuerdo para que la vieja iglesia se derribase y se levantase otra nueva *a lo moderno*, cuya renovación recayó en el arquitecto y albañil Martín de Orinda, y costó 3.000 libras<sup>551</sup>. La planta cajón, propia de la Orden, se cubrió, como en el monasterio jerónimo, con bóveda tabicada de cañón seguido con lunetos. Además, se realizaron cornisas y

<sup>546</sup> LLAGUNO Y ALMIROLA, EUGENIO: op. cit., 1977, t. IV, p. 17.

<sup>547</sup> ALCAHALÍ, EL BARON DE (JOSÉ RUIZ LIHORI): op. cit., 1897, pp. 434-435.

<sup>548</sup> SANCHO, ANTONIO: «El Monasterio de San Miguel de los Reyes». *Boletín Oficial de la Real Sociedad Económica de Amigos del País*. 1840, nº 4, abril, pp. 79-82.

<sup>549</sup> AMV, Gremios, Gremios en General, caja 12, nº 1, f. 120. También en ARV, Gremios, caja 634 y 638.

<sup>550</sup> Véase biografía de Pedro Ambuesa.

<sup>551</sup> SANTOLAYA OCHANDO, M<sup>a</sup> JOSÉ; MARTÍN GIMENO, ENRIQUE R.: «La iglesia mayor, sacristía y trasagrario de la Cartuja de Vall de Críst», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*. 1985, t. LXI, pp. 555-590; concretamente p. 559. Utiliza como fuentes J. Alfaura (1658), Joaquín Vivas (1775), José Valles (1792) y Vicente Simón Aznar (Mss. inédito del siglo XX, que también utiliza las fuentes citadas). SIMÓN AZNAR, VICENTE: *Historia de la cartuja de Val de Críst*. 1998, Bancaja, Segorbe, p. 319.



arcadas de yeso tallado, así como molduras geométricas en la bóveda y ménsulas viñolescas de talón en función de capiteles. También se modificaron los jambajes, en los paramentos que quedaban entre las ventanas se colocaron recuadros que debían albergar cuadros y se construyó una pared que, atravesando el presbiterio, separó la nave de la iglesia del trasagrario. Éste fue obra de Miguel Salvador, mientras que el campanario y la cúpula de perfil renacentista de la iglesia se deben a Juan Claramunt.

Sagazmente David Vilaplana ha apuntado las coincidencias decorativas entre la iglesia de Valldecris y el aula capitular y refectorio de Portacoeli, principalmente a base de ménsulas viñolescas de talón en función de capiteles<sup>552</sup>. Vinculación que, podemos añadir, encuentra explicación en la participación de Orinda en las dos obras. Éste, al menos, intervino en el **aula capitular de la cartuja de Portacoeli**, pues a comienzos de 1640 firmó un reconocimiento de pago de 700 libras por las labores que él y sus obreros realizaron *in dicto conventu et capitulo*<sup>553</sup>.

Principalmente, las obras del monasterio de San Miguel de los Reyes y las de la cartuja de Valldecris tuvieron que centrar su actividad hasta 1645, y explica que en muchos de estos años no figura su nombre en las listas del oficio de obreros de vila de la ciudad de Valencia. Durante este tiempo, su ocupación en otras obras fue como experto asesor. Así sucede en la **capilla de Comunión de la iglesia parroquial de los Santos Juanes**, en Valencia. El 5 de junio de 1643 se eligió la traza firmada por fray Gaspar de Sant Martí y los maestros de obras Tomás Leonart Esteve, Pedro Leonart Esteve, Pedro Valls mayor, Vicente Pedrós, Vicente Abril, Juan del Río, Pedro Ambuesa y Diego Martínez Ponce de Urrana, y ese mismo día se solicitó que participasen con los firmantes, los maestros Martín de Orinda, Vicente Conchillos, Guillermo Blay, Jerónimo Vilanova, Vicente Valls y José Artigues. El 24 de julio de 1646 Pedro Ambuesa, Martín de Orinda y Juan del Río por orden de los electos de la obra de la capilla, inspeccionaron la obra realizada. A la inspección del 30 de abril de 1654, y para la que los electos eligieron a los mismos maestros que en 1646, no pudo acudir Martín de Orinda por estar *impedit*<sup>554</sup>.

Acabada la obra de la iglesia de San Miguel de los Reyes, Martín de Orinda quedó en la alquería cercana al monasterio prácticamente retirado de la actividad profesional, y únicamente ejerció su oficio al servicio de la comunidad jerónima junto a la que residía y esporádicamente a la de su casa hermana en Alzira. Así, por ejemplo, en 1649 se alcanzó un acuerdo entre el prior del **monasterio jerónimo de Santa María de la Murta** y don Diego Vich, su gran protector, que contó con el parecer de Martín de Orinda. El maestro dio una traza para la obra del claustro, aunque su realización recayó en el maestro Guillem Carres, que también participó en las consultas previas a la traza<sup>555</sup>. El proyecto se adaptó a un pequeño claustro medieval de tres arcadas por panda. A través de las acuarelas y las recientes excavaciones arqueológicas apreciamos que se utilizó el ladrillo para articular un orden toscano, al modo de los claustros de Aguas Vivas y Llombay, aunque enriquecido con ligeros juegos de placas que recuerdan soluciones adoptadas en San Miguel de los Reyes. En mayo de 1652 Martín de Orinda realizó una **inspección a la granja del monasterio de San Miguel de los Reyes** para determinar si se podía o no derribar un muro para hacer más grande una sala<sup>556</sup>. En 1653 adelantó el coste y colocó la **barandilla de hierro con balaustres de la escalera que comunica el claustro nuevo con el presbiterio y la sacristía del**

<sup>552</sup> VILAPLANA ZURITA, DAVID: «Arquitectura barroca castellanense y de las comarcas limítrofes», *Estudis Castellonencs*. 1996, nº 7, pp. 15-40.

<sup>553</sup> AMDA, Protocolos, Pedro Torrosella, 1640; 23 de enero de 1640.

<sup>554</sup> PINGARRÓN SECO, FERNANDO: op. cit., 1998, pp. 213-215.

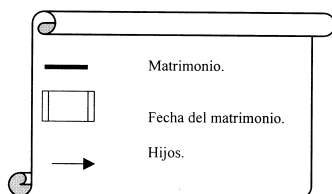
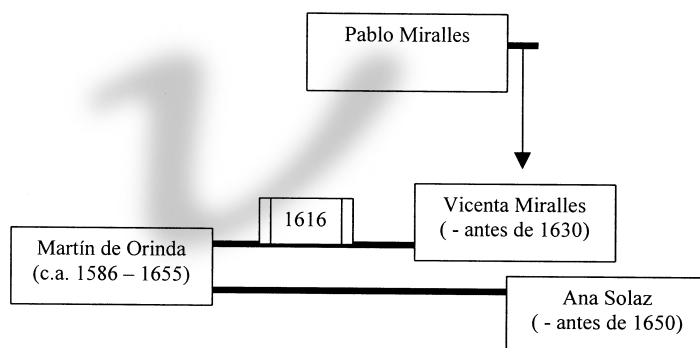
<sup>555</sup> AHN, Códices, 525/B, ff. 253v, 265v y 267 bis. Los nombres de todos estos artífices implicados fueron citados por ALMARCHE, FRANCISCO: op. cit., 1919, pp. 215-217.

<sup>556</sup> AHN, Códices, 508/B, f. 47v.

**citado monasterio.** Además, se encargó de lucir la escalera<sup>557</sup>. Ésta es la última referencia profesional que tenemos de este maestro, pues no pudo acudir a la inspección de la capilla de la Comunión que se encargó en 1654.

La labor de Martín de Orinda se desarrolló en obras cercanas a la ciudad de Valencia, y en contacto con los cartujos y jerónimos. Sin duda, su religiosidad tuvo buena acogida entre estas comunidades, y él encontró un ambiente espiritual que era de su agrado. Mantuvo relación con los principales monjes arquitectos que contribuyeron a fijar la arquitectura clasicista en tierras valencianas, en ocasiones con licencias hacia un lenguaje protobarroco, como el jesuita Albiniano de Rojas, el cartujo fray Antonio Ortí y el carmelita fray Gaspar de Sant Martí. Resulta igualmente significativo que repetidamente el nombre de Martín de Orinda figure en obras en las que participaron Pedro Ambuesa y Juan Miguel Orliens, por lo que la comunicación entre estos maestros tuvo que ser constante. La aportación de Martín de Orinda se centró en un mundo de formas y técnicas cultas ligadas a la albañilería, como ocurre en la cartuja de Valdecryst y el monasterio de San Miguel de los Reyes; especialmente con las bóvedas tabicadas de cañón con lunetos de ambos edificios. Su consideración como arquitecto y su labor como tracista, al menos documentada en el claustro de Santa María de la Murta, permiten extraer su figura de la de los meros ejecutores de voluntades ajenas, aunque como es lógico con ellas se consolidó su personalidad profesional.

## Esquema 8. Relaciones familiares de Martín de Orinda



<sup>557</sup> Citado, aunque señalando el año de 1652, por BENITO DOMÉNECH, FERNANDO: op. cit., 1983, Generalitat Valenciana, p. 672. Después, y señalando el año de 1653, por MATEO GÓMEZ, ISABEL; LÓPEZ-YARTO, AMELIA: «El monasterio de San Miguel de los Reyes: Nuevos datos sobre la construcción, ornamentación, bienhechores y Desamortización», *Archivo Español de Arte*. 1997, n° 277, pp. 1-15; concretamente p. 6.

### 3.9. JUAN MIGUEL ORLIENS

—  
278

Unánimemente se ha reconocido a Juan Miguel Orliens como uno de los mejores escultores de Aragón de su tiempo. Así lo intuyó Manuel Abizanda y Broto por el número de obras en que tomó parte. Gonzalo M. Borrás le dedicó un riguroso estudio, y Ernesto Arce, con nuevos elementos de análisis, lo calificó como el imaginero más estimable de su tiempo en Aragón y el que mejor traduce los presupuestos heredados de Juan de Anchieta, aunque despojados de dramatismo. Por otro lado, Fernando Marías destacó la originalidad e importancia de su vertiente arquitectónica<sup>558</sup>. Sin embargo, su traslado a tierras valencianas ha supuesto prácticamente una ruptura en su estudio, que esperamos reparar en parte con las siguientes líneas.

La biografía de Juan Miguel Orliens ha quedado dibujada por Gonzalo Borrás que separó, con sospecha de que fueran padre e hijo, dos artífices que Ricardo del Arco consideró uno: Miguel y Juan Miguel Orliens<sup>559</sup>. Tiempo después, María Esquiroz Matilla desentrañó la estricta línea familiar que llega hasta Juan Miguel Orliens. Así, Nicolás de Orliens, mazonero que pasó veinticinco años como criado de Damián Forment y se encuentra documentado en tierras oscenses desde 1521 hasta su muerte en 1574, fue padre de Miguel, escultor que falleció en 1609, muy vinculado al cabildo y concejo de Huesca. Este último casó en 1565 con Martina Garisa, y de este matrimonio nació Juan Miguel Orliens<sup>560</sup>. De

---

<sup>558</sup> ABIZANDA Y BROTO, MANUEL: *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón (siglos XVI y XVII)*. 1932, Tip. La Editorial, Zaragoza; t. III, p. 150. BORRÁS GUALIS, GONZALO M.: «El escultor Juan Miguel Orliens. Primera parte: estudio biográfico», *Seminario de Arte Aragonés*. 1979, n° XXIX-XXX, pp. 67-119. ARCE OLIVA, ERNESTO: «Orliens, Juan Miguel (doc. 1584-1641)», en ÁLVARO ZAMORA, MARÍA ISABEL; BORRÁS GUALIS, GONZALO M.: *La escultura del Renacimiento en Aragón*. 1993, Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar», Zaragoza, pp. 261-265; concretamente pp. 264-265. MARÍAS, FERNANDO: «La renovación arquitectónica en el Alto Aragón», MORTE GARCÍA, CARMEN (Comisaria): *Signos. Arte y Cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*. 1994, Gobierno de Aragón - Diputación de Huesca, pp. 67-75.

<sup>559</sup> Puede encontrarse un resumen de las aportaciones dispersas presentadas desde 1915 por Ricardo del Arco en ARCO Y GARAY, RICARDO DEL: «De escultura aragonesa». *Seminario de Arte Aragonés*. 1953, 5, pp. 21-56; concretamente pp. 51-54. BORRÁS GUALIS, GONZALO M.: op. cit., 1979, pp. 69-74. Además, este autor señala diversos artífices activos en el siglo XVI bajo el apellido de Orliens: Enrique, pintor, atareado en 1509 y 1512 en Zaragoza; Nicolás, escultor, criado de Damián Forment durante veinticinco años, y documentado desde 1521 hasta mediados de siglo en Huesca, Sariñena y Barbastro; y Miguel, mazonero cuya actividad se ha documentado entre 1569 y 1602 en Yéqueda, Piracés y Huesca.

<sup>560</sup> ESQUIROZ MATILLA, MARÍA: «Notas documentales del taller de los Orliens en Huesca», *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*. (1987, Alcañiz). 1989, Diputación General de Aragón, Zaragoza, pp. 207-232. La autora presenta un esquema genealógico de los Orliens en la p. 231 que permite establecer rápidamente las conexiones familiares de esta familia. Nosotros, con algunas variaciones, presentamos otro al final de esta biografía. Por ejemplo, incluimos como hermano de Miguel a Sebastián Orliens, puesto que en el agitado año de 1565 el segundo firmó contrato de aprendizaje por cuatro años con Juan de Rigalte, cuando éste realizaba el retablo de la Epifanía para la capilla del arcediano Tomás Fort, en la catedral de Huesca, y en el mencionado acuerdo aparecía como fiador del primero su hermano Miguel Orliens, mazonero también habitante de Huesca (MORTE, CARMEN; AZPI-LICUETA, MIGUEL: «El escultor Juan de Rigalte (1599-1600)», *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*. (1987, Alcañiz) 1989, Diputación General de Aragón, Zaragoza, pp. 37-90; concretamente pp. 41 y 55-56). No obstante, en algunos casos el apellido Orliens queda documentado en tierras aragonesas, sin que hasta el momento se haya podido establecer una relación directa con la familia que nos compete: Enrique, pintor, activo en 1509 y 1512 en Zaragoza, y hacia 1515 en Barbastro, Pedro Orliens, y Francisco Orliens, francés que en 1576 murió en el hospital de la villa de Rubielos (AHD, Rubielos de Mora. *Quinque Libri*, t. III (1582-1620), f. 410v; 5 de septiembre de 1576). Por otro lado, Bárbara Orliens, hermana de Juan Miguel, en su testamento de 1626 declaraba que tenía como sobrinas a Lorenza y María Arnal, Francisca Andussa de Acurio, y Agustina de Eribarne (BORRÁS GUALIS, GONZALO M.: op. cit., 1979, pp. 74-75 y 83), sin que hasta el momento se haya podido establecer la vinculación exacta de las dos últimas.

posible ascendencia francesa, al menos así ha invitado a pensar su apellido, nació en Huesca hacia 1580, según su propia declaración. Aunque la prontitud con la que firmó algunos contratos y que en 1594 apareciese como testigo en diversos actos notariales nos llevan a pensar que fue un poco antes de esa fecha<sup>561</sup>.

Juan Miguel Orliens tuvo un hermano llamado Vicente, también escultor, que en 1626 se encontraba casado con Esperanza Broto. Así como cuatro hermanas: Bárbara, que en primeras nupcias casó en 1614 con Juan de Aso, y de cuyo enlace nació Antonio Jusepe Bernardo de Aso, y en segundas nupcias contrajo matrimonio con Juan Garriga, calcetero; Lorenza, que en 1597 se casó con Miguel Pontac, droguero; Isabel, que en 1590 se unió en matrimonio a Juan de Trel, carretero, y cinco años más tarde a Pedro Arnal; y Ángela<sup>562</sup>. En 1613 Juan de Acurio era citado como cuñado de Juan Miguel Orliens<sup>563</sup>, pero hasta el momento no se ha podido precisar más sobre este parentesco.

A finales de 1599 Juan Miguel Orliens se hallaba casado con Agustina los Clavos, hermana del escultor Felipe los Clavos –casado con Ana de Areta–. En 1614 volvió a contraer matrimonio; en esta ocasión con Ana de Aso, hija de un labrador e infanzón zaragozano. Como hemos visto, a la vez contrajo matrimonio el hermano de ésta, el labrador Juan de Aso, con Bárbara Orliens<sup>564</sup>. El 4 de noviembre de 1639 Ana de Aso y de Orliens, muy probablemente la esposa del escultor, firmó su testamento en Valencia<sup>565</sup>. Finalmente, el 29 de julio de 1641 Juan Miguel Orliens, infanzón domiciliado en la ciudad de Valencia, dio plenos poderes a don Blas de Yvarne y Orliens<sup>566</sup>, muy probablemente su sobrino, hijo tal vez de Ángela.

En cuanto a sus relaciones profesionales, desconocemos la formación de Juan Miguel Orliens y la impronta que pudo recibir. Sería lógico el aprendizaje con su padre, pero dado el modesto perfil de éste pronto buscaría nuevos horizontes, que adquirió con su asentamiento en la capital aragonesa y con continuos desplazamientos. Gonzalo M.<sup>a</sup> Borrás ha señalado que durante la etapa zaragozana confluyeron en Orliens la fuerza y rotundidad del *contrapposto* de Juan de Anchieta y las maneras de Martínez de Calatayud. Agustín Bustamante ha puesto el acento en la huella del clasicismo severo de figuras pesadas y compactas de Gaspar Becerra a través de la interpretación de Anchieta. Ernesto Arce ha indicado las afinidades formales e iconográficas con la plástica navarra y vasca de comienzos del siglo XVII, resultado de diversas tasaciones por aquellas tierras. Y Fernando Marías ha destacado su vertiente arquitectónica en detrimento de los encajonamientos para las artes figurativas, su dominio del léxico vigolesco, así como del miguelanguesco a través de la interpretación de Gaspar Becerra en el mundo del retablo, y el deseo de invertir su disposición compositiva tradicional al otorgar mayor énfasis a las calles laterales<sup>567</sup>.

<sup>561</sup> La declaración de Juan Miguel Orliens en 1640 señalando tener una edad cercana a los sesenta años en AHN, Inquisición, legajo 608, nº 7. Sería, pues, muy factible un error en el computo o bien en la transcripción al confundir setenta por sesenta.

<sup>562</sup> BORRÁS GUALIS, GONZALO M.: op. cit., 1979. ESQUIROZ MATILLA, MARÍA: op. cit., 1989.

<sup>563</sup> ARCE OLIVA, ERNESTO: «Obras del escultor Juan Miguel Orliens en San Martín del Río (Teruel)», *Seminario de Arte Aragonés*. 1990, nº XLII-XLIII, pp. 67-114; p. 71.

<sup>564</sup> BORRÁS GUALIS, GONZALO M.: op. cit., 1979, pp. 74-75.

<sup>565</sup> APPV, Valeri Mollà, 27.889. Esta noticia está recogida en el índice de este notario. Lamentablemente el protocolo de este año no se conserva.

<sup>566</sup> APPV, Valeri Mollà, 14.338.

<sup>567</sup> BORRÁS GUALIS, GONZALO M.: «El escultor Juan Miguel Orliens. Segunda parte: Estudio artístico», *Seminario de Arte Aragonés*. 1980, nº XXXI, pp. 77-104; pp. 96-97. ARCE OLIVA, ERNESTO: op. cit., 1993, p. 264. BUSTAMANTE, AGUSTÍN: «Damián Forment y la escultura del renacimiento en Huesca», MORTE GARCÍA, CARMEN (Comisaria): op. cit., 1994, pp. 55-65. MARÍAS, FERNANDO: op. cit., 1994, pp. 67-75.

Significativas son las numerosas comparecencias de los Orliens con los plateros oscenses Antonio Gironza y Gregorio Puyuelo, que han sido interpretadas como un signo de amistad e incluso de colaboración artística<sup>568</sup>. En el mismo sentido puede entenderse que en 1609 el escultor Bernabé Imberto le nombrase para que formara parte de la tasación del retablo de Mendigorriá<sup>569</sup>. Con mayor claridad se produce en las dos ocasiones en las que su nombre aparece asociado a otros escultores que son familiares o afines a la misma. De este modo, en 1613 contrató junto a su cuñado Juan de Acurio la realización del retablo mayor de la iglesia de San Martín del Río<sup>570</sup>, y en 1617 acordó junto al escultor Antón Franco el retablo para la cofradía de Nuestra Señora de los Ángeles, en el convento de San Francisco de Zaragoza. En 1626 Antón Franco figuraba como escrutador del testamento de Vicente Orliens<sup>571</sup>.

Su etapa valenciana comenzó poco después de contratar en 1624 el retablo de la iglesia parroquial de los Santos Juanes, en Valencia. En los libros del oficio de *fusters* de Valencia su nombre no aparece antes de octubre de 1624, los libros inmediatos presentan ausencias y mutilaciones, y sólo desde octubre de 1626 –cuando la serie recobra su normalidad– aparece ininterrumpidamente hasta comienzos de 1641, cuya desaparición probablemente responda a su muerte o marcha<sup>572</sup>. Durante este tiempo, al equipo que le acompañó desde tierras aragonesas se incorporaron como oficiales en 1632 Pere Bordes, natural de Cataluña, y en 1638 Miguel de la Sibutria, navarro<sup>573</sup>. Su estancia en Valencia marcó una etapa larga, en la que el reconocimiento que recibió fue unánime, y conscientemente se encargó de reivindicar, por un lado, a través de sus relaciones con maestros de reconocido prestigio en las diversas artes y lo más granado de la sociedad y, por otro, desvinculándose de la administración del oficio y abogando por un puesto en la arquitectura y escultura, frente a la cantería y carpintería. Incluso su denominación como *infanzón* y *escultor* en la mayoría de los documentos en los que participa así lo indica.

Los fianzas de Juan Miguel Orliens para los cenotafios de los duques de Calabria en el monasterio de San Miguel de los Reyes fueron Martín Juan Garcés, boticario, y Juan Crisóstomo Garrís, impresor, en 1627; él apareció como testigo en el testamento de Juan Ribalta en 1628; y estableció una estrecha relación con don Diego Vich, el arzobispo de Granada y el arquitecto Pedro Ambuesa, con el que coincidió en numerosas obras: iglesia parroquial de Rubielos, cartuja de Ara Christi, monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes e iglesia parroquial de Liria. Por el contrario, sus relaciones con el oficio de *fusters* fueron las imprescindibles, pues resulta significativo que en todos los años que permaneció en Valencia y pagó al oficio que regía su actividad no ocupase ningún cargo en él. Además, su deseo de desvincularse de la reglamentación de los oficios la persiguió a través de recursos que difuminaban su campo de actuación. Así, por ejemplo, la utilización de estructuras arquitectónicas, como retablos y cenotafios, y el uso en ellas de materiales duros como mármol, alabastro, jaspe, piedra negra y bronce le acercaban a la arquitectura y escultura, y le alejaban de los reglamentados oficios de *pedrapiquers* y *fusters*.

---

<sup>568</sup> ESQUIROZ MATILLA, MARÍA: «Relaciones artísticas (plateros, escultores, pintores, bordadores y arquitectos) en Huesca durante el siglo XVI», *Actas del V Coloquio de Arte Aragones*. (1987, Alcañiz) 1989, Diputación General de Aragón, Zaragoza, pp. 527-548.

<sup>569</sup> GARCÍA GAÍNZA, M<sup>a</sup>. CONCEPCIÓN: *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*. 1969, Institución príncipe de Viana – Diputación Foral de Navarra, Pamplona, pp. 246 y 484-486.

<sup>570</sup> ARCE OLIVA, ERNESTO: op. cit., 1990, pp. 67-114. El autor ha aportado la documentación que corrobora la impresión de Gonzalo Borrás sobre la paternidad de este retablo (BORRÁS GUALIS, GONZALO M.: op. cit., 1980, p. 98-99. También Ernesto Arce ha identificado en la iglesia el retablo del Calvario, la peana y busto de San Martín obispo, las tres sillas de nogal y el sobrepúlpito octogonal y exornado de motivos geométricos manieristas.

<sup>571</sup> BORRÁS GUALIS, GONZALO M.: op. cit., 1979, pp. 81, 83 y 102-104.

<sup>572</sup> ARV, Gremios, Libros del oficio de *fusters* del 247 al 261. En este último, de octubre de 1640 a octubre de 1641, sólo aparecen reflejados dos pagos de los cuatro que se realizaban por clavería.

<sup>573</sup> ARV, Gremios, 253 y 259, respectivamente.

La labor de Juan Miguel Orliens ha sido desentrañada en la parte aragonesa por Gonzalo M.<sup>a</sup> Borrás, que indicó el extenso ámbito geográfico en el que se movió<sup>574</sup>. Sus primeras obras se documentan en tierras oscenses. Concretamente, en agosto de 1595 contrató el **retablo de la ermita de San Jorge** de Huesca por 6.000 sueldos, aunque en 1597 recibió 40 escudos más<sup>575</sup>. Se trata de un retablo formado por banco, cuerpo principal con columnas jónicas y ático con columnas corintias, con tres calles. La talla, en comparación con obras posteriores, manifiesta un estilo todavía toscó. Aunque de fecha temprana el retablo presenta algunas de las constantes de la obra de Orliens, como las acanaladuras helicoidales y grutescos en el tercio inferior, variedad en la combinación de tímpanos y sucesión de elementos de enmarque en la parte central del ático. Aquí mediante columnas corintias y pilas-tras cajeadas con atlantes a modo de capitel que sostienen el entablamento.

En los años finales del siglo XVI y primeros del XVII María Esquiroz ha documentado numerosas obras de Juan Miguel Orliens en tierras oscenses. En mayo de 1596 él, Miguel Pontac y Gregorio Puyuelo, todos vecinos de Huesca, afirmaron tener en comanda 5.400 sueldos de Jerónimo Arnal, jurado y primiciero del lugar de **Lascasas**, lo que interpretó la autora como posible fruto de una obra. En noviembre de 1597 Miguel Orliens, entallador, Juan Miguel Orliens, escultor, Miguel Pontac, droguero, Gregorio Puyuelo, platero, y Juan Garcés menor, bordador, reconocieron tener una comanda de 20.000 sueldos del concejo de **Castejón de Sobrarbe por obra de retablos y otras cosas**. El **retablo de Nuestra Señora del Rosario del monasterio de Santo Domingo de Huesca** fue concertado con Juan Miguel Orliens en mayo de 1598 y reconocido en abril de 1599 por el platero Juan Antonio y el pintor Andrés de Arana, este último nombrado por el escultor, para determinar si se ajustaba a la capitulación y traza acordadas; pocos meses después contrató nuevas obras en dicho retablo. En el siglo XVIII se trasladó a la iglesia de Plasencia del Monte, donde se ha identificado gracias a la traza de 1598 que el maestro tuvo que seguir, sin que hasta el momento se haya podido dar respuesta a la autoría de la misma. También por estas fechas Orliens y Pedro Martínez de Calatayud participaron en la **inspección del retablo de San Jorge de la Diputación del Reino de Aragón**, obra de Pedro González de San Pedro. Además, en los años de paso de siglo Juan Miguel Orliens realizó el **retablo de Nuestra Señora del Rosario en Torres de Montes**, entre 1597 y 1599, una **imagen de Nuestra Señora del Rosario para Arbaniés**, igual a las del monasterio de predicadores de Huesca, en 1597, un **tabernáculo para Sabayés**, entre 1597 y 1603, varios **trabajos en Almedúvar**, en 1598, y un **Calvario para el trascoro de la catedral oscense** encargado por Diego Monreal, obispo de Huesca, en 1602<sup>576</sup>.

En 1598 se ha documentado a Juan Miguel Orliens como habitante de Huesca y vecino de Zaragoza. En la capital aragonesa ese mismo año contrató la realización de diversas **figuras para el retablo y el sagrario del altar mayor de la iglesia de la Compañía de Jesús**<sup>577</sup>. De su arquitectura no nos ha llegado nada, pero documentalmente sabemos que el sagrario estaba formado por cuatro columnas compuestas de fuste con acanaladuras helicoidales.

<sup>574</sup> Sobre la producción artística de Juan Miguel Orliens en tierras aragonesas destaca, sin duda, el estudio de BORRÁS GUALIS, GONZALO M.: op. cit., 1979, pp. 67-119. BORRÁS GUALIS, GONZALO M.: op. cit., 1980, pp. 77-104. En él se recogen las aportaciones previas de Ricardo del Arco, Manuel Abizanda y M. Concepción García Gainza, y desde entonces han aparecido algunos trabajos más concretos, como los de María Esquiroz Matilla y Ernesto Arce. Todos se indicarán en su lugar correspondiente en las sucesivas notas pie de página.

<sup>575</sup> El contrato en ARCO Y GARAY, RICARDO DEL: «El arte en Huesca durante el siglo XVI. Artistas y documentos inéditos», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1915, año XXIII, pp. 10-21. La cantidad añadida atendiendo a la solicitud de nueva tasación en BALAGUER, FEDERICO: «Juan Miguel Orliens y el concejo de Huesca», *Argensola*, 1978, n° 86, pp. 438-440.

<sup>576</sup> ESQUIROZ MATILLA, MARÍA: op. cit., 1989, pp. 211 y ss.

<sup>577</sup> BORRÁS GUALIS, GONZALO M.: op. cit., 1979, pp. 76 y 84-87.

A finales de 1599 Juan Miguel Orliens y su cuñado Felipe los Clavos concertaron el **retablo mayor del monasterio de Nuestra Señora de Rueda**. Al menos en lo escultórico la impronta de Gaspar Becerra era explícita, como lo evidencia que la escena de la Asunción se acomodara a la *traça de la historia de la iglesia de Astorga*. Aunque se ha considerado que el abad Juan de Huarte, en el cargo desde 1600, rechazó el encargo y procedió a la contratación del maestro Esteban, que contó con la colaboración del mazonero Domingo Burmida, quienes acabaron la obra hacia 1610<sup>578</sup>, lo cierto es que diez años más tarde el abad Sebastián Bonfil, natural de Rubielos, ofreció a la parroquia de este lugar el retablo de mazonería que tenían y les había costado 1.300 libras, sin contar la madera ni las costas de los mazoneros, pues un devoto hizo otro de alabastro<sup>579</sup>. Entre los representantes de la población turolense que fueron a ver si merecía la pena su adquisición se encontraba, como hemos visto, Pedro Ambuesa. Finalmente, se pagaron 600 libras por él y once carros lo trasladaron a Rubielos, donde Bernardo Monforte se encargó de asentarlos. Lo expuesto parece confirmar que Orliens y Los Clavos sí llegaron a realizar la obra, pero probablemente ni siquiera se asentó. Y redundante en esta posibilidad que tres años más tarde el primero concertase en Rubielos la realización del retablo de la Virgen del Rosario.

De 1600 a 1602, aunque con interrupciones si tenemos en cuenta las noticias estrictamente precedentes y sucesivas, Juan Miguel Orliens trabajó con Pedro de Armendía, de Zaragoza, y Pedro Martínez, de Calatayud, los dos cuerpos y remate del **retablo mayor de la catedral de Barbastro**, que se añadía al pie de alabastro labrado por Damián Forment y Juan Liceyre, que finalizó en 1560 la obra dejada años atrás por su maestro. La ampliación de madera de pino se concertó por 4.400 escudos. El acuerdo establecía que en arquitectura los maestros seguirían las reglas de Vignola, emplearían el orden corintio en los cuerpos principales y el compuesto en el remate, y debía ir perfectamente ensamblado, sin figuras sobrepuestas. Además, se establecía que debía entregarse blanco bruñido, como si fuera de alabastro —muy probablemente para que armonizase con la obra en uso—, con las basas, capiteles, estrías de las columnas, campos de frisos y cornisas doradas, los cuerpos de las figuras encarnados al óleo, los cabellos y las alas pintados, y las vestiduras de la Virgen estofadas.

A Juan Miguel Orliens en el retablo mayor de la catedral de Barbastro le han atribuido la mazonería, los ángeles que rematan el conjunto, y con mayores reservas los santos de las entrecalles del cuerpo superior y el Calvario<sup>580</sup>. El retablo se adapta a la forma de la cabecera y adquiere una planta pentagonal. Está formado por un banco de alabastro del quinientos, dos cuerpos de tres calles y dos entrecalles, y ático. Los pisos se encuentran separados por entablamentos con frisos decorados con roleos, y sobre los ejes de las columnas de las calles se colocan pirámides cimera. Los tramos menores, en las entrecalles, quedan enmarcados por columnas embutidas que recuerdan en última instancia a Miguel Ángel. Emplea en toda la estructura la columna de capitel corintio, a pesar de lo dispuesto en el acuerdo, y fuste con estrías verticales. En esta obra también se aprecia el juego en la combinación de diferentes tipos de frontones, que alcanza su cenit en el que culmina la parte central del

---

<sup>578</sup> VIÑAZA, CONDE DE LA: op. cit., 1889 – 1894; t. II, p. 168. Este autor señala que en 1607 se encontraban obrando el retablo y Juan Bautista Lavaña lo vio en 1610.

<sup>579</sup> MARTÍNEZ RONDÁN, JOSEP: op. cit., 1980. Información del mss. de 1659 de Juan Gil de Palomar y Mosqueruela.

<sup>580</sup> DEL ARCO, RICARDO: *Catálogo monumental de España: Huesca*. 1942, Instituto Diego Velázquez, Madrid, p. 202. BORRÁS GUALIS, GONZALO M.: op. cit., 1979, pp. 76-77. BORRÁS GUALIS, GONZALO M.: op. cit., 1980, pp. 91-94. ALAMAÑAC, ISABEL: «El obispo don Carlos Muñoz y el arte en la Catedral de Barbastro», *Argensola*. 1980, Primer Semestre, t. XXII, pp. 149-209. La autora ha matizado que el nombre de uno de los artífices de este retablo es Pedro de Martínez, y no Diego, y ha indicado el largo proceso de inspecciones, correcciones y añadidos, como las desaparecidas puertas. También ha destacado las labores de pintura de Luis Salinas.

cuerpo principal. Se trata de un frontón segmental curvo y cóncavo en su vértice. De esta forma configura la base del óculo que se abre para la exposición del Santísimo en el siguiente piso. La duplicación de elementos de enmarque es evidente en la parte central del retablo, donde de nuevo aparecen pilastras cajeadas con atlantes a modo de capiteles para sostener el entablamento.

El mismo grupo de artífices, siguiendo la traza de Pedro Martínez, intervino en el **retablo de la sacristía de la catedral de Barbastro**, que también fue pintado por Luis Salinas y guardaba estrechos puntos de contacto con el anterior. Lamentablemente se quemó durante la Guerra Civil<sup>581</sup>.

Entre la última década del siglo XVI y primera del XVII una serie de noticias documentales vinculan a Juan Miguel Orliens con ciertas instituciones, pero hasta el momento no se ha podido dilucidar si esto implica el desempeño de su profesión. Así, antes de finalizar el siglo pudo realizar algún trabajo importante para la Puebla de Castro, pues tenía consignadas durante catorce años las primicias de dicho lugar<sup>582</sup>. Tampoco se ha esclarecido su relación hacia 1603 en Gurrea, hacia 1606 en la cofradía de la Soledad, y hacia 1609 en Ejea de los Caballeros<sup>583</sup>.

Sí sabemos que en 1600 acordó hacer **una peana y un busto de San Bartolomé para Tosos**, en Zaragoza. Y ese mismo año contrató el **retablo de San Bernardo para la iglesia de Nuestra Señora del Portillo de Zaragoza**, cancelado un año más tarde, pero del que se conserva la traza con la firma del escultor y el comitente. Se trata de un retablo formado por sotobanco, banco, cuerpo principal de tres calles con énfasis en las laterales –solución que parecía más vinculada a una portada– donde se disponían las columnas y los frontones triangulares, y ático con estructura arquitectónica rematada con frontón segmental, mientras que a los lados se disponían esculturas de santos de bulto redondo. También ha pervivido el acuerdo para su realización, y por él sabemos que establecía la presencia de columnas *entorchadas como las que están en el retablo de Santa Engracia a los lados de dicha santa*. Muy relacionado con esta traza se encuentra el **retablo del Niño Jesús de la iglesia parroquial de Campillo**, en Zaragoza, que se obligó a realizar en 1602 por 8.200 sueldos<sup>584</sup>. Es un retablo de tres calles formado por banco, cuerpo principal y ático. En el cuerpo principal mantiene la acentuación de las calles laterales, que se adelantan en planta y subrayan su presencia con columnas jónicas y frontones segmentales. El ático está articulado mediante tres estructuras independientes: una central de mayores dimensiones con frontón segmental partido, y dos laterales flanqueándola con frontones partidos. En este remate las columnas son corintias, con lo que se respeta la superposición de órdenes, y presentan fuste con estrías helicoidales. Los *putti* recostados sobre los frontones acentúan la importancia de estos elementos y, en este caso concreto, establecen un nexo con los tres tipos de frontones empleados.

Desde comienzos del nuevo siglo su prestigio le llevó a emitir de nuevo juicios sobre obras ajenas. Así, en 1602 dio su **informe sobre el retablo de San Pedro el Viejo de Huesca**, y un año más tarde con Bartolomé de Esmoza **reconoció el retablo mayor de la catedral de Jaca**, labrado por Juan de Bescós<sup>585</sup>. En 1605 contrató la realización de una **peana de tres cuerpos para la iglesia de la Magdalena de Zaragoza**, que debía hacerse como la de la parroquia de San Pablo. Ese mismo año convino la realización de una obra amplia en la **capilla de don Pedro Terrer en la colegiata de Daroca**, en Zaragoza. La obra

<sup>581</sup> ALAMAÑAC, ISABEL: op. cit. 1980, Primer Semestre, t. XXII, pp. 149-209.

<sup>582</sup> DEL ARCO, RICARDO: op. cit., 1942, p. 232.

<sup>583</sup> BORRÁS GUALIS, GONZALO M.: op. cit., 1980, p. 87.

<sup>584</sup> Sobre estas obras BORRÁS GUALIS, GONZALO M.: op. cit., 1979, pp. 76-77 y 87-92. BORRÁS GUALIS, GONZALO M.: op. cit., 1980, pp. 95-96. Reproduce la traza para el retablo de Nuestra Señora del Portillo en fig. 49.

<sup>585</sup> DEL ARCO, RICARDO: op. cit., 1953, 5, p. 53.



comprendía el retablo de la Anunciación y las trazas para las rejas de la capilla, que debía hacer Juan Blanco. En esta obra, en palabras de Gonzalo Borrás, Juan Miguel Orliens alcanzó la madurez en el diseño arquitectónico<sup>586</sup>. El retablo se encuentra formado por soto-banco, banco, dos pisos de cinco calles y ático de tres. Las diferentes alturas se encuentran separadas por entablamentos de frisos decorados con roleos. Las calles, por su parte, se encuentran delimitadas por columnas corintias, pero mantienen una superposición en la carga decorativa de sus fustes: en el piso bajo con el tercio inferior a base de roleos y *putti*, el tercio superior a base de mascarones y *putti*, y parte central con estrías verticales; en el piso principal con tercio inferior como en el anterior, y el resto de acanaladura helicoidal; y ático con columnas de menor desarrollo. Adquieren gran protagonismo las calles pares, básicamente gracias a los frontones. Estos elementos sirven para establecer una gradación que comienza con los rotundos frontones segmentales de extremos interiores enrollados, sigue con frontones segmentales y culmina con frontones rectos partidos de escaso vuelo. En la calle central únicamente el ático presenta frontón, que adquiere un desarrollo mayor que los que lo flanquean. Al juego de combinaciones de los frontones, constante en la obra de Orliens, se suma en esta obra la distinta disposición de las veneras: en las calles pares del piso inferior con el punto de unión en la parte inferior, mientras que en la parte central del piso principal el punto de unión se halla en la parte superior.

En 1606 contrató un **Ecce Homo y Pilatos para la cofradía de la Soledad de Zaragoza**, que debía ser como el Cristo de la Columna de la misma cofradía. Entre 1608 y 1612 hizo el **retablo mayor, monumento y dos peanas para la iglesia de Fraga**, en Huesca<sup>587</sup>. El retablo fue destruido durante la última guerra civil española, pero imágenes anteriores al lamentable hecho mostraban que era de gran tamaño, con alto basamento, dos pisos con cinco calles y ático. Bien pudiera tratarse del mismo retablo que de 1637 a 1642 se encargó de dorar Juan Çapata, pintor y dorador de Utiel<sup>588</sup>.

En 1609 Juan Miguel Orliens participó con Lope de Larrea en la **tasación del retablo de Mendigorriá**, en Navarra, contratado por Bernabé Imberto en 1594<sup>589</sup>. La altura profesional de los nombres que aparecen en la citada inspección evidencia el prestigio que había adquirido Orliens, que se indica era escultor residente en Zaragoza y fue nombrado por el artífice.

En 1612 firmó un contrato para la realización de dos peanas de madera de pino con las imágenes de San José y San Nicolás para la iglesia parroquial de Azuara, que un año más tarde fue cancelado<sup>590</sup>. En 1613 contrató con los escrutadores del testamento de Hugo de Urriés numerosas **obras de arquitectura y escultura para el convento de predicadores de Ayerbe**, en Huesca, fundado por sus antepasados hacia mediados del siglo XVI. Las

<sup>586</sup> BORRÁS GUALIS, GONZALO M.: op. cit., 1979, p. 78. Transcripción de documentos en pp. 94-96 (Zaragoza) y 96-98 (Daroca). Análisis de ésta en BORRÁS GUALIS, GONZALO M.: op. cit., 1980, pp. 97-100.

<sup>587</sup> BORRÁS GUALIS, GONZALO M.: op. cit., 1979, pp. 78 (Zaragoza) y 79 (Fraga). Transcripción de ésta en pp. 98-100.

<sup>588</sup> En los capítulos matrimoniales entre Vicente Çapata y Mariana Ibáñez se indica que Juan Çapata tenía concertado dorar un retablo en Fraga. Vicente le ayudaría a dorarlo y estofarlo por lo que recibiría una cuarta parte del precio. Si muriese Juan antes de finalizarlo pasaría a Vicente. Si éste muriese a su esposa Mariana, que llegaba al matrimonio con la nada despreciable dote de 20.000 sueldos jaqueses, aportada por su padre Pedro Ibáñez, mercader (APMR, Onofre Arechoa, caja 15, nº 35, ff. 38v-42; 17 de enero de 1637). En 1640 Juan Çapata se encontraba en Fraga (APMR, Gaspar Gil, caja 223, nº 570, ff. 75-75v; 10 de abril de 1640). El 30 de febrero de 1647, desde Fraga, Simeón Foradada, hermano de Juan Foradada, envió una carta a Juan Çapata testificando el gran reconocimiento que en la ciudad se tenía a su trabajo y la imposibilidad de pagar lo que se le debía (APMR, Onofre Arechoa, caja 469, nº 1.257, ff. 103-104; traslado del 27 de mayo de 1650). El 30 de diciembre Vicente Çapata nombró procurador en Fraga para cobrar lo que se le debía a su padre (APMR, Onofre Arechoa, caja 469, nº 1.257, ff. 218-218v; 23 de diciembre de 1650).

<sup>589</sup> GARCÍA GAÍNZA, M<sup>a</sup>. CONCEPCIÓN: op. cit., 1969, pp. 246 y 484-486.

<sup>590</sup> Señala su contrato ABIZANDA Y BROTO, MANUEL: op. cit., 1932, pp. 261-262. Su anulación en BORRÁS GUALIS, GONZALO M.: op. cit., 1979, p. 79.

obras arquitectónicas comprendían amplias labores en las capillas y de ampliación en la cabecera, con cruceros y trasagrario de veinte palmos, con ventana hacia la iglesia y otra hacia la huerta. En todas debía aportar los materiales y obreros. Concretamente, la obra de yeso, ladrillo y piedra fue subarrendada a Pedro Martínez, obrero de villa vecino de Huesca. También se le encargó el rejado de la capilla mayor y numerosas obras de escultura, a las que dedicó más atención. Así, realizó el retablo mayor, dedicado a la Virgen del Rosario, que era de madera de pino y de 28 palmos de ancho por 40 de alto. Constaba de sotobanco con los escudos de los Urriés, banco con sagrario en el centro a modo de custodia, piso con columnas de fuste helicoidal y titular de bulto redondo, y ático con remates arquitectónicos de frontones con niños recostados; todos de tres calles entablamentos y con combinación de esculturas de bulto y relieve, y pinturas contratadas con Pedro Orfelín. Orlens estaba obligado a buscar pintor que se encargara de su dorado, bruñido, estofado y encarnado. Además, como exaltación de los esposos que dejaron los medios para estas obras Orlens se comprometía a poner los escudos con las armas del fundador en las cuatro esquinas de la capilla mayor, y a hacer dos figuras de medio relieve en alabastro sobre fondo de piedra negra de don Hugo y su esposa Beatriz de Cardona, de 8 palmos de largo y con el nombre de los representados inscrito, que parece debían servir como losa sepulcral. Por todas estas obras el escultor debía recibir 2.040 escudos, y el pintor 450. Aunque todo parece indicar que finalmente se realizó un monumental sepulcro de mármol negro de Calatorao en plinto y pilastras, y ocho columnas toscanas de alabastro sobre pedestales, con escudos heráldicos y Virtudes en los intercolumnios, labrado hacia 1615 por Pedro de Armendía a cambio de 500 escudos. La obra de este sepulcro no se conserva, no así la traza, que carece de cierre superior, lo que ha llevado a considerar que se utilizó la losa contratada con Orlens. Por otra parte, éste acordó realizar tres retablos para otras tantas capillas, de estructura más sencilla y manteniendo la presencia en pintura de Pedro Orfelín, y un Cristo Crucificado de ocho palmos para otra capilla; todo por 260 escudos. De toda esta labor arquitectónica y escultórica únicamente, y con reservas, se le han atribuido piezas sueltas<sup>591</sup>.

También en 1613, junto a su cuñado Juan de Acurio, concertó la realización del **retablo mayor de la iglesia de San Martín obispo en San Martín del Río, Teruel**. Así como un **Crucificado, una peana y busto de San Martín obispo, tres sillas de nogal, un guardapolvo para el púlpito y cinco filacterias** para la misma parroquia. Todo por 1.500 escudos, aunque dos años más tarde se aprobaron ciertas mejoras que realizadas Francisco del Condado y Antón Franco estimaron en 953 libras jaquesas<sup>592</sup>. Se trata de un retablo de grandes proporciones, planta recta y formado por sotobanco, banco, dos cuerpos de cinco calles y ático de tres. El juego de frontones, las columnas de fuste estriado y las pilastras rematadas por niños atlantes se mantienen en esta obra. Y siguiendo la opción darocense utiliza una decoración profusa.

<sup>591</sup> Dio a conocer el documento y la traza ABIZANDA Y BROTO, MANUEL: op. cit., 1932, pp. 148-156 y 257-259. Noticia desarrollada por BORRÁS GUALIS, GONZALO M.: op. cit., 1979, p. 80 y transcripción en pp. 100-101. BORRÁS GUALIS, GONZALO M.: op. cit., 1980, p. 87. LEÓN PACHECO, CARMEN; LÓPEZ PEÑA, CRISTINA; VELASCO DE LA PEÑA, ESPERANZA: «El mecenazgo de don Hugo de Urriés en el Convento de Predicadores de Ayerbe en el siglo XVII», *Actas del III Coloquio de Arte Aragónés. Sección I: El Arte Barroco en Aragón*. Celebrado en 1983 en Huesca. 1985, Diputación Provincial de Huesca, pp. 49-53. Este trabajo presenta una aproximación gráfica al retablo mayor y descarta las anteriores atribuciones a Orlens de algunas esculturas conservadas en el lugar.

<sup>592</sup> ARCE OLIVA, ERNESTO: op. cit., 1990, pp. 67-114. El autor ha aportado la documentación que corrobora la impresión de Gonzalo Borrás sobre la paternidad de este retablo (BORRÁS GUALIS, GONZALO M.: op. cit., 1980, pp. 98-99. También Ernesto Arce ha identificado en la iglesia el retablo del Calvario, la peana y busto de San Martín obispo, las tres sillas de nogal y el sobrepúlpito octogonal y exornado de motivos geométricos manieristas.

En 1614 participaba en los trabajos de la **portada de la iglesia de San Pedro de Zuera**, en Zaragoza, aunque la parte gruesa fue subarrendada a Francisco Redondo<sup>593</sup>. Antes de 1616 tuvo que realizar el **retablo mayor de la iglesia parroquial de Blancas**, en Teruel. De medianas dimensiones, está formado por sotobanco, banco, cuerpo de tres calles con cuatro columnas jónicas de fuste de estrías helicoidales y ático. Se trata de una obra de taller sobria que ha sido puesta en relación con la sugerencia que formuló a comienzos de siglo en la traza del retablo de San Bernardo de la iglesia del Portillo y poco después en el retablo del Niño Jesús de Campillo de Aragón, pues con ellos comparte el énfasis de las calles laterales mediante el uso de frontones sólo en éstas, que además avanzan en planta<sup>594</sup>. En 1617 Juan Miguel Orliens y Antón Franco contrataron la realización de un **retablo para la cofradía de Nuestra Señora de los Ángeles en el convento de San Francisco de Zaragoza**, desaparecido durante la Guerra de la Independencia<sup>595</sup>. En 1618 contrató la realización de un **tabernáculo para la capilla de Nuestra Señora del Pópulo de la iglesia de San Pablo de Zaragoza**, del que sólo han sido identificados dos relieves en el actual retablo, pero del que se conserva mucho más, en opinión de Ernesto Arce. Así como las **figuras de San Juan y de Nicodemos para la capilla del Sepulcro** de la misma iglesia<sup>596</sup>. En 1619 contrató el **retablo de San Pedro para la iglesia de Albalate del Arzobispo**, en Teruel, quemado durante la última guerra civil española<sup>597</sup>.

Especial interés adquiere su participación en 1614 en la portada de la iglesia de San Pedro de Zuera, pues supone el contacto de Juan Miguel Orliens con un material distinto a la madera. Incurción que se acentuó cuando en 1618 contrató el tabernáculo de la capilla de Nuestra Señora del Pópulo en la iglesia de San Pablo de Zaragoza, valorado en 1.300 libras. En esta obra los materiales y sus posibilidades cromáticas adquirirían especial protagonismo. Orliens debía abrir cimientos, sobre los que colocaría cuatro pedestales de piedra negra de Calatorao, bien labradas y bruñidas *conforme el arte requiere y las que están en la capilla del de Nuestra Señora del Pilar*. Sobre ellas se colocarían basas de piedra negra, columnas de jaspe, capiteles corintios o compuestos de madera, y entablamento con arquitrabe, friso con hojas, roleos y serafines revueltos con cogollos, y cornisa. Continuaría un nuevo pedestal, basas, columnas compuestas de fuste acanalado helicoidal, y nuevo entablamento con friso de serafines. Sobre cada eje de columnas se colocaría un ángel de bulto redondo. En el retablo donde debía ir la Virgen situaría las historias de alabastro que le fueran indicadas.

Ya en 1622 y 1623 se ha documentado su participación, respectivamente, en el **retablo de San Antón para la cofradía de calceteros de Zaragoza**, instituida en el convento de Nuestra Señora de la Victoria, y en el **retablo de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia parroquial de Rubielos**, en Teruel, concertado en 8.000 sueldos jaqueses<sup>598</sup>, incendiado durante la última guerra civil española. Veinticinco años más tarde de la realización de este retablo, Vicente Çapata, pintor y dorador, firmó un reconocimiento de pago de más de 4.000 sueldos jaqueses por su trabajo, muy probablemente por su dorado y estofado<sup>599</sup>.

<sup>593</sup> ABIZANDA Y BROTO, MANUEL: op. cit., 1932, p. 151.

<sup>594</sup> ARCE OLIVA, ERNESTO: «Una obra desconocida del escultor Juan Miguel Orliens: El retablo mayor de la iglesia parroquial de Blancas (Teruel)». *Artigrama*. 1987, nº 4, pp.123-136.

<sup>595</sup> BORRÁS GUALIS, GONZALO M.: op. cit., 1979, p. 81 y transcripción en pp. 102-104.

<sup>596</sup> BORRÁS GUALIS, GONZALO M.: op. cit., 1979, p. 82, transcripción en pp. 104-107. BORRÁS GUALIS, GONZALO M.: op. cit., 1980, p. 87. ARCE OLIVA, ERNESTO: op. cit., 1993, p. 263.

<sup>597</sup> BORRÁS GUALIS, GONZALO M.: op. cit., 1979, p. 83 y transcripción en pp. 108-109.

<sup>598</sup> BORRÁS GUALIS, GONZALO M.: op. cit., 1979, p. 83 y transcripción en pp. 109-110.

<sup>599</sup> APMR, Francisco Gerónimo Alrreu, caja 448, nº 1.201, ff. 54v-55; 27 de agosto de 1648. Juan Çapata, natural de Utiel, estuvo establecido en Ejulve durante largo tiempo. Así lo da a entender que dos de sus hijas casaran en esta villa (APMR, Onofre Arechoa, caja 146, nº 373, ff.317-321v; 7 de noviembre de 1640. APMR, Onofre Arechoa, caja 469, nº 1.257, ff. 44-47v; marzo de 1650). En 1633 se trasladó junto a su hijo Vicente, también pintor, a Rubielos. Allí formaron un taller estable y activo que atendió la demanda de la zona y en ocasiones Juan

Por el momento permanecen como meras atribuciones sin datación precisa: el retablo de la Venida del Espíritu Santo, propiedad del Ayuntamiento de Zaragoza, el mayor de la parroquia de Used, en Zaragoza, y el de la iglesia del Hogar Doz de Tarazona, que ya ha sido vinculado a la etapa valenciana<sup>600</sup>, que probablemente se gestó en Rubielos.

El reconocimiento de pago otorgado por Orliens por su trabajo en Rubielos fue firmado en Zaragoza y especificaba que era vecino de esta ciudad. Cabe suponer, no obstante, que realizara un viaje a Rubielos para contratar la obra. Así se desprende de la declaración que hizo en 1640, y en la que afirmaba que conocía a Pedro Ambuesa desde hacía más de veinte años<sup>601</sup>, por lo que su conocimiento se remontaba hacia el año 1620. Hecho que encuentra base en el común ámbito de trabajo que por estas fechas tenían ambos maestros: la provincia de Teruel. Concretamente, en el citado año Pedro Ambuesa acudió a dar un informe sobre el interés de adquirir el retablo que Orliens y Los Clavos realizaron para el monasterio de Santa María de Rueda, y hasta 1623 estuvo el arquitecto valenciano en la iglesia parroquial de Rubielos; ese mismo año se trasladó a Valencia para iniciar las obras de la iglesia de San Miguel de los Reyes, camino que después seguiría Orliens. Por otra parte, es significativo que Lázaro del Mor, mercader, receptor de la Inquisición de Valencia y procurador del convento de San Ignacio de Loyola de Rubielos, del que era gran protector<sup>602</sup>, aparezca en 1625 entre los cuatro nombres que se ofrecieron como fianzas del retablo mayor de la parroquia de San Juan del Mercado de Valencia realizado por Orliens, como veremos un poco más adelante. Incluso, se ha apuntado que la amistad entre el escultor y los Ribalta pudo producirse en la villa turolense<sup>603</sup>.

Por lo tanto, parece relevante que la última participación documentada de Juan Miguel Orliens en tierras aragonesas se produjese en una iglesia cuyos artífices, y algunos de sus comitentes, se trasladaron a tierras levantinas, donde también Juan Miguel Orliens continuó su trayectoria. Y aunque ésta no se interrumpió, llama enormemente la atención el descuido que la nueva etapa ha recibido entre los historiadores. Los minuciosos estudios del maestro en el ámbito aragonés no cuentan con una continuación en el valenciano, cuando era de suponer que aquí su estilo continuase la madurez plena que lo acreditó. Juan Agustín Ceán Bermúdez intuyó su importancia al señalar que figuró como escrutador del testamento de Juan Ribalta en 1628<sup>604</sup>. Después este autor señaló que Orliens era aragonés y autor del retablo mayor de San Juan del Mercado en Valencia, que *carece de gracia y sencillez, y demuestra como la arquitectura se iba apartando en aquel reino y en esta época de las reglas*

---

abandonó por otros encargos, pero su hijo permaneció en la villa. Así por ejemplo, pudo ocurrir hacia 1637 cuando doró el retablo de Villanueva del Rebollar (APMR, Gaspar Gil, caja 71, n.º 163. f. 60v; 29 de marzo de 1637. APMR, Gaspar Gil, caja 71, n.º 163, ff. 61-61v; 29 de marzo de 1637. APMR, Gaspar Gil, caja 228, n.º 594; 24 de junio de 1639) y con toda seguridad cuando contrató el dorado de un retablo en la villa de Fraga, donde permaneció hasta 1642 (véase la nota dedicada al retablo de Fraga). Juan Çapata murió a finales de 1649 o comienzos de 1650 (su testamento en APMR, Onofre Arechoa, caja 468, n.º 1.256, ff.142v-145. A finales de 1650 Juan Çapata ya había muerto, puesto que en diciembre Vicente Çapata, como heredero de su padre, nombró procuradores en Zaragoza y Fraga para cobrar deudas (APMR, Onofre Arechoa, caja 469, n.º 1.257, ff. 218-218v), muy probablemente por trabajos en estas poblaciones durante la quinta década del siglo XVII. Incluso, el 23 de mayo de 1650 aceptó a Cecilio Torán, mancebo natural de Valencia, *para aprender en vuestra casa la facultad de estofar por tiempo de quatro años* (APMR, Onofre Arechoa, caja 469, n.º 1.257. ff. 102-102v. Año 1650).

<sup>600</sup> ARCE OLIVA, ERNESTO: op. cit., 1993, pp. 261-265; p. 265.

<sup>601</sup> AHN, Inquisición, legajo 608, n.º 7.

<sup>602</sup> Véase diversos actos recogidos en APMR, Pedro Heddo, caja 46, n.º 110; año 1643-1650. Además, en 1632 Lázaro del Mor ofreció al convento 10.000 sueldos jaqueses por la dote de Josefa María del Mor (APMR, Juan Bautista Sayas, 1620-1635, caja 68, n.º 157). En el ofrecimiento de fianzas Miguel del Mor, también mercader, figuraba como testigo.

<sup>603</sup> ARCE OLIVA, ERNESTO: op. cit., 1993, p. 263.

<sup>604</sup> CEÁN BERMÚDEZ, JUAN AGUSTÍN: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. 1800, Real Academia de San Fernando, Madrid, vols. VI; t. III, p. 273.

de los antiguos y del buen gusto<sup>605</sup>. Información que compartía Marcos Antonio de Orellana, aunque con diferente interpretación, menos lastrada por la carga academicista y por el contrario más impulsada por cierto orgullo local. Así, indicó que Orliens *exerció en Valencia, con ayroso desempeño la Arquitectura; es obra suya y que nos asegura de su pericia y habilidad, el retablo mayor de la Parroquial de San Juan del Mercado, el qual costó siete mil escudos, sin dorar*<sup>606</sup>. El biógrafo utilizó como fuente declarada el dietario de los Vich, que como veremos muestra gran admiración por la obra. Con el tiempo y de manera deslavazada se han ido sumando otras contribuciones del escultor aragonés en tierras valencianas. Intentaremos a continuación poner orden, y aportar nuevos datos.

Con motivo de la realización del **retablo mayor de la iglesia de San Juan del Mercado de Valencia**, contratado en 1624, Juan Miguel Orliens se desplazó a tierras valencianas, donde se avecindó, entró en el oficio de *fusters* e incluso, como hemos visto, tomó oficiales. Sin lugar a dudas, en tierras valencianas ésta fue su obra más ambiciosa, que contrató el 3 de mayo de 1624 y se comprometió a dejarla asentada para el 1 de enero de 1628, por 7.000 libras<sup>607</sup>. La capitulación, desconocida hasta la fecha, remite frecuentemente a la planta y traza que hizo el maestro; al igual que a una tablilla con decoración escultórica que debía servir como ejemplo para los relieves de los pedestales, y por extensión, en cuanto a la calidad de su ejecución, a toda la decoración de relieves del retablo, modificando simplemente su resalte. Esta tablilla era la carta de presentación de Orliens en el medio valenciano. Los jurados, antes de embarcarse en la costosa obra buscaban la garantía de comprobar la habilidad técnica del maestro, que después sería el propio retablo. Lamentablemente, y como es habitual, los complementos documentales del contrato, trazas y tablilla, no han sido encontrados. No obstante, la comparación del texto con las fotografías antiguas evidencia un seguimiento casi exacto.

El retablo se concibió con dimensiones grandiosas: 77,5 palmos de altura por algo más 40 palmos de anchura. A lo ancho ocupaba todo el lado central del ochavo del presbiterio, creando una planta recta que en los extremos del sotobanco y primer cuerpo se adaptaba al inicio de los lados del citado ochavo, por lo que disponía en oblicuo el basamento y el orden del primer cuerpo. En cuanto a la altura, no hubo un mero ajuste al espacio dado, sino que persiguiendo su grandiosidad, y probablemente unas proporciones que prácticamente duplicasen las de la anchura y con ello confiriesen armonía, se quitaron dos gradas del presbiterio en beneficio de un mayor desarrollo del conjunto.

El retablo estaba formado por sotobanco de piedra, y banco, tres pisos de tres calles –la central más ancha– y remate central, de madera. Los pisos principales se encontraban separados por entablamentos completos, que participaban de los resaltes en los ejes verticales de las columnas y los estípites de caña rectangular y ángeles tenantes a modo de capitel que las flanqueaban, y que conjuntamente delimitaban las distintas calles. El sotobanco y banco se interrumpían en las calles impares para proporcionar acceso al trasagrario. Mientras que en el banco de la calle central se construyó el sagrario, cuya ubicación y disposición se hace eco de la exaltación eucarística emanada del Concilio de Trento y los postulados de San Carlos Borromeo<sup>608</sup>. Según las capitulaciones debía estar formado por pedestales, cuatro columnas corintias con parecidos criterios a las del primer cuerpo, entablamento con resaltes. Sobre la cornisa, se alzaría un pedestal y su frontispicio conforme la traza, y sobre éstos

<sup>605</sup> LLAGUNO Y ALMIROLA, EUGENIO: op. cit., 1977, t. III, Adiciones, p. 190.

<sup>606</sup> ORELLANA, MARCOS ANTONIO: op. cit., 1930, pp. 518-519.

<sup>607</sup> APPV, Marc Antoni Bonavida, 13.380; 25 de enero de 1625. Las capitulaciones, con añadidos introducidos de mutuo acuerdo para mayor aclaración, se encuentran junto al ofrecimiento de fianzas para llevar a cabo la obra.

<sup>608</sup> RODRÍGUEZ GUTIERREZ DE CEBALLOS, ALFONSO: «Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, (U.A.M.), 1991, vol. III, pp. 43-52.

media naranja con linterna y niños. El sagrario debía contar con tres puertas ornadas con tallas de medio relieve, la central con la historia de la Resurrección, y las de los lados con el Sacrificio de Abraham y Moisés en la Zarza. Dentro del sagrario debía hacerse un artesón, y en los espacios grandes serafines de medio relieve. Las fotografías conservadas muestran que este sagrario sufrió notables transformaciones antes de su destrucción. De hecho, éstas pudieron iniciarse en 1693 cuando José Artigues, carpintero, reconoció haber recibido 80 libras por el *tabernaculi sive custodia per me facti ad sevitium dicta ecclesia*<sup>609</sup>.

El sotabanco, de cinco palmos y medio –como el altar–, concentraba las mayores intenciones en la elección de los materiales, pues estaba formado por pedestales de piedra labrada y enlucida; es decir, plinto de medio palmo de piedra negra o parda de Barcelona, Tarragona o Calatorao, en la provincia de Zaragoza, y basa, cornisa y resto de alabastro o mármol de Génova. Mientras que en los frentes y lados de los pedestales debían emplearse almohadillas encajadas de jaspes de Tortosa o de piedra negra como la del plinto. Como hemos visto, Juan Miguel Orliens en 1602 contribuyó a realizar una estructura lúnea sobre un basamento de alabastro en el retablo mayor de Barbastro, y en 1618 trabajó la piedra negra de Calatorao en el tabernáculo de la capilla de Nuestra Señora del Pópulo en la iglesia de San Pablo de Zaragoza. Pero en Valencia, su incursión despertó los recelos del oficio de *pedrapiquers*, contribuyendo probablemente a acrecentar su impacto en la sociedad valenciana. Así, fue acogido tempranamente por los monjes del monasterio de San Miguel de los Reyes para transmitir la idea de grandeza que deseaban para los cenotafios de sus fundadores.

El primer cuerpo del retablo de San Juan Mercado, de 23,5 palmos, estaba formado por banco con seis pedestales con sus frentes con figuras de medio relieve muy bien tratadas. Mientras que en el resto abundaba el ornato de talla en altorrelieve de niños, cogollos y tarjas, siguiendo el modelo en la calidad de ejecución de una tablilla que el maestro presentó previamente. En los accesos al trasagrario se colocaron escenas de los santos titulares. Sobre los pedestales se erigieron seis columnas corintias exentas de 15 palmos, con éntasis y decoración en los imoscapos de talla de medio relieve, aunque aumentando su relieve según se ascendiese, de niños, cogollos y florones, mientras que en el resto de los fustes se utilizaron estrías, que en las dos columnas centrales fueron verticales, y en las parejas de los lados helicoidales, pero con sentido contrario entre las más próximas. Detrás de las columnas aparecían contrapilastras del mismo orden, pero sin disminución y decoradas con artesones mixtilíneos, y a los lados de cada una de las columnas centrales y de las parejas de columnas de los lados, ocho estípites –los externos en ángulo– con cañas decoradas con altorrelieves, con resalte según se asciende, de niños, cogollos, tarjas, serafines y colgantes, y con capiteles con cartelas y niños-atlantes desnudos en diferentes ademanes. En la calle central una hornacina rectangular, con rosca de arquitrabe corrido en tres lados, interior de plafón artesonado y lados de talla de tarjas y cogollos diversos en altorrelieve, cobijaba las imágenes de bulto redondo de San Juan Evangelista y San Juan Bautista, que debían ser *de escultura excelente por ser lo principal del retablo, y a quien todo lo demás de él sirve y compañía (roto) teniendo gran cuydado en que queden perfetisimas (tachón), según arte de escultura*. En las calles impares las hornacinas eran de remate semicircular y debían contener tableros, según las capitulaciones, y que en 1668 fueron ocupadas por las esculturas de San Gregorio y San Jerónimo realizadas por Tomás Sanchís. El entablamento estaba formado por arquitrabe, friso ornado con talla de altorrelieve de tarjas, cogollos, niños, florones..., y cornisa con cartelas y florones.

El segundo cuerpo, de 16 palmos, se iniciaba con un pequeño pedestal de dos palmos decorado con recuadros con pequeñas molduras corridas. Sobre él se elevaban columnas y

<sup>609</sup> ARV, Protocolos, José Domingo, 763; 3 de junio de 1693. En el reconocimiento de pago se indica que el contrato se firmó el 22 de mayo de 1692. Lamentablemente no hemos podido encontrarlo en el protocolo correspondiente. Aunque sí fue citado por PINGARRÓN SECO, FERNANDO: op. cit., 1998, p. 206.

contrapilastras de orden compuesto y estípites; todos con un tratamiento decorativo similar al recibido en el cuerpo inferior, pero mayor relieve en la talla. Además del cambio de orden en las columnas y contrapilastras, y su menor tamaño, se redujo su número, pues en los extremos sólo se empleaba una columna por lado, siendo remplazados los ejes de las columnas de los costados del cuerpo inferior por esculturas de bulto redondo de los profetas David y Moisés, de siete palmos y medio, y los estípites angulares por pequeñas bolas. En las calles se disponían tres hornacinas de remate semicircular y plafones con molduras de coronas y golas, la central con enmarque de arquitrabe corrido en tres de sus lados e inflexión en las intersecciones, y en su interior escultura de bulto redondo de la Inmaculada Concepción de unos diez palmos. La capitulación, como en el cuerpo anterior, no especificaba las figuras que debían colocarse en las hornacinas laterales, y tan solo citaba que habrían tableros, aunque posteriormente el citado Sanchís se encargó de realizar las esculturas de San Ambrosio y San Agustín, completando el grupo de los Doctores de la Iglesia Latina. Muy probablemente, como veremos, substituyendo la opción pictórica que parece indicar la inicial existencia de tableros.

En el tercer cuerpo la capitulación ofrece una descripción muy imprecisa de los elementos arquitectónicos que lo componen, probablemente por su mayor complejidad, por lo que constantemente remite a la traza. Especificaba que partía de un pequeño pedestal de parecido tratamiento al inferior, pero con diez dedos de altura más. La calle central, de mayores dimensiones, estaba formada por columnas corintias de ocho palmos con características de talla y estrías similares a las inferiores, y estípites flanqueándolas. La hornacina rectangular estaba formada en la parte frontal por una arquitrabe corrido en tres de sus lados, y albergaba un grupo de bulto redondo formado por Cristo en la Cruz, la Virgen, San Juan y María Magdalena arrodillada, cada una de ellas salvo la última de unos ocho palmos. Como elemento de remate sólo la cornisa se presentaba corrida en plafón, mientras que el arquitrabe y friso aparecían únicamente sobre los ejes verticales de las columnas y estípites. Las calles laterales presentaban nichos de remate semicircular que albergaban las imágenes de bulto redondo de San Pedro y San Pablo, de unos siete palmos y medio. Frontones partidos con niños echados en diversas posturas y virtudes teologales –la Fe y la Esperanza–, de bulto redondo, las remataban. En los extremos de este cuerpo, sobre las columnas del anterior, se colocaron las esculturas de bulto redondo que representaban virtudes cardinales –la Justicia y la Templanza–, de unos siete palmos. Mientras que sobre los estípites de cada uno de los extremos del cuerpo inferior, la capitulación establecía que hubiera un niño de bulto redondo, recostado con colgante de frutas, flores y hojas, que debía caer hasta los capiteles de las columnas del segundo cuerpo. Elemento este último que no se aprecia en las fotografías conservadas, y bien pudo perderse en la posterior renovación del espacio interior, cuya amplia cornisa incide exactamente en este punto. Su descripción, no obstante, recuerda el uso que de estos colgantes hizo Jerónimo Quijano en obras como el segundo cuerpo de la catedral de Murcia, Palladio en algunas de las fachadas presentes en su tratado, y algunos de los frontispicios de las ediciones venecianas del tratado de Serlio.

El ático estaba formado por una hornacina rectangular apaisada enmarcada por un arquitrabe corrido en tres de sus lados. El superior, presentaba plafón con artesones, y los laterales estaban enmarcados por estípites de corte miguelanguelresco, de casi seis palmos, que seguían la verticalidad de los existentes en los otros cuerpos. El interior de la hornacina estaba ocupado por una imagen de gran tamaño de bulto redondo de Dios Padre de medio cuerpo. El frontispicio quedaba rematado por un frontón segmental partido con figuras recostadas y en el centro la representación de la Caridad. En los lados, sobre los ejes de las columnas centrales de los cuerpos inferiores, se encontraban las esculturas que representaban la Fortaleza y la Prudencia.

La obra tuvo que esperar cierto tiempo para que se iniciase, puesto que la capitulación exigía la aportación de fianzas, y este acto no se firmó hasta el 25 de enero de 1625,

advertiéndose entonces que la obra comenzaría en septiembre<sup>610</sup>. Aspecto que concuerda con la declaración del propio Orlens en octubre de 1627, en la que afirmaba llevar veintisiete meses trabajando en la obra<sup>611</sup>, lo que fija su inicio hacia el mes de julio de 1625. Muy probablemente la diferencia de tiempo entre la firma del contrato, incluso el ofrecimiento de fianzas, y el inicio del trabajo, respondiese al tiempo necesario que debía transcurrir para que Orlens estableciese su taller en Valencia y lo abasteciese del material necesario, que corría a su cargo. Así como por los trabajos en rebajar las gradas del presbiterio que debían realizar los electos de la parroquia.

Una vez iniciada la obra su ejecución no estuvo exenta de algunas tensiones, pues en 1627 las partes acudieron a los tribunales por discrepancias en los pagos<sup>612</sup>. No obstante el mayor revés vino ese mismo año de manos del oficio de *pedrapiquers*, que secuestró toda su herramienta *sots pretexte de que sens facultat de dit offici de pedrapiquers lo ha hecersitat en lo alabastre blanch y pedra fina de assi del Regne*, sin haberse examinado como exigía el capítulo III de los estatutos del oficio, y por el contrario empleando *fadrins pedrapiquers*. El 1 de octubre Orlens, ante la Gobernación solicitó la devolución de sus herramientas, teniendo en cuenta que la obra se hizo con gran publicidad y permitiéndola el oficio de *pedrapiquers* de Valencia, que consideraba no sabía trabajar este tipo de piedra, y finalmente que la obra de piedra fina era accesoria a la del retablo. El día 5 se dictó a favor de Orlens, considerando *que la perijà y suffisencia de dita obra y del ministeri de aquella es molt different y distinta de la del offici de pedrapiquers*. El asunto no quedó aquí, y como era habitual continuó en la Real Audiencia. La defensa que hizo Vicente Gaçull, procurador de Orlens, insistió en la capacidad del aragonés en el trabajo de materiales duros. De hecho, la habilidad del escultor en la labor de éstos le acercaba a la arquitectura y la escultura, mientras que le separaba del grueso del oficio manual de los canteros<sup>613</sup>, grandes dominadores de los cortes de la piedra, pero en estos momentos, más que en los anteriores, de desnuda expresión. La arquitectura y la escultura se configuran como puertos donde atracan las habilidades de más altos vuelos, como el dominio del diseño, que aquí no se menciona porque simplemente se negocia a quién corresponde su interpretación cuando se trata de materiales de gran dureza y cualidades cromáticas, que por otra parte eran muy acordes con el pensamiento estético de un artífice que concebía la arquitectura de los retablos con policromía.

Como señalaban las condiciones para la realización de este retablo – sagrario, debía ser *conforme a las leyes de la buena arquitectura, talla, samblaje y escultura*. Y ciertamente se insiste en cada uno de estos aspectos. Así, muestran como constante el deseo de presentar los diferentes elementos con proporciones *según reglas de arquitectura*. Sin embargo, éstas simplemente remiten a la traza, y tan sólo se dan detalles concretos al hablar del entablamiento del orden corintio del primer piso por presentar un error la traza. Aquí se especifica un módulo para el entablamiento corintio que supone la cuarta parte de la columna, sin pedestal, lo que equivale a las propuestas de Serlio y Vignola. Con los postulados de este último

<sup>610</sup> Los fianzas fueron Lázaro del Mor, mercader, Martín Juan Garcés, *farmacopola*, Juan Crisóstomo Garris, impresor, y Miguel Domingo Abarco, médico.

<sup>611</sup> ARV, Real Audiencia, Procesos, Parte 1ª, Letra J, exp. 2.881

<sup>612</sup> ARV, Real Audiencia, Procesos, Parte 1ª, Letra J, exp. 2.897.

<sup>613</sup> *Per ço que los officis que fà dit comparent en la pedra negra, jaspe y alabastre del pedestal de dit retaule y altar verdadera y propiament pertany a la architectura y escultura, y no a la pedrapiqueria y canteria. Lo que es dexaba entendre pues ningun pedrapiquer de la present ciutat té feta obra en ella de semblant calitat ni la farà en dit pedestal, señal evident que no s'inclou en la latitud de dit offici y que qualsevulla stabliment, ordinations e capitols dell no pertanyen a la obra de aquesta pedra prima e delicada, sino de la pedra grosa. Y axi quant ni haguera alguns dels que allega lo dit Navarro no poden comprendre aqueste cas ultra de que en lo negat que davall de la latitud del offici de canters y pedrapiquers se poguera incloure la obra de aquesta pedra negra, jazpe y alabastre, tampoch y haguera contravenció a dits pretessos capitols perque vinguera a ser accesoria a la principal de arquitectura y escultura y axi haguera de seguir la naturalea della et jure accesoretietatis permetre a dit comparent.*



tuvo que estar tempranamente familiarizado, pues la capitulación del retablo mayor de Barbastro establecía como rector de los principios arquitectónicos. Del primero toma el modelo de disminución de la columna corintia y el gusto por los arquivadros continuos en tres de sus lados, que en última instancia parten del panteón romano, que también reproduce el bolognes en la lámina LIII de su Libro IV, precisamente vinculado al orden corintio. Sin embargo, su lenguaje no se encuentra ligado a estas fuentes y es evidente que las licencias que contempla Orliens en ocasiones se acercan tímidamente a las soluciones de Miguel Ángel en el tratamiento de los frontones con figuras desnudas y el uso del estípite, o de Dietterlin en el uso de estos elementos, los placados, y las labores de incrustaciones. En definitiva, lo que para otros podían ser *menudencias de resaltillos, estípites, mutilos, cartelas y otras burlerías, que por verse en los papeles y estampas flamencas y francesas, siguen los inconsiderados y atrevidos artífices y nombrándolas invención, adornan, o por mejor decir, destruyen con ellas sus obras, sin guardar proporción ni significado*, que ya Juan de Arfe denunciaba en 1587. El lenguaje de Orliens, elaborado plenamente desde su etapa aragonesa, persigue no obstante su adaptación a la modulación canónica de los órdenes. Concretamente, el caso del llamado estípite por Orliens es realmente significativo de esto: utilizado como elemento de enmarque de las columnas, es una fusión del estípite geométrico y el antropomorfo, pero con voluntad de corresponder sus partes con las de los órdenes tradicionales. Así, presenta basa, caña rectangular y capitel con ángeles tenantes. Prácticamente se trata de la pilastra cajeadada con atlantes a modo de capiteles que aparecen en obras anteriores, pero que la figuración con función sustentante, aunque reducida a los capiteles, le lleva a darle el nombre de estípite.

En cuanto a la ejecución del retablo, el acuerdo insistía que debía hacerse *según pide el arte*, con especial atención a que la talla, molduras y espigas no fueran sobrepuestas, sino realizadas sobre los mismos elementos arquitectónicos, y que los ensamblajes se hicieran a cola de milano, y los asientos de las piezas mediante agujeros y espigas.

Por lo que respecta a la parte escultórica, su importancia es evidente, y quedó nítidamente expresada en las capitulaciones. El programa iconográfico, con personajes del Antiguo y Nuevo Testamento, y personificaciones de las Virtudes se encontraba perfectamente definido en el contrato<sup>614</sup>, salvo los relieves del banco y las figuras de las hornacinas laterales de los dos primeros pisos, que como hemos señalado simplemente se indicó que debían ir ocupadas por tableros, aunque finalmente se colocaron las esculturas realizadas años más tarde por Tomás Sanchís. También el contrato establecía la necesidad de retraer algunas cornisas para apreciar en su conjunto las esculturas que sobre ellas se encontrasen, emendando la plana a la importancia que Vignola concedió a estos elementos arquitectónicos. La múltiple decoración y figuración de relieve jugaba un papel muy destacado, la escultura de bulto redondo de los extremos contribuía a dibujar la composición piramidal; y la de las hornacinas, principalmente las de la calle central, concentraban los valores volumétricos de la obra.

Incluso, no sólo la arquitectura y la escultura, y el buen arte en la ejecución de cada una de ellas, que eran las facetas que se le exigían a Orliens, estuvieron proyectadas en esta obra, sino que también la pintura pudo tener su presencia. Al menos así invita a pensar las referencias a los tableros, sin más detalle, que Orliens debía colocar en las hornacinas de las calles laterales de los dos primeros cuerpos. Y para cuya interpretación la figura de los Ribalta cobra fuerza, aunque la muerte de padre e hijo en 1628, podría justificar que no se realizasen y que por ello en 1668 se sustituyera el proyecto inicial por las esculturas de los

---

<sup>614</sup> Un completo análisis formal e iconográfico de este retablo se halla en VILAPLANA, DAVID: *Arte e historia de los Santos Juanes de Valencia*. 1996, Generalitat Valenciana, pp. 67-74. Desarrolla una primera incursión en VILAPLANA, DAVID: op. cit., 1988, t. II, pp. 212-213.

Cuatro Doctores de Tomás Sanchís, coincidiendo con el dorado realizado por Luis Campos<sup>615</sup>. El prestigio de los Ribalta está fuera de toda duda, su relación con los electos de la iglesia de San Juan del Mercado es evidente, pues fueron enterrados en vaso propio de la misma iglesia, mientras que con Orliens su relación también fue un hecho, como lo da a entender que el escultor fuera nombrado escrutador del testamento de Juan Ribalta<sup>616</sup>. Además, estilísticamente alcanzaría plena coherencia con las figuras de los santos titulares, que tradicionalmente se ha apuntado fueron obra de Juan Muñoz –al que Antonio Ponz atribuyó todo el retablo–, puesto que, como se afirmó con motivo de la reimpresión de las biografías realizadas por Palomino, las pinturas de los Ribalta y las esculturas de Muñoz mostraban una clara simbiosis<sup>617</sup>. No obstante, resulta contradictorio que estas figuras recayesen en distinta mano cuando en el acuerdo con Orliens se exigía claramente que fuesen de escultura excelente, pues eran las principales.

En las competencias de Orliens el retablo, en definitiva, muestra un claro dominio del diseño arquitectónico que convive con la fuerte presencia de la escultura, que en este caso abarca la gradación que va desde el relieve hasta el bulto redondo. El lenguaje arquitectónico, como hemos visto, no es estrictamente ortodoxo, sino que se adapta a unas elecciones personales que vivifican la primera impresión de regularidad mediante elementos combinatorios. Orliens concibe el retablo –sagrario con una planta diferente según los pisos, destacando la disposición angular de los extremos del sotobanco y primer cuerpo en contacto con los lados del ochavo, mientras que el alzado se encuentra diseñado en una composición piramidal dibujada principalmente por el escalonamiento de esculturas de bulto redondo. Los ordenes utilizados son los más estilizados y opulentos, pero cuidando que no hubiera repetición, ni superposición, sino alternancia; es decir, sin que pudiera repetirse el mismo orden entre pisos inmediatos. Probablemente conscientemente el orden corintio, considerado mayoritariamente desde Vitruvio como «virginal», no se emplea en el piso que alberga la Inmaculada Concepción, pues su presencia ya confiere esta calificación. Variedad a través de juegos de contrarios que se traslada al tipo de hornacinas centrales, rectangulares y de remate semicircular, y en cada uno de los pisos al tipo y dirección de las estrías de los fustes de las columnas. La abundante decoración lejos de ser monótona también presentaba motivos muy variados, como tarjas, roleos, figuras vestidas, *putti*, etc., y recubría pedestales, pilastras, imoscapos y frisos; como la dispar decoración geométrica de corte manierista recubría las hornacinas y parástades. Los estípites presentaban capiteles con tarjas y niños de diferentes ademanos. Asimismo se perseguían en las figuras reclinadas sobre frontones partidos, de romanista recuerdo miguelanguelesco.

Por otro lado, cabe destacar que toda la obra rezuma criterios de percepción en el tratamiento del relieve y el desarrollo de los entablamentos. Tanto fue así que la más cuidada ejecución de relieves debía encontrarse a la altura de los ojos, y su resalte aumentaría a medida que se ascendiese y por lo tanto se alejase de la vista del espectador, *por lo que la distancia disminuye*; y la cornisa del segundo piso se retraería para que *se descubra* plenamente el grupo escultórico que había sobre ella. Incluso la disposición angular de la parte inferior del retablo, adaptada a los lados del ochavo, puede entenderse como un recurso para conducir la mirada, participando al mismo tiempo del potente efecto visual que la angulosidad proporcionaba en las estructuras defensivas del momento. No obstante, es evidente que también estos soportes diagonales a modo de estribo son, junto al sotobanco de piedra, importantes recursos para la estabilidad de la enorme fábrica, pues debía recibir *so-bre si toda la máquina del retablo*.

<sup>615</sup> TORMO, ELÍAS: op. cit., 1923, p. 118.

<sup>616</sup> ALCAHALÍ, EL BARON DE (JOSÉ RUIZ LIHORI): op. cit., 1897, pp. 258 y 265-266.

<sup>617</sup> Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sig. 62-8/5. Esta misma fuente de 1775 le atribuyó las esculturas de los padres de la iglesia de los intercolumnios.

La habilidad escultórica de Juan Miguel Orliens, con criterio ornamental en el relieve pero también de rotunda volumetría en la escultura de bulto, y su lenguaje arquitectónico, con predominio de fustes de estrías helicoidales, pilastras cajeadas con niños-atlantes a modo de capiteles –llamadas por Orliens estípites–, tímpanos con figuras recostadas de ascendencia miguelangulesca, duplicación de elementos de enmarque, juegos combinatorios, uso de materiales nobles..., desde luego tuvo que convulsionar a la sociedad valenciana. La enorme aceptación que alcanzó retablo queda recogida en las palabras de don Diego Vich: *Tuvo esta obra muchos émulos, y la envidia, ó la razón advirtieron en ella algunas imperfecciones. Yo abonara el sentimiento de los artífices valencianos, si con menos presunción y más trabajos adquirieran tal nombre, que nos desobligara de valernos en semejantes ocasiones de los forasteros. Costó sin dorar, en la forma que este día quedó, siete mil escudos*<sup>618</sup>. La carencia en Valencia de artífices capaces de realizar obras de tal envergadura y sesgo artístico, ya apuntada por Orliens al hablar de los trabajos de piedras finas, no parece que fuera una impresión subjetiva, como lo muestra que años antes las condiciones para el retablo mayor del Colegio del Corpus Christi de Valencia, que también tuvo imitadores, se acogiesen a la *orden y observancia de Castilla*<sup>619</sup>.

La admiración por el retablo de Orliens se mantuvo durante mucho tiempo. Así, cuando en 1668 los parroquianos de los Santos Juanes decidieron que el maestro Luis Campos lo dorara, justificaron su decisión señalando que llevaba ya muchos años sin dorar, *sent lo millor retaule que ya en esta ciutat*<sup>620</sup>. Incluso fue capaz de pasar el cedazo de algunos académicos. En este sentido, las opiniones de Antonio Ponz y Juan Agustín Ceán Bermúdez fueron opuestas. Para el primero, *El altar mayor es de lo mejor que se hacía cuando la arquitectura empezaba a declinar de la mejor forma que aquí tuvo*<sup>621</sup>. Mientras que para el segundo carecía de gracia y sencillez, y para el romántico Richard Ford era malo<sup>622</sup>. Pero ésta era la visión de algunos clasicistas y románticos, que incluso podría entenderse como una adjetivación elogiosa para otras mentalidades.

En marzo de 1625 y durante 1626 se documenta a Juan Miguel Orliens en el **dorado de las claves de la bóveda de la iglesia de la cartuja de Ara Christi**, cerca del Puig<sup>623</sup>, encargo que compaginó con las obras del retablo mayor de San Juan del Mercado. A pesar de la aparente modestia del encargo, su trabajo en la cartuja valenciana situada en la ruta que une Valencia con Teruel sirvió como modelo a la iglesia de Rubielos, donde también había trabajado años antes. Así, cuando en 1633 se concertó con Juan Çapata el dorado de los nueve florones del coro de la iglesia, entre otras obras, se especificó *harán de estar muy bien acabados, ordos y perficionados con toda curiosidad como están en el convento de Ara Christi en el Reino de Valencia*<sup>624</sup>. También se ha presentado como hipótesis su

<sup>618</sup> VICH, ALVARO; Y VICH, DIEGO: *Dietario valenciano (1619 a 1632) por D. Alvaro y D. Diego de Vich*. (Mss. 1619 a 1632) 1921, Acción Bibliográfica Valenciana, Valencia. Transcripción de Salvador Carreres Zacarés, prólogo de Francesc Almarche; p. 143.

<sup>619</sup> Diseñado por Bartolomé Matarana en 1600 fue contratada su realización por Francisco Pérez. En 1601 Matarana se comprometió a dorar, estofar y encarnar el retablo, sagrario y monte calvario de la capilla mayor. Véase BORONAT Y BARRACHINA, PASCUAL: *El B. Juan de Ribera y el R. Colegio del Corpus Christi. Estudio histórico*. 1904, Valencia; pp. 284, 324-329.

<sup>620</sup> GAVARA PRIOR, JUAN J.: «Iglesia parroquial de los Santos Juanes (Valencia)», en BÉRCHEZ GÓMEZ, JOAQUÍN (Dir.): op. cit., 1995, pp. 76-89.

<sup>621</sup> PONZ, ANTONIO: op. cit., 1947, t. IV, carta III, 8, p. 663.

<sup>622</sup> FORD, RICHARD: *Manual para viajeros por los reinos de Valencia y Murcia y lectores en casa*. (1831) 1982, Turner, Madrid, p. 41.

<sup>623</sup> FERRER ORTS, ALBERT: op. cit., 1999, pp. 83 y 88-89.

<sup>624</sup> APMR, Juan Bautista Sayas, caja 68, n° 157, ff. 65-71; 19 de septiembre de 1633. Documento presentado en ARCINIEGA GARCÍA, LUIS: «Datos sobre el trasiego de maestros de obras y canteros entre Teruel y Valencia en época moderna», *IX Congreso de Arte Aragonés*. Celebrado en Caspe (Zaragoza), octubre de 1995 (en prensa).

participación en el retablo mayor de esta cartuja<sup>625</sup>, que tras la Desamortización fue trasladado a la iglesia parroquial de Cullera, donde permaneció hasta su destrucción en 1936. Sin embargo, la fecha más temprana para su encargo se retrasa al año 1645 y su asiento se produjo pasado el ecuador del siglo, momento en el que no nos consta la actividad del escultor aragonés<sup>626</sup>. Aunque no deja de ser una evidencia de su estela.

La admiración despertada por el retablo de los Santos Juanes hizo que el **monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes**, cerca de Valencia, se hiciese con los servicios del maestro. En 1627 el prior expuso a la comunidad la oportunidad de contratarle antes de que acabase la obra que le ocupaba y regresara a su tierra. La propuesta incluía un programa completo para el presbiterio con la realización del retablo mayor y los mausoleos de los fundadores. Se llegó a un acuerdo previo con el maestro, del que fueron informados los monjes el 5 de julio. Por éste, se establecía la obra de los sepulcros de los fundadores en 5.000 libras. Esta cantidad fue considerada justa, ya que otros maestros consultados en Castilla solicitaron más de 6.000 ducados. El 25 de marzo de 1627 se firmó el acuerdo para la realización de la labor escultórica y arquitectónica de los dos cenotafios por la cantidad señalada, y dejando abiertos diversos aspectos<sup>627</sup>. Así, en marzo del siguiente año, considerando que el acuerdo con Orlens dejaba abierto si las figuras de los duques fundadores debían ser de madera o mármol, los monjes eligieron la primera posibilidad, por lo que se añadieron 60 libras más para ayuda del dorado, aportando la casa los cipreses. En enero de 1629 diversos testigos afirmaron que habían visto cómo los *sumtuosos entierros o sepulturas collaterals al altar major (...), obra tan grandiosa y singular (...), edificis de molt cost y primor*, estaban prácticamente a la mitad de su realización, y cómo sería una grave pérdida que por falta de dinero Juan Miguel Orlens, *artífice eminent en fer semblants obres de ingeni e industria (...), home molt eminent y singular y que no es troben molts com aquell de la sua art (...), molt eminent y de gran traça e ingeni (...), persona tan eminent en dites coses*, tuviera que regresar a Zaragoza<sup>628</sup>. Así pues, el incumplimiento de Orlens en la realización de la obra, y los posteriores problemas financieros del monasterio debidos a la simultaneidad de proyectos, como el remate de la iglesia y los propios mausoleos, retrasaron el proyecto. En 1632 Orlens no había finalizado los trabajos y en 1636 todavía se documentan contactos entre las partes. Antes del 13 de noviembre de 1644, cercano el traslado del Santísimo Sacramento, la comunidad decidió dorar las estatuas de ciprés de los fundadores con oro mate, el que ofrecía calidades más parecidas al bronce, lo que garantiza su finalización<sup>629</sup>.

A pesar de la ausencia de talla decorativa y una mayor geometrización de los órdenes, muy probablemente por el material empleado, la adscripción al estilo de Orlens de estos cenotafios resulta inconfundible. De hecho, difieren poco de la composición desarrollada en la calle central del tercer cuerpo y ático del retablo de la iglesia parroquial de los Santos Juanes en Valencia. Comparten su concepción como retablos, el uso adintelado, el retranqueo de entablamentos que facilita la visión de los elementos escultóricos, la importante presencia y calidad de la escultura, las transiciones entre cuerpos mediante esculturas en el

<sup>625</sup> VILAPLANA, DAVID: «Gènesi i evolució del retaule barroc», LLOBREGAT, E.; YVARS, J. F. (Dir.): *Història de l'art al País Valencià*. 1988, Tres i Quatre, Valencia, t. II, pp. 209-227.

<sup>626</sup> FERRER ORTS, ALBERT: op. cit., 1999, pp. 84-85.

<sup>627</sup> AMDA, Protocolos, Gregorio Tarraça, año 1627; 25 de agosto de 1627.

<sup>628</sup> ARV, Gobernación, Litium, 2.706, mano 3, ff. 1-19. Los testigos son Senent Clavell, presbítero, Juan Francisco Ibarra, escultor, Vicente Mir y Sebastián de Roses, *pedrapiquers*, y Gregorio Tarraça y Tomás Martínez, notarios.

<sup>629</sup> Las referencias precisas y una mayor exposición sobre la actuación de Juan Miguel Orlens en San Miguel de los Reyes puede encontrarse en el capítulo II, que trata el proceso de edificación, y en el capítulo IV, cuando se tratan las obras del presbiterio y las de la fachada retablo.

eje de los órdenes inferiores, el frontón partido con figuras reclinadas y escultura central sobre pequeño pedestal, graciosos ángeles tenantes... Estos últimos, que aparecen en los cenotafios del monasterio jerónimo sosteniendo las urnas, recuerdan el tratamiento que tuvieron en otras obras de Orliens, principalmente en la colegiata de Daroca, y son de una elevada calidad. Una excelencia que compartían las estatuas de los fundadores con sus reclinatorios, que desaparecieron durante la invasión francesa de comienzos del siglo XIX. Al menos, poco antes de que esto sucediera, Juan Agustín Ceán Bermúdez en los apuntes de su viaje a Valencia realizado en 1788 dejó constancia de la mediocridad de las esculturas que se encontraban en la fachada y retablo mayor, y por el contrario destacó como mejores las de los fundadores en los sepulcros, entiéndase cenotafios. Por otro lado, Orliens estaba familiarizado con el trabajo de materiales duros. En la segunda década del siglo XVII trabajó la piedra en la portada de la iglesia de San Pedro de Zuera y piedras negras y jaspes en el tabernáculo de la capilla de Nuestra Señora del Pópulo en la iglesia de San Pablo de Zaragoza, el sotobanco del retablo de la iglesia de San Juan del Mercado de Valencia y, como veremos, en 1631 mármol de Génova para el monasterio de Santa María de la Murta, en Alzira.

Desde la penúltima década del siglo XX los historiadores han considerado tradicionalmente que Orliens realizó el retablo mayor de San Miguel de los Reyes, y que fue sustituido aproximadamente cien años más tarde por el actual. Pero si bien las referencias documentales nos hablan frecuentemente de los mausoleos, hay auténtico mutismo sobre el retablo mayor o sobre la sillería del coro, incluso al referirse a Orliens únicamente se le nombra como maestro mayor de los sepulcros. Además, es significativo que el acuerdo de los mausoleos por un total de 5.000 libras tardase tanto tiempo en realizarse; y que las obras de la sillería del coro y el retablo mayor se trataran a finales de siglo. En nuestra opinión, la comunidad optó por dar progresivamente el trabajo al maestro, comenzando por los cenotafios de los fundadores, pero las dificultades surgidas con él relegaron otros proyectos.

Probablemente compaginando las obras en San Miguel de los Reyes Juan Miguel Orliens por encargo de don Diego Vich y Mascó, de la Orden de Alcántara y señor de la baronía de Llaurí, aquél que dirigió las elogiosas palabras al trabajo del escultor en San Juan del Mercado y tuvo una estrecha relación con los Ribalta, **labró una lápida** y realizó el **retablo mayor de la iglesia del monasterio jerónimo de Santa María de la Murta**, cerca de Alzira. En 1631, con motivo del traslado de los cuerpos de los Vich a la nueva iglesia costeadá principalmente por don Diego, Juan Miguel Orliens labró las armas de la familia y una leyenda en una piedra traída desde Génova por el comitente<sup>630</sup>. El retablo fue contratado por el mismo maestro el 20 de marzo de 1632 por un precio de 1.300 libras, y en enero de 1634 ya estaba asentado en la capilla mayor de la iglesia. Lamentablemente no hemos hallado el protocolo del notario ante quien se contrató, pero el índice recoge el acto<sup>631</sup>, y a través de fuentes indirectas sabemos de la profusión de talla y la presencia de escultura de bulto redondo y medio relieve; concretamente, con las imágenes de la Virgen, San Miguel y San Jerónimo en recuerdo de las tres ermitas sobre las que se edificó el monasterio. El 5 de enero de 1634 don Diego contrató con el pintor Pedro Orrente su pintura, estofado y dorado, que

<sup>630</sup> Sobre la participación de Orliens en este monasterio y la correspondiente bibliografía y referencias de archivo véase ARCINIEGA GARCÍA, LUIS: op. cit., 1999, pp. 284-285.

<sup>631</sup> APPV, Vicente Gaçull, 27.833. En el índice figura que el 20 de marzo de 1632 se firmó capítulo y concordia entre don Diego Vich y Juan Miguel Orliens y otros; y el 14 de agosto de 1632 el maestro firmó un reconocimiento de pago a don Diego Vich. En las condiciones de pago se estableció que una parte se daría al contado y otra a través de las rentas aportadas por los molinos de Cullera. El 21 de junio de 1633, *Joannes Michael Orliens, infansonus, Valentie habitator*, reconocía en tres actos diversos pagos por este concepto (APPV, Josep Gil, 2.782; 21 de junio de 1633). Las retribuciones fueron sucediéndose hasta que el 23 de marzo de 1640 Juan Miguel Orliens, *infansonus et escultor in presenti civitate residens*, reconoció haber recibido en distintas partidas las 1.300 libras capituladas por el retablo (APPV, Vicente Gaçull, 2.539).

debía realizarse en el plazo de un año por 2.000 libras. El contrato especifica minuciosamente el proceso que debía seguir *la curiosidad y habilidad de tan grande maestro*: desmontar el retablo, dar un baño de cola floja bien caliente, siete manos de yeso moreno cernido con cedazo espeso de seda, siete manos de yeso mate, dorar aplicando siete manos de bolarmenio para que el oro saliese bien y de buen color, aplicar cola templada, estofar, encarnar las figuras a mate a punta de pincel como si se pintasen en tabla o lienzo, y en los ropajes fingir brocados y telas de oro imitando naturales. En el esgrafiado debían seguirse las *muestras o florones* presentados. Todo ello, teniendo en cuenta la necesidad de aplicar un aparejo fino por ser la talla muy menuda, que además debía ser completada con cogollos pintados donde ésta no estuviera presente. Finalmente, debía pintar siete tableros que hacían mención a temas eucarísticos y a la vida de la Virgen, y en las que *se fia del cuydado de tan buen pintor que estas historias por estar muy a la vista serán dignas de su autor*<sup>632</sup>. El 11 de noviembre de 1634 se acabó de asentar esta obra y probablemente estimuló el cambio de los balaustres de las gradas de la capilla mayor.

Entre 1633 y 1636 realizó el **retablo de la cartuja de Valldecríst**, hoy parcialmente en la cercana iglesia parroquial de Altura, por 3.250 libras, aportando los cartujos la madera de ciprés y el maestro la de pino. El dorado y estofado fue realizado entre 1642 y 1644 por José Linard a cambio de 2.180 libras, y las pinturas correspondieron al flamenco Jorge Sibile, por las que cobró 997 libras y 12 sueldos<sup>633</sup>. Antonio Ponz señaló que estaba formado por dos cuerpos adornados por columnas corintias y compuestas. Había abundantes pinturas, y la escultura se reducía al Crucifijo, San Vicente Ferrer y San Vicente Mártir del remate, y algunos bajorrelieves<sup>634</sup>. Entre los restos conservados se aprecia la claridad del diseño arquitectónico y la existencia de columnas con fuste de estrías helicoidales.

Algunas obras cercanas a la cartuja de Valldecríst han sido relacionadas con la actividad de Juan Miguel Orliens. El manuscrito de Joaquín Vivas (1775), atribuye a Orliens el retablo de San Juan del Mercado, el de la cartuja de Valldecríst y el de la **parroquial de Andilla**, en Valencia<sup>635</sup>. La paternidad de los dos primero es clara, pero mayores dificultades presenta esta última. La participación de Orliens en esta obra es factible, pues se encuentra cerca de la cartuja para la que trabajó. Pero hasta la última guerra civil española el retablo, del que se conservan imágenes antiguas, subsistió, y documentalmente se sabe que fue contratado en 1576 por José González, vecino de Valencia, por 1.100 libras, y que tras su muerte, en 1584 se contrató a Francisco de Ayala, escultor de Murcia, para que lo terminase por 843 libras, 6 sueldos y 8 dineros. Finalmente fue dorado por Sebastián Zaidía, pintor de Valencia, que finalizó su labor en 1609. Más tarde el taller de los Ribalta se encargó de realizar las pinturas para las puertas que debían salvaguardar el retablo<sup>636</sup>. A la parte escultórica

<sup>632</sup> APPV, Vicente Gaçull, 2.531; 5 de enero de 1634.

Orrente debía pintar en la puerta del sagrario del lado del Evangelio a Melchisedec vestido de sacerdote y con corona en cabeza o pies, y pan y vino en manos como ofreciendo en sacrificio; en la de la Epístola a Abraham vestido de capitán vencedor mirando a Melchisedech y ofreciendo las décimas de lo que había ganado al enemigo. En el pedestal, en el tablero mayor del lado del Evangelio el Nacimiento de la Virgen, en el menor la Anunciación; en el tablero mayor del lado de la Epístola la Muerte de la Virgen presentes los Apóstoles, en el menor la Visitación de Santa Isabel. En el Tabernáculo el Castillo de Emaús y Cristo bendiciendo el pan y partiéndolo entre los discípulos.

Las condiciones de pago establecían que la mayor parte se pagaría a través de las rentas de los molinos de Cullera. El 29 de febrero de 1640 Pedro Orrente reconoció haber recibido en diversas partidas las 2.000 libras capituladas en 1634 (APPV, Vicente Gaçull, 2.539).

<sup>633</sup> SANTOLAYA OCHANDO, M<sup>a</sup> JOSÉ; MARTÍN GIMENO, ENRIQUE R.: op. cit., 1985, t. LXI, pp. 555-590; pp. 560-562. SIMÓN AZNAR, VICENTE: op. cit., 1998, pp. 320-322.

<sup>634</sup> PONZ, ANTONIO: op. cit., 1988, t. IV, carta VII, 43, pp. 734-735.

<sup>635</sup> SANTOLAYA OCHANDO, M<sup>a</sup> JOSÉ; MARTÍN GIMENO, ENRIQUE R.: op. cit., 1985, t. LXI, p. 560.

<sup>636</sup> PONZ, ANTONIO: op. cit., 1988, t. IV, carta VII, 15-25.

de éstas podría reducirse la labor de Juan Miguel Orliens, o bien a cualquiera de los otros retablos que indicó Antonio Ponz en la iglesia: el de la Concepción, de dos cuerpos con superposición de órdenes dórico y jónico y pinturas de la escuela de Ribalta, otro que se encontraba enfrente de iguales características, el retablo de las Ánimas, o el del Rosario, con cuadro que juzgó de Castañeda. De un modo u otro la relación con los Ribalta parece decisiva en el caso de que Orliens participase en esta obra, lo que establece una cronología aproximada. No obstante, hay un retablo de gran protagonismo escultórico que muestra gran afinidad con el arte del maestro. Se encuentra formado por banco, cuerpo principal con columnas entorchadas en los tercios superiores que enmarcan un amplio relieve con el Lavatorio de los Pies, entablamento de friso decorado, y ático con columnas de características semejantes a las descritas, pero con mayor escalonamiento de planos, rematado por frontón triangular abierto en la base, que cobija un relieve con Cristo en la Gloria.

En la misma zona también se ha relacionado con la mano de Orliens el **retablo principal y los colaterales**, salvo uno churrigueresco, **de la iglesia del convento de las agustinas de San Martín de Segorbe**, en Castellón<sup>637</sup>. En otra más distante, el **retablo de la capilla de San Miguel del palacio ducal de Gandía**, en Valencia<sup>638</sup>. Al menos este retablo relicario de complicada arquitectura, apenas barroca en palabras de Elías Tormo, cuenta con bastantes posibilidades. Según J. M.<sup>a</sup> Solá y F. Cervós, Francisco Diego-Pascual de Borja y Centelles quiso costear un nuevo retablo por lo que entre 1632 y 1636 se gastaron 6.022 reales de vellón, de los que el escultor Muñoz recibió 700 por labrar la escultura de San Miguel y el dorador Bolaños 550 por dorarla, el entallador 800 reales y el ensamblador 1.200, mientras que por su remate se pagaron 200. También se pagaron 100 por los dos ángeles que se encontraban debajo de la tribuna, y dorar, encarnar y perfeccionar las armas<sup>639</sup>. Sin embargo, el documento transcrito no presenta fecha, y de ser cierta ésta el comitente tuvo que ser el VIII duque de Gandía y las columnas relicario de vidrio se aportarían tras la muerte de su madre, doña Artemisa Doria Carreto, donadas por vía testamentaria en 1641<sup>640</sup>. Recientemente el retablo ha sido atribuido a Juan Miguel Orliens<sup>641</sup>, lo que nos resulta muy factible, pues en estos momentos gozaba del prestigio que podía exigir el comitente y ya había trabajado junto a miembros de la familia Muñoz. Incluso, la incorporación posterior de columnas de vidrio tiene coherencia con su investigación en materiales de distintas texturas y pronunciadas capacidades cromáticas. Su armonía con la obra en madera parece indicar que se pensó en su inclusión desde un principio.

Tampoco tenemos constancia de la participación de Orliens en los altares que se erigieron en toda Valencia con motivo del cuarto centenario de la conquista de la ciudad, pero gracias a las descripciones e imágenes aportadas por Marco Antonio Orti parece evidente la presencia de este maestro, al menos, en el **altar que de los jesuitas erigieron en la plaza del Mercado en las fiestas de 1638**<sup>642</sup>. Se trata una estructura ochavada, cuyas principales características destacadas por el escritor son: su marcado y escrupuloso carácter arquitectónico,

<sup>637</sup> VILAPLANA ZURITA, DAVID: op. cit., 1996, nº 7, p. 31.

<sup>638</sup> VILAPLANA ZURITA, DAVID: op. cit., 1988, t. II, pp. 209-227.

<sup>639</sup> AHN, NOBLEZA, Osuna, legajo 542, nº 19. Otros pagos realizados por esta obra son: al tornero 240 reales, a Ordoñez por clavos y cola 120 reales, a Bautista Rubio por adelgazar la madera 27 reales, a los aserradores 180 reales, por tableros y ladrillos de capilla y sacristía 160 reales, por tornear madera y balaustres 100 reales, por pintarlos 40 reales, por la llave de la capilla 80 reales, por mudar el torno 240 reales, y en la sacristía, por memoria de Pedro Pérez, se pagaron 1.285 reales. Transcrito en CERVÓS, FEDERICO; SOLÁ, JUAN MARÍA: *El palacio ducal de Gandía*. 1904, Barcelona, p. 50.

<sup>640</sup> CERVÓS, FEDERICO; SOLÁ, JUAN MARÍA: op. cit., 1904, pp. 52-53.

<sup>641</sup> VILAPLANA ZURITA, DAVID: «Gènesi i evolució del retaule barroc», en LLOBREGAT, E.; YVARS, J. F. (Dir.): *Història de l'art al País València*. 1988, Tres i Quatre, Valencia, t. II, pp. 209-227.

<sup>642</sup> ORTI, MARCO ANTONIO: *Siglo Quarto de la Conquista de Valencia*. 1640, Juan Bautista Marçal, Valencia, ff. 98-99.

sin discrepar un punto de las ordenes y reglas de arquitectura, la preocupación perspectiva al hacer desde cualquier punto visibles tres altares, y la riqueza de los materiales añadidos a la madera. Así, la imagen principal de la Virgen iba ricamente vestida con joyas y vestidos estimados en 10.500 ducados, y el tercio inferior de las columnas adquiriría un aspecto deslumbrante merced a los paños de seda tejidos con oro y plata con los que se cubrían. En definitiva, indagaciones arquitectónicas, perspectivas y en el uso de materiales que hemos visto presentes en la producción de Orliens en Valencia, y que muy bien pudiera vincularse a su actividad, o cuanto menos a la impronta que ésta dejó.

Por estas fechas en la capital sí podemos documentar el encargo que el notario Simón Gorris le hizo del **retablo mayor de la iglesia del convento de San José, de carmelitas descalzos, en Valencia**. Trasladado el convento a su emplazamiento definitivo junto al portal Nuevo en 1609, fue construido merced a la ayuda del notario Simón Gorris, y en 1628 se trasladó el Santísimo Sacramento. La iglesia, de una gran sencillez de formas y espacios reducidos, propios de la primera época de los carmelitas descalzos<sup>643</sup>, fue dotada bajo la misma comitencia con un retablo mayor que se encargó de realizar el maestro aragonés a cambio de 1.000 libras. Sin embargo, en 1639 las desavenencias obligaron a la inspección de expertos: Gabriel Ximénez, por parte de Gorris, y Jacobo Mabres, por Orliens. En noviembre de 1640 la Real Audiencia dictó sentencia, y en enero del siguiente año tuvo que pronunciarse nuevamente<sup>644</sup>.

Precisamente en 1640 Juan Miguel Orliens, que se decía habitante de Valencia y de unos sesenta años, declaró a favor de Pedro Ambuesa –al que aseguraba conocer desde hacía más de veinte años– para el ingreso de éste como familiar del Santo Oficio. En 1641 Orliens cobró por **llaves para la iglesia de la Asunción de Liria**, en Valencia<sup>645</sup>, competencia que en ocasiones entraba dentro de su oficio. Así, en las obras del convento de Santo Domingo de Ayerbe, se reservaba *las puertas, aros, rrejas, çerrajas, alguaças*<sup>646</sup>. Desde el segundo trimestre del mismo año Orliens dejó de pagar a la cofradía del oficio de *fusters* de Valencia.

El pago en 1641 por su labor en Liria y el nombramiento de procurador a favor de Blas Yvarne el 29 de julio del citado año<sup>647</sup>, son por el momento las últimas referencias conocidas de su actividad y existencia. Y parece probable que por estas fechas muriera o se retirara del oficio.

Las habilidades de Juan Miguel Orliens comprendían el diseño arquitectónico en el mundo del retablo, el dominio en las técnicas de la talla y la escultura con piedras de gran dureza, así como otras asociadas a los trabajos sobre la madera, como el dorado y la cerrajería. Su producción tuvo que ser, sin duda, mayor que la expuesta, pero la ausencia de documentos y, sobre todo, la pérdida de gran parte del patrimonio mueble de la época que tratamos, reducen las posibilidades de su estudio. Con el material disponible observamos que en tierras valencianas mantuvo elementos aislados tan característicos de su producción como los niños atlantes a modo de capitel de pilastras y los fustes de estrías helicoidales.

<sup>643</sup> GARCÍA HINAREJOS, DOLORES: «La arquitectura de los Carmelitas Descalzos del siglo XVII en Valencia», *Actas I Congreso Historia del Arte de Valencia*. (1992, mayo, Valencia) 1993, pp. 249-259.

<sup>644</sup> ARV, Real Audiencia, Sentencias, expds. 16.106 y 16.157.

Probablemente Vicente Torralba mezcló las disputas de Orliens en los tribunales cuando afirmó: *He visto hacer el Altar mayor de San Juan del Mercado año 1639; lo hizo Miguel de Orliens, que tuvo un grande pleyto porque no estava conforme capitulos y la traza estava errada*. Transcrito por ALMARCHE, FRANCISCO: op. cit., 1919, p. 260.

<sup>645</sup> MARTÍ FERRANDO, LUIS: op. cit., 1986, t. II, p. 256.

<sup>646</sup> BORRÁS GUALIS, GONZALO M.: op. cit., 1979, p. 101.

<sup>647</sup> APPV, Valeri Mollà, 14.338; 29 de julio de 1641.



Pero, sobre todo, se aprecia cómo su trabajo se centra en el diseño arquitectónico y pierde protagonismo el componente narrativo, quedando relegado el relieve a la decoración. En esta evolución pudo tener su parte de culpa que en esta época en tierras valencianas la capacidad de narración recayese mayoritariamente en la pintura. De hecho, en la iglesia de los Santos Juanes las esculturas son de bulto redondo, de las que la mayor parte no estaban a su cargo, e incluso con gran probabilidad se contemplase en un inicio la introducción de varios cuadros, y en Santa María de la Murta se dio paso a las pinturas de Pedro Orrente.

La conciencia que Orliens tenía de su actividad bien pudo incidir en la sociedad valenciana, y sin duda alimentó muchas envidias, como señaló don Diego Vich, e incluso granjearse enemistades. El segundo cuarto del siglo xvii en Valencia está repleto de pleitos por intrusismo entre los diferentes oficios artísticos y partícipes en la construcción. En 1623 se recordaba que los *obrers de vila* no podían tener herramientas del oficio de *fusters*, ni hacer catafalcos<sup>648</sup>. De 1643 a 1656 *obrers de vila* y *fusters* mantuvieron un largo proceso por los trabajos que los primeros hacían de la madera aplicada a la construcción; esto es, estructuras provisionales de trabajo y fijación<sup>649</sup>. Juan Miguel Orliens proponía las categorías de arquitectura y escultura frente a los tradicionales oficios, todavía enzarzados en disquisiciones sobre las competencias según el material empleado. Su posición en el oficio de *fusters*, refleja su ánimo al respecto. Paga, pero no se siente identificado con sus principios reglamentistas, pues nunca ocupó un cargo en los años que estuvo en Valencia y gozó de gran prestigio. Incluso, cuando él trabajaba la piedra quitaba razón a la defensa que sus colegas hacían de la exclusividad en el trabajo de la madera.

Las aspiraciones sociales de Orliens parecen manifestarse en el título de infanzón y escultor que aparece vinculado a su nombre. Además, en una ocasión firmando como procurador de don Miguel Santos de San Pedro, arzobispo de Granada entre 1631 y 1633<sup>650</sup>.

El impacto que causó la obra de Orliens en Valencia provocó, según algunas crónicas, la aparición de numerosos imitadores. Pero éstos no se agruparon tanto en el mundo de la imaginería, que en gran medida delegó en sus obras contratadas, sino en el de la arquitectura del retablo, llegando incluso a rebasar el mundo de la madera. Ya Fernando Marías lo intuyó por la presencia de elementos vigolescos en las ménsulas del friso y diversidad de frontones del interior de la iglesia de San Miguel de los Reyes<sup>651</sup>. Y nosotros vislumbramos, creemos que con igual claridad, atisbos de los retablos del escultor en los diseños de algunas

<sup>648</sup> Proceso en la Gobernación que se encuentra en ARV, Gremios, caja 633, nº 719 y 720.

<sup>649</sup> Archivo Municipal de Valencia (=AMV), Gremios, Gremios en General, caja 12, nº 1. También en ARV, Gremios, libro 634 y 638.

<sup>650</sup> En julio de 1632, según el notario Vicente Gaçull, se firmó una obligación de Pedro Roca, caballero de la Orden de Santiago, y otros al Presidente de Castilla. El 23 de enero de 1636 Juan Miguel Orliens, firmó un reconocimiento de pago como procurador de don Miguel Santos de San Pedro, arzobispo de Granada, a favor de don Pedro Roca, de la Orden de Santiago (APPV, Vicente Gaçull, 27.833 y 2.533, respectivamente). El reconocimiento de pago dice así:

Dicto die.

Sit omnibus notum que ego Joannes Michael Orliens, infansonus et escultor civis Sesaraguste, vicini in hac civitate Valencia pronunch residens et tamque procurator illustrissimi Domini Don Michaelis Santos de San Pedro, archiepiscopi Granate, scienter et gratis confiteor et in veritate recognosco vobis don Pedro Roca, ordinis et milite Sancti Jacobi de Spata dicte civis Valencia habitatis presentí et vestris que dedistis et solvistis mihi egoga vobis habui et recepi in diversis vicibus et partitis voluntati me omnimode realiter numerando centum et quinquaginta libras monete regalium Valencie et sunt in computum illar mille libras quas vos et domna Maria Artes uxor vestra instrumento recepto per notarium infrascriptum sub die vigesimo primo mensis julii anni millesimi sexcentissimi trigessimí secundi dicto principali meo confessi fuistis debere ac solvere et paccare promissistis causis renun-  
tatio et cancello predictum instrumentum respectu dictas centum et quinquaginta libras tantum et talit et.

Actum Valencia.

Testes h. R. sunt Francisco de la Aguilera, mercator et Josephus Felix, scriptor Valencia habitatoris.

<sup>651</sup> MARÍAS, FERNANDO: op. cit., 1994, pp. 67-75.

de las más monumentales fachadas que se edificaron en estos momentos. Refuerza esta hipótesis el contacto directo del escultor con autores como Pedro Ambuesa y Martín Orinda, activos en San Miguel de los Reyes y en la iglesia parroquial de Liria, donde se elevan dos de las principales fachadas retablo del momento. Aunque éstas quedan insertas en una amplia serie de manifestaciones que se remontan de manera evidente a los años finales del siglo XVI, y en el caso del monasterio de San Miguel de los Reyes, para cuya fachada Pedro Ambuesa dio nueva traza en 1625, guarda estrechas relaciones con propuestas del resto del monasterio e iglesia, existen algunos elementos aislados que evocan la producción de Juan Miguel Orliens. Las columnas prácticamente embutidas de los extremos, recuerdan algo a las calles impares de la catedral de Barbastro, las ventanas rectangulares con venera plana en la parte superior y frontón de extremos enrollados con flamero central de los intercolumnios del cuerpo intermedio, con mayor verosimilitud, a la solución de las calles laterales del primer cuerpo del retablo de la Anunciación en la colegiata de Daroca<sup>652</sup>, y la sucesión de elementos de enmarque, con pilastras cajeadas y fustes de estrías helicoidales, a la mayor parte de la producción de Orliens. En definitiva, posibles sugerencias expresas de Juan Miguel Orliens o inspiraciones en su obra y diseños.

---

<sup>652</sup> Pedro Ambuesa pudo tener algún tipo de relación con Daroca. En 1613 reconoció tener en comanda de Agustín de Valençuela, domiciliado en dicha villa, 840 sueldos jaqueses. (APMR, Gaspar Gil, caja 244, n° 625, ff. 9-9v; 1 de febrero de 1613). En 1614 se reducía a 600 y después a 100 (APMR, Gaspar Gil, caja 244, n° 623, ff. 154-154v y 172-172v; 9 y 13 de marzo de 1614).



El lector que se haya entregado a la lectura de las páginas precedentes se habrá encontrado de manera natural con los aspectos más destacados y las conclusiones derivadas de este trabajo, pero a modo de síntesis y recapitulación, incluso de presentación si se invierte el orden de lectura, vayan las siguientes líneas.

En el capítulo I, «Cuestiones históricas e historiográficas previas», primer epígrafe, abordamos el estado de la cuestión sobre San Miguel de los Reyes, constatando la diversidad y dispersión documental que ha sido utilizada, así como las diferentes aportaciones que los historiadores han ido formulando para completar su conocimiento. Entre las fuentes documentales subrayamos la aportación de las actas capitulares, la crónica sobre los momentos iniciales escrita por fray Francisco de Villanueva, los libros de fábrica del claustro sur, los protocolos notariales y los documentos judiciales. La literatura de viajes nos muestra la constante admiración que el edificio ha suscitado en las más diversas épocas, pero sobre todo en aquellas que reivindicaban el clasicismo, momento en el que surgió de manera decidida el deseo de hacer Historia del Arte. En el ámbito hispano en general y en el valenciano en particular, los escritos sobre arte estuvieron ligados a las academias ilustradas, y principalmente la opinión de Antonio Ponz inspiró muchos textos años después. Los bigrafistas Juan Agustín Ceán Bermúdez y Marcos Antonio de Orellana fueron los primeros en aportar conocimientos documentales constatados sobre el monasterio. Posteriormente, de manera pausada fueron sucediéndose otras contribuciones, aunque llama la atención la tardanza con la que los historiadores han abordado un estudio estrictamente arquitectónico y con rigor científico, que prácticamente se demoró hasta la década de los ochenta del siglo xx.

En el epígrafe segundo del capítulo I desarrollamos una sucinta historia de la Orden de San Jerónimo con el fin de ubicar la aparición de San Miguel de los Reyes, una de sus últimas fundaciones.

En el capítulo II, «Análisis diacrónico», en una primera parte establecimos la evolución material y espiritual de la comunidad jerónima en el monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia, así como las diversas condiciones externas de ritmos desiguales que afectaron a los monjes, y en última instancia pudieron repercutir en el resultado artístico final. Las relaciones entre la obra, la comunidad que la produjo y las circunstancias en las que se hizo permiten entender el proceso constructivo, con sus actividades, paralizaciones y reactivaciones; e incluso otros de índole espiritual que ilustran los rasgos de cada nuevo impulso en las obras. Así, creemos que las ambiguas relaciones de don Fernando de Aragón con el Emperador –desarrolladas más intensamente en el capítulo V–, y la intención del primero de convertir la fundación en un panteón familiar y memoria de la antigua Casa de Aragón en Nápoles a través de sus numerosos bienes, son esenciales para entender el sesgo del proyecto y el devenir del mismo.

En los inicios el duque eligió fundar sobre un edificio ya existente y cercano a uno de los principales accesos a la ciudad, por criterios de economía y de representatividad, y contó con el arquitecto real Alonso de Covarrubias para el diseño. Poco después, cuando el

duque decidió convertir la fundación en un panteón familiar y memoria de la antigua Casa de Aragón en Nápoles a través de sus numerosos bienes, lo que prácticamente cuestionaba la legitimidad del Emperador sobre el Reino de Nápoles, éste lo obstaculizó: lo descapitalizó al tomar el dinero que doña Germana dejó para la construcción, y tras la muerte del duque, que en el mismo año de 1550 cambió su testamento y nombró heredero universal al monasterio en detrimento del Emperador, el secuestro de la base territorial dejó al monasterio sin apenas ingresos y a merced de los numerosos acreedores con los que se tuvo que enfrentar en los tribunales.

Felipe II heredó este desdén, que produjo en los monjes un desánimo tan cercano a la abulia que llegaron a proponer cederle toda la fundación. Sin embargo, probablemente en un gesto de acercamiento, en 1578 los monjes decidieron seguir la obra del claustro sur según las directrices aprobadas en el claustro de los Evangelistas de El Escorial. Los trabajos se interrumpieron tras la muerte del maestro Juan Ambuesa y la compra que la comunidad hizo de Benimámet. Pero con el nuevo siglo, curiosamente en una situación de generalizada decadencia para Valencia, la afinidad con los monarcas de su primera mitad permitió la recuperación de las importantes deudas que contrajo Carlos V, y a través de diversas vías de resarcimiento por la expulsión de los moriscos, fue posible la construcción de la mayor iglesia de Valencia, después de la catedral.

En la segunda parte del capítulo tratamos el proceso constructivo del monasterio, prácticamente sin discursos que desviasen del objetivo de identificar los artífices, los espacios en los que intervienen, la simultaneidad de tareas y la sucesión de las mismas, las técnicas empleadas... El recorrido comienza en la abadía de Sant Bernat de Rascanya, por la influencia que ejerció en el proyecto y ejecución de las obras y porque su iglesia fue utilizada por los jerónimos hasta el siglo XVII y su claustro sólo desapareció tras la Desamortización. Continúa con las diferentes etapas constructivas del monasterio jerónimo, en las que destacan la fundación de 1546 a 1552, con especial atención a las capitulaciones de Covarrubias, que armonizan la introducción de un lenguaje de rica ornamentación y criterios de pleno Renacimiento, sobre todo en lo que a conceptos de simetría y ordenación albertiana se refiere, con las obras preexistentes y algunas tradiciones constructivas locales, e interpretadas por Juan de Vidanya hasta 1552. Prosigue la exposición de la etapa de construcción del claustro sur, primero a cargo de Jerónimo Lavall de 1573 a 1576, que sigue básicamente la traza de Covarrubias, y después la del mismo claustro y escaleras principales, pero con nuevas disposiciones en las que el hábito de El Escorial es evidente, de 1578 a 1590 y de 1600 a 1606, sucediéndose Juan Barrera y Juan Ambuesa en el primer lapso, y Juan Cambra en el segundo. Continúa la etapa de la iglesia de 1623 a 1645, con participación de Pedro Ambuesa, Martín de Orinda y Juan Miguel Orliens, con obras tan características como la fachada retablo, la articulación muraria interna, los cenotafios, y la adscripción a los nuevos sistemas de cierre, como la bóveda de cañón con lunetos y la cúpula de perfil renacentista. Finalmente, la principal dotación mueble de la iglesia se produjo en el siglo XVIII. El retablo mayor lo realizó fray José Cavaller con la colaboración de numerosos legos y donados en el segundo tercio del siglo, mientras que en el último se realizaron los intentos de construir un claustro en el lado norte bajo la dirección de fray Francisco de Santa Bárbara. Siempre con altibajos en los momentos citados y con modestas presencias en los intervalos excluidos.

En el capítulo III, «Aspectos constructivos», analizamos los aspectos técnicos que concurrieron en el proceso constructivo de San Miguel de los Reyes. Entre los pasos previos dedicamos especial atención a la elección del lugar, poniendo de manifiesto cómo primaron criterios de economía y de representatividad, por lo que se eligió fundar sobre un edificio ya existente y cercano a uno de los principales accesos a la ciudad, lo que aseguraba un buen abastecimiento y un recuerdo permanente de los fundadores a través de la visión del monasterio - panteón. Después, se certificó el cumplimiento de las consideraciones vitruvianas,

coincidentes con la experiencia del oficio, sobre firmeza y salubridad. Finalmente, se delimitó el nuevo espacio y se procuró aprovechar las posibilidades del paisaje circundante e incluso se manipuló abiertamente. Las primeras trazas y capitulaciones fueron realizadas por Alonso de Covarrubias, con concretas colaboraciones de Juan de Vidanya. Durante la obra se acudió constantemente a ellas, pero también fueron modificadas y frecuentemente substituidas por la suma de otras parciales, que fueron aportadas por maestros que se debatían entre una formación en el taller, mayoritariamente convergente con el ámbito familiar, y una cultura arquitectónica de más altos vuelos documentada entre sus bienes, o entre los de los comitentes para los que trabajaron. No obstante, iniciadas las obras el elemento de referencia por excelencia fue la parte edificada.

También dedicamos especial atención a las condiciones administrativas y económicas presentes durante el proceso constructivo. En San Miguel de los Reyes se sucedieron dos estructuras administrativas. La primera, en vida del duque de Calabria, de cierta complejidad por la dualidad de voluntades; mientras que la que dominó en la obra tras su muerte fue de gran sencillez. Su estructura fue jerárquica, con predominio del prior, que en ningún caso actuó a espaldas de los monjes, pues las decisiones perseguían el consentimiento de la comunidad a través del capítulo, que contó con el asesoramiento dentro de la propia comunidad de comisiones, cuyos miembros no debían su elección tanto al cargo que ocupaban como a su preparación y conocimientos en temas constructivos, en ocasiones simplemente traídos por la edad. En esta administración adquiriría un peso importante el control del dinero, que participaba de la citada estructura sencilla, pero fragmentada. Buscando la flexibilidad y seguridad se gastó según se ingresaba, y sólo en ocasiones muy concretas la comunidad se cargó de deudas para hacer frente a los momentos finales de las obras, como en el claustro sur y la iglesia. Los ingresos de la comunidad para subsistir y emprender las obras procedían de diversas fuentes, pero prácticamente todas fueron dispuestas por los fundadores: los censales dejados por doña Germana y don Fernando, las propiedades legadas por este último y otros ingresos derivados de la administración espiritual de la comunidad. Pero los deseos de los fundadores sufrieron enormes reveses que hicieron tambalear la empresa, como más detenidamente se analizó en el capítulo II.

Tras desarrollar los pasos previos a la construcción y las condiciones económicas que la permitirían, emprendimos el análisis del aprovisionamiento de la obra. Los materiales han sido estudiados valorando su procedencia, proceso y período de obtención, traslado y trascendencia en la obra, y también abordamos aspectos como el de los abastecedores, la evolución de los precios, etc. La piedra concentra los mayores gastos y concretamente las *piezas* son la unidad básica de construcción. Este material ofrece la textura del edificio, a pesar de que su construcción se inició cuando la albañilería ganaba terreno a la cantería, y los materiales considerados vitales a la *cosa pública*, como se traduce en la reglamentación municipal sobre su abasto, eran el ladrillo, la madera y la cal. La importancia de la piedra se contemplaba desde las capitulaciones de Covarrubias, que procuró adaptar el grueso de la obra a los materiales disponibles en el entorno, como la piedra caliza, delegando a la importación otros más específicos, como mármoles y piedras más aptas para la talla de molduras. El cambio de traza que regía el claustro sur, aprobado en 1578, supuso la renuncia a la ponderación de los valores decorativos y el uso de materiales nobles, pero la sillería continuó ocupando un puesto principal en la obra, con predominio de la roca sedimentaria local. En este claustro se utilizó la piedra caliza de Godella de manera mayoritaria, y se acudió a otras canteras, como la del Tos Pelat de Moncada y la de Barxeta de Játiva, para satisfacer las labores que exigían talla más cuidada. Ya en el siglo XVII, en la iglesia se utilizó como base principal la obra cisterciense y se recubrió con piedra, que se propuso fuera de Jávea. La mampostería y el ladrillo aligeraron gran parte de la obra de ampliación en altura. En los cenotafios se utilizaron rocas de gran dureza y valores cromáticos procedentes de tierras aragonesas y catalanas. Y sobre todo, en el siglo XVIII se recurrió a mármoles y jaspes en el

retablo mayor y en los de las capillas, así como en el altar y urnas de la cripta, que presentaban gran variedad de texturas, colores y brillos a través del pulido, y criterios que inclinaban hacia un barroco de corte cosmopolita por el rechazo a la vertiente carpinteril. El ladrillo y la madera también requirieron grandes recursos, y los metales, el yeso, la cal, la arena, el agua..., entraron constantemente en el monasterio, aunque con una repercusión económica y estética menor.

Las fuentes de abastecimiento de los materiales fueron en general locales, salvo la madera y algunas partidas de piedra; y externas al propio monasterio, aunque también los monjes contaron con fuentes de abastecimiento propias. Así, la arcilla, la arena y el agua no dependieron nunca del exterior, la madera de sus dominios de Manzanera y Toro a buen seguro tuvo un gran protagonismo y probablemente las compras que realizó el monasterio procuraban satisfacer demandas muy concretas que sus propiedades no alcanzaban. En cuanto a la piedra, las labores de ornamentación del interior de la iglesia con mármoles y jaspes contaron en parte con las propiedades del monasterio en el Alto Palancia y con la adquisición de una pedrera en el término de Náquera. También se documenta la presencia de los monjes en Moncada en la segunda mitad del siglo XVIII, coincidiendo con la construcción del claustro norte. Durante este siglo se constata la culminación del proceso iniciado en el siglo anterior de autosuficiencia en el material, hasta el punto de suministrar a otras obras de la ciudad, aunque no con criterios comerciales, sino diplomáticos. Proceso que va acompañado por una actitud similar respecto a los artífices, pues se admiten como legos y donados a numerosos oficiales en actividades afines a la construcción.

Un cercano y fácil acceso a los materiales eran criterios fundamentales en el proceso de edificación, puesto que el transporte podía llegar a ser el concepto que más encareciese una obra. En San Miguel de los Reyes la vía por excelencia fue la terrestre, y la comunidad mantuvo un sistema intermedio y versátil al disponer de carros y bestias propios que contribuyeron al aprovisionamiento de la obra, junto a acuerdos con proveedores. El mar se utilizó para trasladar algunos metales, ciertas maderas, los materiales de los cenotafios desde Cataluña y los que bajaban por el Ebro desde Aragón, y al menos se contempló traer piedras para la iglesia desde Jávea. Mientras que el curso del río Turia sirvió para el descenso de los troncos de los montes de Moya y Ademuz.

Finalmente, tratamos las condiciones que regían en la obra. Para ello analizamos los diferentes tipos de vinculación de los trabajadores a la fábrica, y probamos el creciente aumento de los destajos en detrimento de otras posibilidades, como los salarios. De hecho, desde la segunda mitad del siglo XVI el incremento de éstos instó a fijar medidas que huyeran de las fluctuaciones, con clara tendencia alcista, y la reducción de los elementos figurativos y decorativos en la arquitectura que no premiaba la excelencia, pues no contemplaba diferencias creativas o técnicas entre los artífices, sino un cumplimiento aceptable, facilitó su creciente implantación.

Con los materiales ya a pie de obra, nos servimos de los acuerdos escritos para indagar en el complejo mundo de relaciones entre el comitente y el artífice. Con los contratos principalmente se perseguía la salvaguarda de la parte que contrataba, aunque en la práctica existieran algunos incentivos que buscaban el contento de los trabajadores. El monasterio principalmente los eligió teniendo en cuenta un saber hacer, pero con buen trato. A pie de obra vimos la organización del trabajo, el concurso de los andamios, los sistemas de fijación, las grúas..., y los accidentes laborales.

En el capítulo IV, «Estudio tipológico y morfológico», analizamos los principales elementos arquitectónicos de San Miguel de los Reyes, relacionándolos con otros edificios de su entorno físico, cultural y espiritual, situando en un panorama amplio sus diferentes aportaciones. Para establecer éstas sobre una base sólida abordamos la supuesta especificidad de la arquitectura de la Orden de San Jerónimo, evidenciando que en la época de estudio eran

critérios funcionales y litúrgicos los que primaron a la hora de concebir su arquitectura, pero sin el carácter totalizador que se halla en la normativa de las órdenes surgidas o reforzadas tras el Concilio de Trento, como capuchinos y carmelitas, que recogen la secular tradición de mesura en las órdenes religiosas y la llevan al paroxismo a través de su legislación. Y es que la estricta reglamentación tiene sentido en los momentos iniciales y de expansión. En órdenes como los jerónimos, cuyas fundaciones desde la segunda mitad del siglo XVI fueron escasas, la aplicación de una normativa totalizadora en materia de arquitectura no era factible, pues en cierta medida hubiera quitado legitimidad a gran parte de sus casas construidas. Entre los jerónimos no se aprecia tanto el deseo de establecer unas bases, como de seguir las ya asentadas. Aunque fuera a través de la costumbre. Y en materia formal o estilística, en la Edad Moderna no cabe duda de que las propuestas de El Escorial, al igual que las de las casas más cercanas y de mayor peso en la Orden, incluso la propia, fueron tomadas como un signo de identificación. La tradición, el ejemplo de otros edificios de la misma Orden, se convirtió en rasgo específico, se hizo ley aunque sin Derecho escrito.

El análisis de los diferentes espacios lo iniciamos, siguiendo un orden cronológico, por el claustro sur, que se alzó *ex novo*. Alonso de Covarrubias presentó un proyecto que comenzó a edificarse acorde con criterios platerescos, pero en 1578 por motivos económicos y probablemente estéticos y políticos la comunidad decidió mirar hacia las obras que finalizaban en el claustro de los Evangelistas de El Escorial. La articulación clasicista inspirada en el claustro escurialense tuvo que acomodarse a lo ya construido en San Miguel de los Reyes y fue sometida a ciertas variaciones. Algunas estuvieron movidas por la necesidad de adaptarse a unas proporciones y un módulo en la anchura de las capillas y altura del piso bajo, así como en la longitud de los paños, pero otras fueron completamente libres, principalmente las proclives a una mayor reducción del léxico arquitectónico. El temprano eco de la obra de El Escorial, supone la elección de una opción precedida de reflexiones. Probablemente, el carácter casi aislado de estos principios en tierras valencianas, sólo podía tener cabida en una comunidad necesitada del beneplácito real, formada por monjes todavía mayoritariamente procedentes de Castilla, y sin que ningún prior hasta la fecha hubiese profesado en la propia casa. Esta pieza recibió los principales elogios a lo largo del tiempo, y los propios monjes miraron a ella cuando en el siglo XVIII decidieron levantar un nuevo claustro en el lado norte, anticipándose con esta medida a las disposiciones más sosegadas que después defendió la Academia. Esta castellanización, sometida a ciertas revisiones probablemente a cargo de fray Francisco Betí, lego de Cervera encargado de copiar el claustro escurialense, sin duda fue la que tanto agradó a los académicos ilustrados que visitaron el edificio y a la postre contribuyó a su conservación.

En el lado este del claustro sur Covarrubias proyectó la capilla de los Reyes, un elemento primordial del conjunto dado el carácter funerario de la fundación, y el tratamiento diferenciado que dispuso así lo confirma. Su ubicación en el centro de la panda este era sin duda preeminente, como también lo era su desarrollo externo, con resalte respecto al resto de tejados de todo el claustro, y el interno, con grandes detalles sobre la articulación de los muros, elementos representativos, iluminación... Además, en correspondencia con este propósito la primera piedra se puso aquí. Sin embargo, con las disposiciones del propio duque la capilla mayor de la iglesia recogió las intenciones funerarias y la capilla se desplazó a la panda paralela del claustro. Precisamente el hecho de iniciar las obras de esta capilla en dos puntos casi opuestos del claustro creemos explica su planta irregular. Ante la ausencia de utilidad la capilla quedó como simple testimonio. Finalmente pasó a llamarse capilla del Cristo. No obstante, su arquitectura recibió elogios, lamentablemente insuficientes para evitar su destrucción.

La panda este del claustro, que quedó libre tras la decisión de mudar la capilla de los Reyes, tradicionalmente se ha considerado que se destinó a aula capitular. Pero sólo en el último cuarto de siglo XVI y comienzos del XVII los documentos se refieren a este espacio



como el capítulo. Y aun entonces, contrasta con el vacío de documentación que avale su utilización como tal, y con la lógica de una sala de tan grandes dimensiones para los monjes que albergó este monasterio. Por el contrario, las necesidades del monasterio invitan a pensar que muchos son los usos que pudo tener a lo largo de los siglos.

En el lado meridional del claustro sur se dispuso la biblioteca. Sin lugar a dudas los libros fueron la parte de los bienes de don Fernando de Aragón que custodiaron con mayor cuidado los monjes. Sin embargo, el marco de estos fondos no estuvo siempre a la altura de las circunstancias. Las capitulaciones de Alonso de Covarrubias no citaban de manera expresa el lugar ni la forma de este elemento, y sólo hacia 1573 Jerónimo Lavall trabajó en una sala que cumpliría este cometido en la planta baja del ala sur del claustro nuevo. Tras morir este maestro y producirse un notable cambio en la concepción del proyecto general, Juan Ambuesa se hizo cargo de las obras, aunque con el nuevo sesgo desornamentado y ampliando el espacio destinado a este fin. El acceso se produce mediante una portada situada en el centro de la panda que recurre a claras deformaciones ópticas con criterios de perspectiva. En el siglo XVII la librería se mudó al primer piso del lado oeste del mismo claustro, y poco antes de la Desamortización la comunidad aprobó un nuevo traslado.

En las dos plantas superiores del claustro se dispusieron las celdas, auténticos microcosmos individuales dentro de un espacio comunitario, y por ello el elemento más reglamentado de todo el monasterio y el de mayores conflictos, responsable además de diversas obras destinadas a aumentar su número.

El espacio que se encuentra detrás del corredor que actualmente comunica los dos claustros fue elegido por Alonso de Covarrubias para situar la escalera que debía dar acceso al primer piso del conjunto. El maestro se sirvió de su experiencia en este tipo de soluciones diseñando una escalera de gran porte. Precisamente la inclusión de este proyecto en una tipología compleja que lleva a la formación de la escalera imperial hispana justifica que haya sido el elemento más estudiado del edificio por los historiadores con un criterio que rebasa lo estrictamente local, dando lugar a numerosos matices, en muchos casos semánticos. Sin embargo, la obra, probablemente por su enorme coste no se realizó, la caja fue desplazada hacia el lado sur y la escalera substituida por una claustral aducida en cercha de piedra construida por Juan Ambuesa entre 1580 y 1582, que conecta con la tradición estereotómica local. Finalizada ésta la comunidad decidió, bajo consejo de Gaspar Gregori, su duplicación en altura mediante la realización, sobre la anterior, de una escalera de ladrillo que siguiese las mismas trazas. El traslado de la caja de la escalera y el mantenimiento del claustro norte hizo que la galería entre claustros se limitase a dos tramos en cada uno de los pisos, sin la comunicación que hoy se observa, y que sólo fue una realidad en el siglo XVIII, coincidiendo con las obras del claustro norte.

Una nueva escalera se construyó en el lado oeste del claustro sur bajo la dirección de Juan Cambra entre 1601 y 1603. Pese a no tener la situación axial de la ubicada junto al paso entre claustros pronto se convirtió en el elemento de comunicación vertical más importante de toda la casa y pasó a llamarse escalera principal. Las razones para esta consideración se encuentran en la fusión del alarde de proyecto con el virtuosismo técnico, pues su diseño combinó el esquema imperial propuesto por Alonso de Covarrubias en el lado este, aunque invertido y con dos tramos transversales, con el tratamiento de escaleras aducidas en cercha, como la realizada finalmente en el lado este del edificio por Juan Ambuesa; y por otro, en su cercanía a espacios tan importantes como el acceso al coro o la capilla de los Reyes, e incluso a la librería que se trasladó sobre ésta.

La iglesia, construida entre 1623 y 1645, es el resultado de un clasicismo prácticamente heredado desde las obras del claustro, pero con unas licencias que, sobre todo en los jambajes, manifiestan el tránsito hacia una nueva sensibilidad. Conceptualmente la impronta de El Escorial es evidente en los elementos de sesgo funerario, pero el tratamiento que reciben evidencian reflexión. Se integran en un discurso de intrincadas relaciones, en las que se

crucza el mundo de la Orden de San Jerónimo, con El Escorial como principal referencia, y un panorama local, que en ocasiones se amplía ante la dispersa formación y actividad de los maestros que participan en su realización: Pedro Ambuesa en las labores de diseño y trabajo de cantería de la fachada e interior de la iglesia, Martín de Orinda en los cierres superiores y, probablemente, en la cripta; Juan Miguel Orliens en los cenotafios...

La fachada de la iglesia introduce en el ámbito valenciano, ya contemplado por el proyecto de Covarrubias, el esquema de dos torres flanqueando la puerta de acceso monumental. El austero tratamiento de geometrización muraria de las torres contrasta con la experimentación léxica y sintáctica desarrollada en la fachada, que produce intensos contrastes de luz y sombra, coincidiendo con la eclosión de este recurso en la pintura valenciana, y le confiere gran plasticidad. No obstante, fachada y torres, comparten el uso de marcadas líneas horizontales que contrarrestan los dominantes impulsos visuales verticales. Por otro lado, los elementos escultóricos se disponen en aras de los moradores del edificio: los monjes y los fundadores, con predominio de don Fernando de Aragón, pues se persigue la conexión de su linaje con la tradición bíblica en el ático. De manera clara así lo evidencian los Reyes Magos y la estrella que los guió, pero incluso los elementos arquitectónicos y decorativos, con predominio de formas helicoidales, parecen reforzar esta pretensión.

En el interior de la iglesia el empaque es un efecto consciente. Tanto por las dimensiones, tan sólo superadas en Valencia por la catedral, como por el tratamiento de los órdenes y sistema murario. En cuanto a lo primero, sus dimensiones combinan la anchura del templo cisterciense con el aumento en altura y largura introducido en el siglo XVII. La coherencia espacial resultante se debe en gran medida a que las iglesias de la tradición gótica española, sobre todo en el Levante, armonizan con las nuevas ideas que recuperan los valores de unidad espacial, pero también al deseo y posibilidad de crecer a lo largo y alto hasta introducir las proporciones modernas.

La articulación de los muros de la iglesia de San Miguel de los Reyes muestra una arquitectura monumental, rotunda, de formas en la mayoría de los casos concisas, pero de abundantes recursos que escapan de la mera subordinación. Combina la austeridad del orden gigante con la alternancia en el tipo de jambajes, de gran intensidad en el diseño, principalmente a través de escasas pero profundas incisiones que trasladan al interior la inquietud por los efectos claroscuros. Ésta, y el uso de recursos visuales de acentos lineales opuestos muestran su conexión con el diseño de la fachada, y la vinculación a unos criterios comunes.

La mayor parte del espacio de la iglesia de San Miguel de los Reyes se cubre con arcos fajones con recuadros y bóveda de cañón tabicado de medio punto y lunetos, en los que se abren vanos enmarcados por heterodoxas pilastras y frontones de variados diseños de pronunciadas hendiduras. Este tipo de cierre fue frecuente en el amplio proceso de transformación o revestimiento de antiguas fábricas que afectó a los principales edificios de la ciudad, e incluso del Reino, a partir de la segunda y tercera década del siglo XVII. Sin embargo, en el crucero se adoptó en piedra una cúpula de perfil renacentista; esto es, pechinas, tambor, cúpula y linterna, que supuso una auténtica novedad en el panorama valenciano. Deudora de la cúpula de El Escorial y de la del Colegio del Corpus Christi de Valencia, incluso el tratamiento que recibe la piedra en la calota se encuentra más cercano a soluciones de la albañilería, así como de propuestas descontextualizadas de Sebastiano Serlio, la cúpula de San Miguel de los Reyes se enriqueció con elementos de mayor plasticidad, incluso sorprendentes, como el florón que cierra la linterna y fijó con ello el volumen interior de las cúpulas valencianas durante más de dos siglos.

El aspecto externo del monasterio jerónimo valenciano muestra un aspecto compacto, formado por destacados volúmenes unidos por austeros lienzos, con resaltos a modo de pilastras en el cuerpo inferior y rítmicos vanos. Los elementos centrales de la iglesia son los que concentran la atención del espectador. Por un lado, por su verticalidad, pues presentan

las mayores alturas, por otro, por su juego pictórico, claroscuro en la fachada y cromático en la cúpula de tejas vidriadas. La homogeneidad externa del edificio en cuanto a juego global de volúmenes es algo que, aunque perseguido en distintas épocas, es una creación de finales del siglo XIX, fruto del uso carcelario, que también perturbó el ritmo de vanos jerónimo.

En el capítulo V, «Los distintos estamentos en la producción arquitectónica», expusimos el perfil biográfico de los principales responsables conceptuales y materiales de San Miguel de los Reyes. Comenzamos por los fundadores, doña Germana de Foix y don Fernando de Aragón, y ahondamos en las complejas relaciones con el Emperador, que estaban enmarcadas entre el reconocimiento que se le debía al duque por su linaje y la necesidad de negar cualquier opción al trono de Nápoles. Don Fernando fue apartado de éste y encarcelado. Recobrada la libertad, sus dos matrimonios fueron concertados por el Emperador, y no tuvo descendencia. Aunque hemos constatado que fuera de los vínculos impuestos, al menos, tuvo tres hijos, dos de ellos varones. El deseo del duque de ampliar la fundación a panteón familiar y recuerdo de la Casa real de Aragón en Nápoles, sin duda chocaron frontalmente con el pensamiento de Carlos V y de su hijo. Pasados los años la comunidad navegó entre el deseo de agradar a Felipe II, principalmente a través de la arquitectura del claustro sur, y su deuda con el fundador, que nunca fue olvidada. San Miguel de los Reyes fue una fundación patrimonial, por lo que las armas estuvieron dispersas por la casa, y siglos después de la muerte de los fundadores, desgajadas las interpretaciones políticas, los monjes siguieron colocándolas como signo de agradecimiento, pero también como una forma de enaltecimiento de la propia casa.

Don Fernando de Aragón falleció pocos años después del establecimiento de los monjes jerónimos en el nuevo monasterio, por lo que la mayor parte del proceso constructivo estuvo supervisado estrictamente por la propia comunidad. Incluso en vida de don Fernando resulta significativo que la procedencia más abultada de los primeros monjes jerónimos fuese Zamora, y que además éstos ocupasen los principales cargos. De este modo, los monjes que debían fijar la especificidad de su forma de vida, procedían de un ámbito donde tenían una gran experiencia en obras que manifestaban criterios en planta presentes también en San Miguel de los Reyes, por lo que tuvo que producirse una perfecta comunión entre las experiencias desarrolladas por el arquitecto castellano y las vividas previamente por los primeros monjes.

Después de la muerte de don Fernando la comunidad religiosa fue omnipotente. El monje obrero era el religioso más ligado a la obra, pues actuaba como su administrador y supervisor, cuyo principal requisito era la honradez en las cuentas antes que la habilidad técnica. Sin embargo, sí es cierto que el contacto directo con la obra que exigía el cargo llevó a que algunos de los miembros que lo ocuparon adquiriesen cierto oficio. Sin embargo, para el trabajo directo la comunidad se sirvió, principalmente de legos y donados con conocimientos en materia constructiva para contar con un personal que sin alta cualificación podía resolver las pequeñas reparaciones y constituían un refuerzo de mano de obra a la que no se le asignaba salario ni se pagaba jornal. Incluso, en momentos de actividad constructiva estas habilidades eran prioritarias a la hora de aceptar nuevos miembros en la comunidad. Especial relevancia tuvo en los primeros momentos fray Jerónimo Chico y en el cambio de traza del claustro sur fray Francisco de la Concepción.

En tierras valencianas el siglo XVIII supuso la culminación del protagonismo de los frailes en el proceso arquitectónico. En San Miguel de los Reyes esto se evidencia en el considerable número de legos y donados de procedencia geográfica y extracción social diversa, pero entre los que tuvieron mayor repercusión y mostraron una mayor habilidad con el trabajo de materiales de gran dureza destacan los del norte de Castellón: fray José Cavaller de La Cenia, fray Atanasio de San Jerónimo de Pina y Agustín Monzó de Catí. Por otra parte,

fray Francisco de Santa Bárbara, fue natural de Olalla e hijo de un cirujano, y su gran formación intelectual le llevó a traducir tratados franceses y a proyectar con criterios que podríamos considerar historicistas, y capaces de sortear las restricciones de la Academia de San Carlos.

En cuanto a los arquitectos y maestros de obras que consideramos tuvieron mayor repercusión en el desarrollo de los trabajos llevados a cabo en San Miguel de los Reyes hemos procurado establecer un perfil biográfico vital y profesional que muestre ciertas tendencias. En primer lugar, por la dignidad del fundador y de la obra que debía testimoniarle, destacan arquitectos de reconocido prestigio al servicio de grandes señores, y por tanto con acceso a la cultura de sus respectivas cortes: Alonso de Covarrubias, maestro mayor de las obras de los alcázares reales, y Juan de Vidanya, al servicio de don Fernando de Aragón, duque de Calabria. Ambos, fueron los encargados de elaborar las trazas de conjunto, aunque con preeminencia del primero; y el segundo dirigió las obras hasta 1552.

En la exposición siguen cuatro franceses cuya actividad profesional en tierras valencianas estuvo estrechamente ligada a las obras de defensa de las costas del Reino, y alcanzaron su mayor reconocimiento cuando estuvieron al frente de la fábrica del claustro sur del monasterio jerónimo: Jerónimo Lavall, Juan Barrera, Juan Ambuesa y Juan Cambra. Y es que la relación entre Francia y España desde el punto de vista constructivo era la más natural, dada la tradición común ligada a la cantería y el parejo despertar hacia las ideas procedentes de Italia. Todo parece indicar que estos maestros documentados en el monasterio de San Miguel de los Reyes llegaron muy jóvenes a tierras hispanas, como meros aprendices sin apenas bagaje, que alcanzaron junto a maestros frecuentemente también de origen francés. Las obras de defensa, que exigían un trabajo itinerante y conllevaban peligrosidad, eran los encargos que podían despertar menor oposición entre sus colegas, pues la sociedad las demandaba angustiosamente, y además se producían fuera del ámbito de la reglamentación proteccionista de los oficios que tenían los principales municipios. La incorporación a la profesión en la ciudad de Valencia de estos maestros se vincula claramente, primero, a la actividad de Miguel Porcar, a su vez estrechamente ligado a Gaspar Gregori, y, después, a Guillem del Rey.

Finalmente, desarrollamos la vida profesional de dos maestros valencianos y uno aragonés, aunque todos de posible ascendencia francesa: Pedro Ambuesa, Martín de Orinda y Juan Miguel Orliens, respectivamente, que fueron los responsables de distintas soluciones en la iglesia del monasterio en el segundo cuarto del siglo XVII. La solicitud de Pedro Ambuesa para ingresar como familiar en el Santo Oficio de la Inquisición en momentos de enfrentamiento bélico con Francia, muestra su clara adscripción al lugar de nacimiento y culmina un continuado ascenso económico, social y profesional que se evidencia en diversas facetas, y corresponden en líneas generales con la situación general del oficio en sus niveles más elevados. De la que también participa claramente Juan Miguel Orliens, infanzón y escultor, que alcanzó gran prestigio en tierras valencianas.

La continuidad de maestros franceses y la del mismo apellido transcurridas varias generaciones en la obra del monasterio jerónimo se debe a la compleja red de relaciones familiares convergentes con las del taller que explican un saber compartido. En este punto es de gran importancia la figura de Úrsula Jerónima Catalán, que casó con tres de los principales constructores del claustro sur del monasterio jerónimo: Jerónimo Lavall, Juan Ambuesa y Juan Cambra. Aunque su protagonismo no implica una capacidad de elección, y todo parece indicar que venía forzado por la estructura de la cuadrilla legada por el maestro.

Por último, creemos que debemos rescatar las palabras que en la introducción señalaban nuestro comportamiento investigador, porque si entonces fueron pronunciadas en una declaración de voluntades ahora alcanzamos su convicción. De este modo, nuestro trabajo entiende el monasterio como una unidad arquitectónica, artística, cultural y religiosa con

personalidad propia, pero inserta en el mundo material y espiritual circundante, que la condiciona y al que contribuye a configurar. Por ello, hemos pretendido desarrollar un trabajo que centrado en la arquitectura considera múltiples aspectos que participan en la acción de construir y vivir la arquitectura a lo largo del tiempo. Tratamos a los comitentes que la encargan, primero los fundadores del edificio y después la Orden que lo habita, y a los artífices que la realizan siguiendo pautas dadas o proponiéndolas; también la obra, tanto en su componente constructivo y técnico como en el formal y tipológico; y las diferentes circunstancias en las que se produjo y ayudan a comprender el resultado final y su recepción en el tiempo. Todo ello en un ejercicio de larga duración que permite estudiar el edificio en su historicidad, y comprender la confluencia de tendencias: la escurialense a través de la propia Orden y la presencia en ella de la Monarquía; la francesa por medio de los múltiples maestros franceses o de tal ascendencia que participaron en la construcción; la italiana merced a la magnífica biblioteca de la Casa de Aragón en Nápoles o atendiendo a su creciente implantación facilitada por el carácter portuario de Valencia, e incluso por mediación de la interpretación y traducción francesa; y la propia del marco geográfico y cultural donde se construye.

\*\*\*

El monasterio de San Miguel de los Reyes es una obra excepcional en el panorama artístico valenciano de su época. Lo fue el proyecto de Alonso de Covarrubias, que introducía de manera decidida criterios de pleno Renacimiento cuyas indagaciones se venían gestando principalmente en el ámbito cortesano. Y también lo fue la obra construida, que como sucede frecuentemente es un cúmulo de experiencias artísticas que se añaden y sustituyen. El resultado final es fruto de una obra preexistente y la traza aportada por Alonso de Covarrubias y modificada por la suma de otras parciales aportadas por maestros que se debatían entre una formación en el taller, mayoritariamente convergente con el ámbito familiar, y una cultura arquitectónica de más altos vuelos documentada entre sus bienes, o entre los de los comitentes para los que trabajaron.

El resultado se adscribe a una etapa que viene llamándose clasicista. En el ámbito valenciano evidencia escasez de recursos y atonía ante un nuevo lenguaje que es acogido sin sentimiento, pues el proceso de asimilación no va precedido de la oportuna reflexión, sino de la conveniencia política y económica. De lo primero es buena muestra el apoyo de Felipe II a las obras del claustro sur de San Miguel de los Reyes. De lo segundo, el ahorro que suponía en tiempo y retribuciones prescindir de la decoración menuda que exigía mayor habilidad. Esta interpretación material consideramos está muy relacionada con el avance de los destajos desde la segunda mitad del siglo XVI.

Por otra parte, al carácter singular en el ámbito valenciano de San Miguel de los Reyes se suma su dicción por el uso mayoritario de la piedra, que en estos momentos se encontraba en líneas generales en retroceso ante el avance del ladrillo, aunque tiene gran presencia en los diferentes tipos de bóvedas del monasterio jerónimo. Por su parte, la mampostería y el ladrillo aligeraron gran parte de la obra de ampliación en altura de la iglesia, y las rocas metamórficas se emplearon en los cenotafios, las urnas de la cripta, los retablos de la iglesia y el presbiterio.

El monasterio de San Miguel de los Reyes fue una de las últimas fundaciones de la Orden de San Jerónimo. Ésta carecía de una reglamentación estricta que regulase las constantes arquitectónicas de sus casas. Tan sólo contaban con una dilatada tradición, que se veía en cierta medida perturbada por la nueva realidad surgida del Concilio de Trento y las nuevas ideas renacentistas, y a la que El Escorial se amoldó con tanta claridad que tempranamente se convirtió en referencia universal. Pero no era sólo la vinculación a la Orden lo que podía explicar esa mirada desde Valencia, sino la estrecha conexión con la Monarquía.

Como hemos indicado, desde 1578 los monjes miraron con frecuencia hacia el edificio castellano. La escasa afección en la sociedad valenciana hacia una arquitectura que no había contribuido a crear, y que por lo tanto tardó en asimilar, encontraba una fisura en una comunidad de hombres ajenos en su mayoría al citado espacio geográfico, y por el contrario próximos espiritualmente al edificio donde se estableció el paradigma del nuevo lenguaje, y necesitados de agasajar al Monarca y hacerle partícipe de su proyecto. Por su parte, Felipe II, como después hizo aportando la traza de su arquitecto Francisco de Mora para la fachada del convento de Santo Domingo, que junto al monasterio jerónimo eran los edificios que mejor guardaban la memoria de la Casa de Aragón en Nápoles, consiguió a través de la arquitectura manifestar su continuidad con aquel pasado.

Fray Francisco de la Concepción fue el encargado de proporcionar la nueva traza que debía seguirse en el claustro sur, y su interpretación recayó en manos de maestros franceses de gran actividad en las obras de defensa del Reino, más proclives al dominio geométrico de la cantería que a la imaginería que exigía en puntos concretos el primer proyecto. La vertiente geométrica se aprecia claramente en los capialzados y las bóvedas de las torres angulares del claustro sur y en la escalera del paso entre claustros o en la del lado oeste, trazados y ejecutados, entre otros, por Jerónimo Lavall, Juan Ambuesa y Juan Cambra. Además, estos maestros redujeron el lenguaje clásico, y fijaron recursos como el de la disminución del número de triglifos, que permanecieron en miembros del mismo grupo familiar durante generaciones como si de un componente genético se tratara.

Con la construcción de la iglesia entre 1623 y 1645 las miradas continuaron dirigiéndose hacia El Escorial, principalmente hacia los elementos funerarios, pero la indagación hizo que el componente local continuara ganando presencia. La disposición de cenotafios flanqueando el retablo mayor, la cúpula sobre el crucero y la cripta bajo el presbiterio coinciden con soluciones elegidas en El Escorial, incluso con algunas de las adoptadas en la catedral de Granada y en el monasterio de San Jerónimo de la misma ciudad; en definitiva, los edificios que servían de panteón a quienes habían cercenado el derecho de don Fernando de Aragón al trono de Nápoles. La comunidad de monjes, ya perfectamente integrada en las instituciones valencianas, y con miembros de la tierra, se sirvió de maestros de ascendencia francesa pero nacidos en tierras peninsulares, que contribuyeron de manera destacada a configurar la estética imperante en las valencianas: Pedro Ambuesa, Martín de Orinda y Juan Miguel Orliens. Evidentes ejemplos de ello son la monumental fachada retablo de la iglesia, los jambajes de las tribunas de la iglesia, y el perfil de la cúpula renacentista en el exterior, pero de calota esférica y florón en el interior.

En el siglo XVIII se produjo la dotación mueble de la iglesia, con especial relevancia del retablo mayor obra de fray José Cavaller y esculturas de Raimundo Capuz, y los intentos de substituir el claustro norte por uno nuevo a cargo de fray Francisco de Santa Bárbara. En su cronología estos resultados se muestran ajenos al contexto valenciano más inmediato. Pero esta independencia adquiere una connotación muy diferente a la analizada en el claustro sur, puesto que ahora el monasterio deja de ser receptor de ideas ajenas y se convierte en productor de las mismas buscando entre sus propios muros los elementos inspiradores.

Lamentablemente, el uso del edificio tras la Desamortización y las transformaciones sufridas por tal motivo han privado de su disfrute y estudio durante largo tiempo. Por fortuna, al menos como balance global, las labores desarrolladas para albergar la Biblioteca Valenciana han permitido recuperar gran parte de su dignidad.



- ABIZANDA Y BROTO, MANUEL: *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón (siglos XVI y XVII)*. 1932, Tip. La Editorial, Zaragoza; t. III, pp. 148-156.
- AGNESIO, JUAN BAUTISTA: *Apologia in defensionem virorum illustrium equestrum bonorumque civium valentinorum. In civilem Valentini populi seditionem. Quam vulgo Germaniam olim appellarunt*. 1543, Ioannem Baldovinum y Ioannem Mey, Valencia.
- ALAMAÑAC, ISABEL: «El obispo don Carlos Muñoz y el arte en la Catedral de Barbastro», *Argensola*. 1980, Primer Semestre, t. XXII, pp. 149-209.
- ALBERTI, LEON BATTISTA (Introducción de José María Azcárate): *Los Diez Libros de Arquitectura*. 1977, Albatros, Valencia.
- ALBERTI, LEON BATTISTA: *Los Diez Libros de Arquitectura*. 1991, Akal, Madrid.
- ALCAHALÍ, BARÓN DE (JOSÉ RUIZ LIHORI): *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. 1897, Imprenta de Federico Doménech, Valencia.
- ALCINA, LORENZO: «Fray Lope de Olmedo y su discutida obra monástica», *Yermo*. 1964, nº 2, pp. 29-57.
- ALCINA FRANCH, JOSÉ: *Historia de la Biblioteca de Alfonso V en Nápoles: Estudio de los fondos conservados en la Biblioteca Universitaria de Valencia* 1948, tesis doctoral inédita leída en la Universidad de Valencia.
- ALDANA FERNÁNDEZ, SALVADOR: «Contribución al estudio de la arquitectura manierista en Valencia». *Archivo de Arte Valenciano*. 1965, nº XXXVI, pp. 38-43.
- ALDANA FERNÁNDEZ, SALVADOR: *La Lonja de Valencia*. 1988, Biblioteca Valenciana, vols. II.
- ALDANA FERNÁNDEZ, SALVADOR: *El palacio de la "Generalitat" de Valencia*. 1992, Generalitat Valenciana, vols. III.
- ALGARRA, VÍCTOR; CAMPS, CONCHA: *Intervención arqueológica en el antiguo monasterio de San Miguel de los Reyes (Valencia)*. 1995, septiembre. Informe mecanografiado depositado en el S.I.A.M. de Valencia.
- ALIAGA, ISIDORO: *Advertencias para los edificios y fábricas de los templos y para diversas cosas de las que en ellos sirven al culto divino y a otros ministerios*. 1631, Loasinis Chrysostomy Cariz, Valencia.
- ALMARCHE, FRANCISCO: *Historiografía valenciana. Catálogo bibliográfico de dietarios, libros de memorias, diarios, relaciones, autobiografías, etc., inéditas, y referentes a la historia del antiguo Reino de Valencia*. 1919, Imprenta «Luz Valenciana», Valencia.
- ALMELA I VIVES, FRANCESC: *El Duc de Calàbria i la seua Cort*. 1958. Sicania histórica, Valencia.



- ALONSO I LOPEZ, JESUS EDUARD: *Sant Jeroni de Cotalba: desintegració feudal i vida monàstica (segles XVIII - XIX)*. 1988, Centre d'estudis i investigacions comarcals Alfons el Vell, Gandia.
- ANDREU GONZÁLBEBE, RAMÓN: *El Monasterio de San Miguel de los Reyes*. 1935, Imprenta J. Nácher, Valencia.
- ANTOLÍN, G.: *Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca de El Escorial*. Madrid, 1910 - 1923; t. V, pp. 42-47.
- ANTÓN, FRANCISCO: *Los monasterios medievales de la Provincia de Valladolid*. 1942 (2ª edic. ampliada), Librería Santarén, Valladolid.
- AÑÓN GÓMEZ, JOSÉ; GONZÁLEZ MOSTOLES, VICENTE: «Restauración del monasterio de San Miguel de los Reyes, en Valencia», en *III Congreso internacional de rehabilitación del patrimonio arquitectónico y edificación*. 1996, Granada, pp. 644-647.
- ARAGUAS, PHILIPPE: «Architecture de Brique et Architecture Mudejar», *Mélanges de la Casa de Velázquez*. 1987, t. XXIII, pp. 173-200.
- ARCE OLIVA, ERNESTO: «Una obra desconocida del escultor Juan Miguel Orliens: El retablo mayor de la iglesia parroquial de Blancas (Teruel)», *Artigrama*. 1987, n° 4, pp.123-136
- ARCE OLIVA, ERNESTO: «Notas para la biografía artística del cantero Alonso Barrio del Ajo». *Teruel*. 1989, n° 79 (II), pp. 123-136.
- ARCE OLIVA, ERNESTO: «Obras del escultor Juan Miguel Orliens en San Martín del Río (Teruel)», *Seminario de Arte Aragonés*. 1990, n° XLII-XLIII, pp. 67-114
- ARCE OLIVA, ERNESTO: «Orliens, Juan Miguel (doc. 1584-1641)», en ÁLVARO ZAMORA, MARÍA ISABEL; BORRÁS GUALIS, GONZALO M.: *La escultura del Renacimiento en Aragón*. 1993, Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar», Zaragoza, pp. 261-265.
- ARCINIEGA GARCÍA, LUIS: «Lorenzo Zaragoza, autor del retablo mayor del monasterio de San Bernardo de Rascaña, extramuros de Valencia. (1385-1387)», *Archivo de Arte Valenciano*. 1995, LXXVI, pp. 32-40.
- ARCINIEGA GARCÍA, LUIS: «San Miguel de los Reyes, olim San Bernat de Rascanya», *Saitabi*. 1995, XLV, pp. 347-370.
- ARCINIEGA GARCÍA, LUIS: «La difusión del Escorial en Valencia antes de la finalización de las obras», *Literatura e Imagen en El Escorial*. 1996, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, San Lorenzo de El Escorial, pp. 753-770.
- ARCINIEGA GARCÍA, LUIS: «El legado de la Casa Real de Aragón en Nápoles. Conservación y dispersión», *XI Congreso Español de Historia del Arte. El Arte y el Mediterráneo*. (Valencia, Septiembre de 1996) 1998, Valencia, pp. 114-121.
- ARCINIEGA GARCÍA, LUIS: *Sistemas de defensa y vigilancia en Cullera: Castillo, murallas y torres*. (En prensa).
- ARCINIEGA GARCÍA, LUIS: «Los trasagrarios valencianos y sus posibilidades funerarias. A propósito de la sepultura de Pedro Orrente en el convento del Carmen, Valencia». *Archivo de Arte Valenciano*. 1998, año LXXIX, pp. 41-50.
- ARCINIEGA GARCÍA, LUIS: «Santa María de la Murta (Alzira): artífices, comitentes y la “damnatio memoriae” de D. Diego Vich». *Simposium Los Jerónimos: El Escorial y otros Monasterios de la Orden*. 1999, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, San Lorenzo de El Escorial, t. I, pp. 267-292.

- ARCINIEGA GARCÍA, LUIS: «Defensas a la antigua y a la moderna en el Reino de Valencia durante el siglo XVI». *Espacio, Tiempo y Forma*. 1999, 12, pp. 61-94.
- ARCINIEGA GARCÍA, LUIS: *El monasterio de San Miguel de los Reyes. Arquitectura y construcción en el ámbito valenciano de época moderna*. 2000, tesis doctoral leída en la Facultad de Geografía e Historia de la Universitat de València.
- ARCO Y GARAY, RICARDO DEL: «El arte en Huesca durante el siglo XVI. Artistas y documentos inéditos», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1915, año XXIII, pp. 10-21.
- ARCO Y GARAY, RICARDO DEL: «De escultura aragonesa». *Seminario de Arte Aragonés*. 1953, 5, pp. 21-56.
- ARFE Y VILLAFÑE, JUAN DE: *De varia commensuración para la escultura y architectura*. 1585 y 1587, Andrea Prescioni y Juan de León, Sevilla.
- ARQUES JOVER, AGUSTÍN: *Colección de pintores, escultores y arquitectos desconocidos, sacada de instrumentos antiguos y auténticos por el R. P. M. Fray Agustín de Arques Jover*. 1982 (Estudio, transcripción y notas de Inmaculada Vidal Bernabé y Lorenzo Hernández Guardiola), Obra cultural de la caja de Ahorros de Alicante y Murcia.
- AUBERT, MARCEL: *L'architecture cistercienne en France*. 1947, Van Oest Editions d'Art et d'Histoire, París.
- AUBERT, MARCEL: «Existe-t-il une architecture cistercienne?», *Cahiers de Civilisation Médiévale*. 1958, pp. 153-158.
- AVERLINO, ANTONIO (introducción de Pilar Pedraza): *Tratado de arquitectura de Antonio Averlino "Filarete"*. 1990, Instituto Ephialte, Vitoria.
- AZCÁRATE, JOSE MARÍA: v. ALBERTI, LEON BATTISTA.
- BAIXAULI JUAN, ISABEL AMPARO: *Dona i família a la València del segle XVII*. 1997, tesis doctoral leída en la Facultad de Geografía e Historia de la Universitat de València.
- BALAGUER, FEDERICO: «Juan Miguel Orliens y el concejo de Huesca», *Argensola*. 1978, nº 86, pp. 438-440.
- BALLESTEROS VIANA, MIGUEL: *Historia y anuales de la muy noble, leal y fidelísima villa de Utiel*. 1899, Valencia.
- BANGO TORVISO, ISIDRO G.: «El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. 1992, vol. IV, pp. 93-132.
- BARBASTRO GIL, LUIS: *El clero valenciano en el trienio liberal*. 1985, Instituto Juan Gil-Albert, Alicante.
- BARBEITO, JOSE MANUEL: *El Alcázar de Madrid*. 1992.
- BAROZZI DA VIGNOLA, GIACOMO (Introducción de Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos): *Regla de los cinco órdenes de Arquitectura*. 1986, Albatros, Valencia. Edic. facsímil de la edic. de 1593.
- BAS CARBONELL, MANUEL: *Viajeros británicos por la Valencia de la Ilustración (siglo XVIII)*. 1996, Ajuntament de València.
- BASSEGODA NONELL, JOAQUÍN: «La bóveda catalana», *Anales de Arquitectura*. 1991, nº 3, pp. 143-149.

- BATAILLON, MARCEL: *Erasmus y España. Estudios sobre la Historia Espiritual del siglo XVI*. 1950. México-Buenos Aires.
- BATLLORI, MIQUEL: *Humanismo y Renacimiento. Estudios hispano-europeos*. 1987, Ariel, Barcelona.
- BENEYTO PÉREZ, JUAN: «Regulación del trabajo en la Valencia del 500», *Anuario de Historia del Derecho Español*. 1930, Madrid, t. VII, pp. 183-310.
- BENLLOCH POVEDA, ANTONIO: «Tipología de arquitectura religiosa: un tratado valenciano del Barroco (1631)», *Estudis. Revista de Historia Moderna*. 1989, nº 15, pp. 93-108.
- BENITO DOMÉNECH, FERNANDO: *La arquitectura del Colegio del Patriarca y sus artífices*. 1981, Federico Domenech, S. A., Valencia.
- BENITO DOMÉNECH, FERNANDO; BÉRCHEZ GÓMEZ, JOAQUÍN: *Presència del Renaixement a València. Arquitectura i Pintura*. 1982, Institución Alfons el Magnànim, Valencia; edición bilingüe.
- BENITO DOMÉNECH, FERNANDO: «Monasterio de San Miguel de los Reyes», en BÉRCHEZ GÓMEZ, JOAQUÍN (Dir.): *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*. 1983, t. II, pp. 659-676.
- BENITO DOMÉNECH, FERNANDO; BÉRCHEZ GÓMEZ, JOAQUÍN: «Iglesia parroquial de San Miguel Arcángel», en BÉRCHEZ GÓMEZ, JOAQUÍN (Dir.): *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*. 1983, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana. Servei de Patrimoni Arquitectònic, Valencia, vols. II; t. I, pp. 177-181.
- BENITO DOMÉNECH, FERNANDO; BÉRCHEZ GÓMEZ, JOAQUÍN: «Iglesia y convento del Carmen», en BÉRCHEZ GÓMEZ, JOAQUÍN (Dir.): *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*. 1983, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana. Servei de Patrimoni Arquitectònic, Valencia, vols. II; t. II, pp. 434-456.
- BENITO DOMÉNECH, FERNANDO: «Vicente Requena "El Viejo", colaborador de Joan de Joanes en las tablas de San Esteban del Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, v. VII, nº 19, 1986, pp.13-29.
- BENITO DOMÉNECH, FERNANDO: *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*. 1987, Madrid.
- BENITO DOMÉNECH, FERNANDO; BÉRCHEZ GÓMEZ, JOAQUÍN: «Presencia del Renacimiento en la Arquitectura Valenciana: 1500-1570», en AGUILERA CERNI, VICENTE (Dir.): *Historia del Arte Valenciano*, 1987, Consorci d'Editors Valencians, Valencia, t. III, pp. 123-179.
- BENITO DOMÉNECH, FERNANDO: «Un plano axométrico de Valencia diseñado por Mancelli en 1608», *Ars Longa*, 1992, nº 3, p. 36.
- BENITO DOMÉNECH, FERNANDO: «Miguel Joan Porta. Nuevas obras», *Ars Longa*, 1995, nº 5, pp. 133-138.
- BENITO GOERLICH, DANIEL: «Un ejemplo de trasagrario barroco: Nuestra Señora de la Misericordia, de Campanar», *Traza y Baza*. 1984, nº 8, pp. 67-82.
- BÉRCHEZ, JOAQUÍN: v. BENITO DOMÉNECH, FERNANDO.
- BÉRCHEZ, JOAQUÍN: «La difusión de Vitruvio en el marco del neoclasicismo español». Estudio introductorio a PERRAULT, CLAUDE : *Compendio de los diez libros de arquitectura de Vitruvio. Escrito en francés por Claudio Perrault... Traducido al castellano por Joseph Castañeda*. Murcia, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Galería-Librería Yerba, Consejería de Cultura del Consejo Regional, 1981 (ed. facsímil de 1761). Estudio pp. IX-XCIV.

- BÉRCHEZ GÓMEZ, JOAQUÍN: «Aspectes renaixentistes i barrocs del Palau del Marquès de la Scala a València», *Batlia*, 1985, 9, pp. 24-43.
- BÉRCHEZ, JOAQUÍN: *Arquitectura y Academicismo en el siglo XVIII valenciano*. 1987, Edicions Alfons el Magnànim, València.
- BÉRCHEZ, JOAQUÍN: *Los comienzos de la arquitectura académica en València: Antoni Gilibert*. 1987, Federico Doménech, València.
- BÉRCHEZ, JOAQUÍN: *Arquitectura Barroca Valenciana*. 1993, Bancaixa. València.
- BÉRCHEZ, JOAQUÍN: «La iglesia de Canals y la difusión del Renacimiento técnico en la arquitectura valenciana (A propósito de la bóveda «fornisa»», en VVAA: *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*. 1994, Editorial Complutense, t. I, pp. 525-536.
- BÉRCHEZ, JOAQUÍN: *Arquitectura Renacentista Valenciana (1500 - 1570)*. 1994, Bancaixa, València.
- BÉRCHEZ, JOAQUÍN; GÓMEZ-FERRER, MERCEDES: Real Colegio del Corpus Christi o del Patriarca», en BÉRCHEZ GÓMEZ, JOAQUÍN (Dir.): *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados incoados. Tomo X. València. Arquitectura Religiosa*. 1995, Generalitat Valenciana, pp. 156-171.
- BÉRCHEZ, JOAQUÍN; GÓMEZ-FERRER, MERCEDES: «Iglesia de San Juan de la Cruz, antigua de San Andrés», en BÉRCHEZ GÓMEZ, JOAQUÍN (Dir.): *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados incoados. Tomo X. València. Arquitectura Religiosa*. 1995, Generalitat Valenciana, pp. 172-181.
- BÉRCHEZ, JOAQUÍN; GÓMEZ-FERRER, MERCEDES: *Arte del Barroco*. 1998, Historia 16, Madrid.
- BERGER, PHILIPPE: *Libro y lectura en la València del Renacimiento*. 1987, Edicions Alfons el Magnànim, València, vols. II.
- BEVIÀ I GARCÍA, MARIUS; CAMARERO CASAS, EDUARDO: *Arquitectura militar renacentista en la costa alicantina (siglo XVI). Proyectos y obras mayores*. S. f., original mecanografiado. Biblioteca de la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana, Departamento de Patrimonio, 6.502/7.
- BLAY, FRANCISCO: «Documentos del fondo de Valldigna del papado de Clemente VII», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*. 1980, LVI, número dedicado al VI Centenari del Cisma d'Occident, pp. 483-505.
- BOIRA MAIQUES, JOSEP VICENT: «Viles, castells i torres de guaita al litoral valencià del segle XVI. Les cartes del virrei Vespasià Gonzaga Colonna», *Afers*. 1994, nº 19, pp. 555-574.
- BOIRA MAIQUES, JOSEP VICENT; SERRA DESFILIS, AMADEO (Coords.): *El port de València i el seu entorn urbà. El Grau i el Cabanyal - Canyamelar en la Història*. 1997, Ajuntament de València.
- BONET CORREA, ANTONIO: *Iglesias madrileñas del siglo XVII*. 1984 (segunda edición corregida y aumentada de la de 1961), CSIC, Instituto «Diego Velazquez», Madrid.
- BONET CORREA, ANTONIO: *Andalucía Barroca. Arquitectura y urbanismo*. 1978, Ediciones Polígrafa, Barcelona.
- BONET CORREA, ANTONIO (Dir.): *Bibliografía de arquitectura, Ingeniería y Urbanismo en España (1498-1880)*. 1981, Turner - Topos Verlag, Madrid - Vaduz, vols. II.
- BONET CORREA, ANTONIO: «Introducción a las escaleras imperiales españolas», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. 1975, XII, 24, pp. 75-111.

- BORONAT Y BARRACHINA, PASCUAL: *El B. Juan de Ribera y el R. Colegio del Corpus Christi. Estudio histórico*. 1904, Valencia.
- BORRÁS GUALIS, GONZALO M.: «El escultor Juan Miguel Orliens. Primera parte: estudio biográfico», *Seminario de Arte Aragonés*. 1979, nº XXIX-XXX, pp. 67-119.
- BORRÁS GUALIS, GONZALO M.: «El escultor Juan Miguel Orliens. Segunda parte: Estudio artístico», *Seminario de Arte Aragonés*. 1980, nº XXXI, pp. 77-104.
- BORRÁS GUALIS, GONZALO M.: «A propósito de "arquitectura de ladrillo y arquitectura mudéjar"», *Artigrama*. 1987, pp. 25-34.
- BOSARTE, ISIDORO: *Viage artístico á varios pueblos de España con el juicio de las tres nobles artes que en ellos existen, y épocas á que pertenecen*. 1804, Imprenta Real, Madrid.
- BOSQUED FAJARDO, JESUS-RODRIGO: *La Cartuja de Aula Dei de Zaragoza (Ventanas en el cielo...)*. 1986, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza.
- BRAUDEL, FERNARD: *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*. 1976 (primera edición en francés 1946, Armand Colin, París; segunda edición ampliada en 1966; primera edición en español 1953), Fondo de Cultura Económica, México.
- BRAUNFELS, WOLFGANG: *Arquitectura Monacal en Occidente*, 1975 (1969), Barral editores, Barcelona.
- BRINES BLASCO, JOAN: «El desarrollo urbano de Valencia en el siglo XIX. La incidencia de la Desamortización de Mendizábal», VVAA: *Estudios de Historia de Valencia*. 1978, Universidad de Valencia.
- BROSENVAL, CLAUDE (Traducción y comentarios del texto latino Francisco Calero): *Viaje por España: 1532-1533 (Peregrinatio Hispanica)*, 1991, Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid.
- BUIGUES VILA, JAUME: v. IVARS CERVERA, JOAN.
- BUSTAMANTE GARCÍA, AGUSTÍN; MARÍAS, FERNANDO: «La catedral de Granada y la introducción de la cúpula en la España del Renacimiento», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. 1982, año VIII, pp. 103-115.
- BUSTAMANTE GARCÍA, AGUSTÍN: *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1641)*. 1983, Valladolid.
- BUSTAMANTE GARCÍA, AGUSTÍN; MARÍAS, FERNANDO: «La Sombra de la cúpula de El Escorial», *Fragmentos*. 1985, nº 4-5, pp. 46-64.
- BUSTAMANTE GARCÍA, AGUSTÍN; MARÍAS, FERNANDO: «El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo», en VVAA: *El Escorial en la Biblioteca Nacional. IV Centenario del monasterio de El Escorial*. 1985, Dirección General del libro y bibliotecas, Madrid, pp. 117-148 y 149-219.
- BUSTAMANTE, AGUSTÍN: «Damián Forment y la escultura del renacimiento en Huesca», MORTE GARCÍA, CARMEN (Comisaria): *Signos. Arte y Cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*. 1994, Gobierno de Aragón - Diputación de Huesca, pp. 55-65.
- BUSTAMANTE GARCÍA, AGUSTÍN: «Las tumbas reales del Escorial», VVAA: *Felipe II y el arte de su tiempo*. 1998, Visor, Madrid, pp. 55-78.
- CABANES PECOURT, MARÍA DESAMPARADOS: *Los Monasterios Valencianos. Su economía en el Siglo XV*. 1974, Universitat de València, vols. II.

- CABEZAS GELABERT, LINO: «"Trazas" y "dibujos" en el pensamiento gráfico del siglo XVI en España». *D'Art*, 1992, nº 17-18, pp. 225-238.
- CABEZAS GELABERT, LINO: «Los modelos tridimensionales de arquitectura en el contexto profesional y en las teorías gráficas del siglo XVI». *Anales de arquitectura*. 1993-1994, nº 5, pp. 4-15.
- CABRERA, ANTONIO: v. SANCHO, ANTONIO.
- CÁMARA MUÑOZ, ALICIA: *Arquitectura y sociedad en el siglo de oro. Idea, traza y edificio*. 1990, El Arquero, Madrid.
- CAMARA MUÑOZ, ALICIA: «Las torres del litoral en el reinado de Felipe II: una arquitectura para la defensa del territorio (y II)», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII: Historia del Arte*. 1991, nº 4, pp. 53-94.
- CAMARERO CASAS, EDUARDO: v. BEVIÁ I GARCÍA, MARIUS.
- CAMÓN AZNAR, JOSÉ: *La arquitectura y la orfebrería españolas del XVI*. 1959, Espasa Calpe, Madrid, Col. «Summa Artis», t. XVII.
- CAMPÓN, JULIA: *Monasterio de Santa María de la Murta, Alzira: su fundación*. 1983, tesis de licenciatura leída en la Facultad de Geografía e Historia de la Universitat de València.
- CAMPS, CONCHA: v. ALGARRA, VÍCTOR.
- CAMPS, CONCHA: «La biblioteca y sus sede: de Sant Bernat de Rascanya a San Miguel de los Reyes», VVAA: *San Miguel de los Reyes: De Biblioteca Real a Biblioteca Valenciana*. 2000, Generalitat Valenciana, pp. 161-186.
- CARBONELL I BUADES, MARIÀ: v. GARRIGA, JOAQUIM.
- CARBONELL I BUADES, MARIÀ: *L'arquitectura classicista a Catalunya (1545 - 1659)*. 1989, tesis doctoral leída en la Universitat de Barcelona.
- CARBONELL I BUADES, MARIÀ: «Arquitectes eclesiàstics del Renaiximent català», *Analecta Sacra Tarraconensia*. 1994, nº 67 (2), pp. 617-627.
- CÁRCEL ORTI, MARÍA MILAGROS: *Relaciones sobre el estado de las diócesis valencianas*. 1989, Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Valencia, vols. III.
- CARRIÓN DEL AMOR, JOAQUÍN: v. MONTOLÍO TORÁN, DAVID.
- CASEY, JAMES: *El Reino de Valencia en el siglo XVII*. 1983, Siglo XXI Editores, Madrid.
- CASTAÑEDA Y ALCOVER, VICENTE: «Don Fernando de Aragón, duque de Calabria. Apuntes biográficos». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. 1911, t. XXV, pp. 268-286.
- CASTAÑEDA Y ALCOVER, VICENTE: v. PORCAR, PERE JOAN.
- CASTILLO PINTADO, ALVARO: *Tráfico marítimo y comercio de importación en Valencia a comienzos del siglo XVII*. 1967, Seminario de Historia Social y Económica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid.
- CASTRO SANTAMARÍA, ANA: «El monasterio de San Jerónimo de Zamora en el siglo XVI», *Instituto de Estudios Zamoranos*. 1993, Florián del Ocampo, pp. 247-270.
- CASTRO SANTAMARÍA, ANA: «Un error de Llaguno que se arrastra hasta nuestros días: La supuesta visita a la Catedral de Segovia de los maestros Alava, Covarrubias, Egas y Bigarny en 1529», *Anuario del departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, 1994, vol. VI, pp. 109-112.

- CATALÀ, MIGUEL ÀNGEL: «Antiguo monasterio de San Miguel de los Reyes», en GARÍN ORTIZ DE TARANCO, FELIPE MARÍA (Dir.): *Catálogo Monumental de la Ciudad de Valencia*. 1983, Caja de Ahorros de Valencia, pp. 236-239.
- 322 CATALÀ, MIGUEL ÀNGEL: «Arquitectura i escultura del segle XVII», en LLOBREGAT, E.; YVARS, J. F. (Coords.): *Història del'Art al País Valencià*. 1988, Tres i Quatre, Valencia, t. II, pp. 105-206.
- CAVANILLES, ANTONIO JOSÉ: *Observaciones sobre la Historia Natural, Geografía, Agricultura, Población y Frutos del Reyno de Valencia*. (1795-1797) 1996, Bancaja, Valencia, vols. IV.
- CEÁN BERMÚDEZ, JUAN AGUSTÍN: *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. 1800, Real Academia de San Fernando, Madrid.
- CEÁN BERMÚDEZ, JUAN AGUSTÍN: *Viage á Valencia y Borrador sobre los Pintores de España*. Manuscrito iniciado el 19 de mayo de 1788. BN, Manuscritos, 21.454-5.
- CERVÓS, FEDERICO; SOLÁ, JUAN MARÍA: *El palacio ducal de Gandia*. 1904, Barcelona.
- CHECA CREMADES, FERNANDO: v. MORÁN TURINA, MIGUEL. También NIETO, VICTOR.
- CHECA CREMADES, FERNANDO (Dir.): *El Real Alcázar de Madrid*. 1994, Neréa, Madrid.
- CHUECA GOITIA, FERNANDO: *La arquitectura del Siglo XVI*. 1953, Plus Ultra, Madrid. Col.«Ars Hispaniae», t. XI.
- CHUECA GOITIA, FERNANDO: *Casas reales en monasterios y conventos españoles*. 1982 (1966, Madrid), Xarait, Madrid.
- CIVERA MARQUINO, AMADEO: «Retablos barrocos en las capillas de la parroquial de Lliria», *Llauro. Quaderns de història i societat*. 1989, nº 4, pp. 259-287.
- COCK, HENRI: *Relación del viaje hecho por Felipe II, en 1585, a Zaragoza, Barcelona y Valencia, escrita por Herique Cock, notario apostólico y archero de la guardia del cuerpo real, y publicada... por Alfredo Morel-Fatio y Antonio Rodríguez Villa*. 1876, Aribau y C<sup>a</sup>, Madrid.
- COLOMBAS, BENITO: «San Jerónimo y la vida monástica», en VVAA: *Studia Hieronymiana. VI centenario de la Orden de San Jerónimo*. 1973, Rivadeneyra, Madrid, t. I, pp. 39-48.
- COMPANY, XIMO: *L'art i els artistes al País Valencià Modern (1440 - 1600). Comportaments socials*. 1991, Curial, Barcelona.
- CONCA Y ALCAROY, ANTONIO: *Descrizione odeporica della Spagna, in cui specialmente si dà notizia del curioso viaggiatore*. 1793 - 1797, Stamperia Reale, Parma, vols. IV.
- Constituciones, Ordinario y Regla de San Agustín*. 1597, Imprenta Real, Madrid.
- CRUILLES, MARQUÉS DE (SALVADOR Y MONSERRAT, VICENTE): *Guía Urbana de Valencia. Antigua y Moderna*. 1876, José Rius, Valencia.
- CRUILLES, MARQUÉS DE: *Doña Germana de Foix, última Reina de Aragón y su época. Estudio histórico*. 1891, Mss. sin foliar, vols. III. Biblioteca Serrano Morales del Ayuntamiento de Valencia, manuscrito 6.377.
- CRUZ Y BAHAMONDE, NICOLÁS DE LA (CONDE DE MAULE): *Viaje de España, Francia e Italia*. 1806 - 1813, Imprenta de D. Manuel Bosch, Cádiz, vols. XIV.
- CUADRADO SÁNCHEZ, MARTA: «Arquitectura franciscana en España (Siglos XIII y XIV)». *Archivo Ibero-Americano*. 1991, nº 201-202.

DES ESSARTS: *Journal du voyage du sieur D. E.* 1669, Denys Tierry, París, en BERTAUT, FRANÇOIS: «Journal du voyage d'Españe; contenant une description de ses Royaumes», pp. 239-250.

DIAGO, FRAY FRANCISCO: *Apuntamientos recogidos... para continuar los Anales del Reyno de Valencia desde el rey Pedro III hasta Felipe II.* (Manuscrito hacia comienzos del siglo XVII) 1936 - 1946, Acción Bibliográfica Valenciana, Valencia, vols. II.

*Diccionari Català – Valencià – Balear.* 1957, Palma de Mallorca.

DÍEZ DEL CORRAL GARNICA, ROSARIO: *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento.* 1987, Alianza, Madrid.

DIMIER, ANSHELME: *Les moines bâtisseurs, architecture et vie monastique.* 1961, Fayard, París.

DIMIER, ANSHELME: *L'Art Cistercien.* 1971, La Pierre Qui Vivre, Zodiaque.

DUBY, GEORGES: *San Bernardo y el Arte Cisterciense. (El Nacimiento del Gótico).* 1981 (1976), Taurus, Madrid.

ESCLAPÉS DE GUILLÓ, PASCUAL: *Resumen historial de la fundación y antigüedad de la ciudad de Valencia de los edetanos o del Cid. Sus progresos, ampliacion y fabricas insignes con otras particularidades. Va adornado con un mapa de su antigua y presente situacion: y una cronología de sucesos memorables.* 1805 (primera edición 1738, Imprenta de Antonio Bordazar de Artazu, Valencia), Jose Estevan, Valencia.

ESCOLANO, GASPAR: *Década Primera de la historia de la insigne, y coronada Ciudad y Reyno de Valencia.* 1610, Pedro Patricio Mey, Valencia.

ESCOLANO, GASPAR: *Segunda Parte de la década primera de la historia de la insigne, y coronada ciudad y Reyno de Valencia.* 1611, Pedro Patricio Mey, Valencia.

ESPINALT, BERNARDO: *Atlante Español o descripción general de todo el Reino de España.* 1784, Hilario Santos Alonso, Madrid. Nosotros utilizamos una edición posterior relativa al antiguo Reino de Valencia 1988, IVEI, Valencia, vols. III.

ESQUIROZ MATILLA, MARÍA: «Notas documentales del taller de los Orliens en Huesca», *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés.* (1987, Alcañiz). 1989, Diputación General de Aragón, Zaragoza, pp. 207-232.

ESQUIROZ MATILLA, MARÍA: «Relaciones artísticas (plateros, escultores, pintores, bordadores y arquitectos) en Huesca durante el siglo XVI», *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés.* (1987, Alcañiz) 1989, Diputación General de Aragón, Zaragoza, pp. 527-548.

ESTEBAN CHAPAPRÍA, JULIÁN: «Rehabilitación del monasterio de San Miguel de los Reyes para sede de la Biblioteca Valenciana», *Actas de los VIII cursos monográficos sobre el Patrimonio Histórico.* 1997, Universidad de Cantabria - Ayuntamiento de Reinosa, pp. 349-363.

ESTEBAN CHAPAPRÍA, JULIÁN: «La restauración y rehabilitación del antiguo monasterio de San Miguel de los Reyes para sede de la Biblioteca Valenciana», VVAA: *San Miguel de los Reyes: De Biblioteca Real a Biblioteca Valenciana.* 2000, Generalitat Valenciana, pp. 187-233.

FAING, GILLES DE (SR. DE LA CRONNÉE): *Voyage de l'Archiduc Albert en Espagne.* (Mss. 1599 - 1600) 1876, GACHARD, M. Y PIOT, M: «Collection des voyages des souverains des Pays Bas», vols. 52 al 55 de «Collection de Chroniques belges.», Bruselas, M. Hayez, 1836 a 1933, vols. 107.

FALOMIR FAUS, MIGUEL: «El duque de Calabria, Mencía de Mendoza y los inicios del coleccionismo pictórico en la Valencia del Renacimiento», *Ars Longa.* 1994, nº 5, pp. 121-124.



- FALOMIR FAUS, MIGUEL: *Actividad artística en la ciudad de Valencia (1472-1522). La obra de arte, sus artífices y comitentes*. 1996, Generalitat Valenciana.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, MANUEL: *Felipe II y su tiempo*. 1998, Espasa, Madrid.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, MANUEL: *Carlos V, el César y el hombre*. 1999, Espasa, Madrid.
- FERRANDIS TORRES, MANUEL: «El Monasterio de San Miguel de los Reyes en Valencia», *Boletín de la Sociedad española de excursiones*. 1918, nº 26, pp. 180-188.
- FERRER ORTS, ALBERT: «El procés constructiu de la cartoixa d'Ara Christi (El Puig) durant el segle XVII», *Jornades d'Història d'Alboraia (Segones, 1988)*. 1998, Ajuntament d'Alboraia, pp. 165-169.
- FERRER ORTS, ALBERT: *La Reial Cartoixa de Nostra Senyora d'Ara Christi*. 1999, Ajuntament del Puig.
- FIOCCO, GIUSEPPE: *Alvise Cornaro, il suo tempo e le sue opere*. 1965, Neri Pozza Editore, Venecia.
- FOGUES COGOLLOS, J. F.: *Historia de Carcagente. Compendio geográfico-histórico de esta ciudad y su término*. 1934, Carcagente.
- FORD, RICHARD: *Manual para viajeros por los reinos de Valencia y Murcia y lectores en casa*. (1831) 1982, Turner, Madrid.
- FORSSMAN, ERIK (Introducción de Fernando Marías): *Dórico, Jónico, Corintio en la Arquitectura del Renacimiento*. 1983, Xarait, Bilbao.
- FRANKL, PAUL: *Principios fundamentales de la historia de la arquitectura. El desarrollo de la arquitectura europea 1420-1900*. (1914) 1981, Gustavo Gili, Barcelona.
- FULLANA, LUIS: «Historia del Monasterio de San Miguel de los Reyes», *Boletín de la Real Academia de la Historia*. 1935, t. 106, pp. 151-196; 1935, t. 107, pp. 693-740; 1936, t. 108, pp. 257-302; y 1936, t. 109, pp. 151-262.
- FULLANA, MIQUEL: *Diccionari de l'art i dels oficis de la construcció*. 1974, Moll, Palma de Mallorca.
- GALARZA TORTAJADA, MANUEL: «La tapia valenciana: una técnica constructiva poco conocida», *Actas del Primer Congreso Nacional de Historia de la construcción*. 1996, Instituto Juan de Herrera - CEHOPU - CEDEX, Madrid, pp. 211-215.
- GARCIA GARCIA, FERRÀN: *El Monestir i la Mesquita. Societat i economia agrària a la Valldigna (segles XIII-XIV)*. 1986, tesis doctoral leída en la Facultad de Geografía e Historia de la Universitat de València.
- GARCÍA HINAREJOS, DOLORES: «Aspectos de la iglesia arciprestal de Torrent y la intervención de Juan Pérez Castiel», *Torrents*. 1984, nº 3, pp. 191-215.
- GARCÍA HINAREJOS, DOLORES: *La arquitectura del convento del Carmen*. 1988, Ayuntamiento de Valencia.
- GARCÍA HINAREJOS, DOLORES: «La arquitectura de los Carmelitas Descalzos del siglo XVII en Valencia», *Actas I Congreso Historia del Arte de Valencia*. 1993, Generalitat Valenciana, pp. 249-259.
- GARCÍA HINAREJOS, DOLORES: «Aspectos de la arquitectura del Renacimiento en la Ribera del Júcar (1540 - 1645)», *VI Assemblée d'Història de la Ribera*. Alzira, 1993. 1999, Ajuntament d'Alzira, pp. 237-276.

GARCÍA HINAREJOS, DOLORES: «Iglesia y convento del Carmen (Valencia)», en BÉRCHEZ GÓMEZ, JOAQUÍN (Dir.): *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados incoados. Tomo X. Valencia. Arquitectura Religiosa*. 1995, Generalitat Valenciana, pp. 130-139.

GARCÍA LÓPEZ, AURELIO: «Alonso de Covarrubias, autor del palacio ducal de Pastrana (documentación sobre su construcción, de 1542 a 1553)», *Wad-al-Hayara*. 1992, n° 19, pp. 51-74.

GARCÍA MARTÍNEZ, SEBASTIÁN: *Bandolerismo, piratería y control de moriscos durante el reinado de Felipe II*. 1977, Universidad de Valencia.

GARCÍA MERCADAL, JOSÉ: *La segunda mujer del Rey Católico. Doña Germana de Foix, última Reina de Aragón*. 1942, Editorial Juventud, Barcelona.

GARCÍA MERCADAL, JOSÉ: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. 1952-1962, Aguilar, Madrid, vols. III.

GARCÍA MORALES, M<sup>a</sup> VICTORIA: *La figura del arquitecto en el siglo XVII*. 1991, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid.

GARCÍA PARRILLA, EDUARDO: «Noticia de una posible obra de Covarrubias en Cifuentes», *Wad-al-Hayara*. 1989, n° 16, pp. 371-375.

GARCÍA REY, VERARDO: «El famoso arquitecto Alonso de Covarrubias (Datos inéditos de su vida y obras)», *Arquitectura*. 1927-1928, pp. 167-170.

GARCÍA ROS, VICENTE: *Arquitectura de los franciscanos en la Corona de Aragón (1217 - 1835)*. 1996, tesis doctoral leída en la Universidad Politécnica de Valencia; vols. II.

GARCÍA SALINERO, FERNANDO: *Léxico de alarifes de los siglos de oro*. 1968, Real Academia Española, Madrid.

GARCÍA SIMÓN, A.: v. WATTEMBERG GARCÍA, ELOÍSA.

GARCÍA TAPIA, NICOLÁS: *Ingeniería y arquitectura en el Renacimiento español*. 1990, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.

GARÍN ORTIZ DE TARANCO, FELIPE MARÍA: «El claustro del Carmen. Una explicación probable y halagüeña del origen estilístico de este monumento valenciano», *Archivo de Arte Valenciano*, 1956, n° XXVII, pp. 47-52.

GARRIGA, JOAQUIM (con la colaboración de CARBONELL, MARIÀ): «L'època del Renaixement s. XVI», en MIRALLES, FRANCESC (Coord.): *Història de l'Art Català*. 1986, Edicions 62, Barcelona.

GASCÓN PELEGRÍ, VICENTE: *San Bernat de Rascanya*. 1967, Gráficas Sucesores de Vives Mora, Valencia.

GAVARA, PRIOR, JUAN J.: «Iglesia parroquial de los Santos Juanes (Valencia)», en BÉRCHEZ GÓMEZ, JOAQUÍN (Dir.): *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados incoados. Tomo X. Valencia. Arquitectura Religiosa*. 1995, Generalitat Valenciana, pp. 76-89.

GAVARA, PRIOR, JUAN J.: «Iglesia de Santa Catalina (Valencia)», en BÉRCHEZ GÓMEZ, JOAQUÍN (Dir.): *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados incoados. Tomo X. Valencia. Arquitectura Religiosa*. 1995, Generalitat Valenciana, pp. 106-113.

GAVALDÁ, FRANCISCO: *Memoria de los sucesos particulares de Valencia, y su Reino en los años mil seiscientos quarenta y siete, y quarenta y ocho, tiempo de Peste*. 1651, Silvestre Esparsa, Valencia.

- GELABERT, JOSEPH: *De l'Art de picapedrer*. (Mss. 1651 a 1653) 1977, Diputación de Palma de Mallorca.
- GENTIL BALDRICH, JOSÉ MARÍA: *Traza y modelo en el Renacimiento*. 1998, Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, Sevilla.
- GERARD, VERONIQUE: *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*. 1984, Xarait, Madrid.
- GÓMEZ, ILDEFONSO M. (O.S.B.): «Jerónimos y cartujos», en VVAA: *Studia Hieronymiana. VI centenario de la Orden de San Jerónimo*. 1973, Rivadeneyra, Madrid; t. II, pp. 407-419.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, MERCEDES: «Una traza renacentista del arquitecto valenciano Gaspar Gregori», *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*. 1993, Valencia, pp. 229-234.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, MERCEDES: «La iglesia de la Compañía de la ciudad de Valencia. El contrato para la inicialización de las obras de su cabecera», *Archivo de Arte Valenciano*. 1993, pp. 56-69.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, MERCEDES: «El inventario de bienes del pintor Miguel de Uruenya. La biblioteca de un artista en la Valencia del siglo XVI», *Ars Longa*. 1994, nº 5, pp. 125-131.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, MERCEDES: «Monasterio de San Miguel de los Reyes (Valencia)», en BÉRCHEZ GÓMEZ, JOAQUÍN (Dir.): *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados e incoados. Tomo X. Valencia. Arquitectura Religiosa*. 1995, Generalitat Valenciana, pp. 186-203.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, MERCEDES: v. BÉRCHEZ, JOAQUÍN.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, MERCEDES: *Étude sur le Monastère de San Miguel de los Reyes de Valencia*. Thèse de Maîtrise présentée en septembre de 1995 en la Katholieke Universiteit Leuven. Centre d'études pour la conservation du patrimoine architectural et urbain R. Lemaire.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, MERCEDES: *Arquitectura y arquitectos en la Valencia del siglo XVI. El Hospital General y sus artífices*. 1995, tesis doctoral leída en la Facultad de Geografía e Historia de la Universitat de València.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, MERCEDES: «La antigua iglesia parroquial de San Andrés de Valencia y la arquitectura valenciana en la transición al siglo XVII», *Academia*. 1995, Primer semestre, nº 80, pp. 237-258.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, MERCEDES: «El taller escultórico de Juan de Lugano y Francisco de Aprile en Valencia», *El Mediterráneo y el Arte español. Actas del XI Congreso del CEHA*. Valencia, septiembre de 1996. 1998, Generalitat Valenciana - Ministerio de Educación y Ciencia, Valencia, pp. 122-129.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, MERCEDES: *Arquitectura en la Valencia del siglo XVI. El Hospital General y sus artífices*. 1998, Albatros, Valencia.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, JAVIER: «Alonso de Covarrubias, Luis de Vega y Juan Frances en el Alcázar Real de Madrid (1536-1551)», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. 1992, Primer Semestre, nº 74.
- GÓMEZ MUNTANÉ, MARICARMEN: «San Miguel de los Reyes y la capilla musical de don Fernando de Aragón, duque de Calabria (1488-1550)», VVAA: *San Miguel de los Reyes: De Biblioteca Real a Biblioteca Valenciana*. 2000, Generalitat Valenciana, pp. 91-111.
- GÓMEZ-MORENO, MANUEL: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*. 1967, Dirección General de Bellas Artes, Madrid.

GÓMEZ-MORENO CALERA, JOSÉ MANUEL: *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del renacimiento (1560 / 1650). Diócesis de Granada y Guadix - Baza*. 1989, Universidad de Granada - Diputación de Granada.

GÓMEZ URDÁÑEZ, CARMEN: «Fundamentos de la omnipresencia del ladrillo en la arquitectura zaragozana del siglo XVI o los problemas del uso de la piedra en la construcción», *Artigrama*. 1985, nº 2, pp. 47-56.

GÓMEZ URDÁÑEZ, CARMEN: *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*. 1987-1988, Diputación de Zaragoza, vols. II.

GÓMEZ URDÁÑEZ, CARMEN: «Sobre el arquitecto vitruviano. De la Antigüedad al Renacimiento», *Difusión del Arte Romano en Aragón*. 1996, Institución "Fernando el Católico" (CSIC), Excm. Diputación de Zaragoza, pp. 265-296.

GONZÁLEZ SIMANCAS, MANUEL: «San Miguel de los Reyes», *Catálogo Monumental y Artístico de la Provincia de Valencia*. Tomo I. Capital. 1916, Manuscrito inédito conservado en el Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C.

GRACIA BOIX, RAFAEL: *El Real Monasterio de San Jerónimo de Valparaiso en Córdoba*. 1973, Publicaciones de la Real Academia de Córdoba.

GRACIÁN, ANTONIO (Edición, prólogo y notas del Padre Gregorio de Andrés): *Diurnal de Antonio Gracián, secretario de Felipe II*. 1962, Imprenta del Real Monasterio, El Escorial. Colección de documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial, vol. V, pp. 7-127.

GRAULLERA SANZ, V.: v. SALAVERT FABIANI, V. L.

GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, CRISTINA: *El Colegio de San Esteban de Murcia*. 1976, Diputación de Murcia.

GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, CRISTINA: *Arquitectura, economía e iglesia en el siglo XVI*. 1987, Xarait, Bilbao.

GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, CRISTINA: *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena (Reino de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra del Segura)*. 1987, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Murcia.

HALICZER, STEPHEN: *Inquisición y sociedad en el Reino de Valencia (1478 - 1834)*. 1993, Edicions Alfons El Magnànim, Valencia.

HERNÁNDEZ, TELESFORO MARCIAL: «Els Novatores i els mestres d'obra de València (1675-1740)», *Afers*. 1987, nº 5/6, pp. 421-465.

HERRANZ, JUAN: «Dos "nuevos" dibujos del maestro real Gaspar de Vega: El primer plano del Alcázar de Madrid, atribuido a Alonso de Covarrubias, y el plano de la casas de servicios del Palacio de El Pardo». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*. 1997-1998, vols. IX-X, pp. 117-132.

HIDALGO OGÁYAR, JUANA: «Libros de Horas de doña Mencía de Mendoza», *Archivo Español de Arte*. 1997, nº 278, pp. 177-183.

HIDALGO OGÁYAR, JUANA: «Doña Mencía de Mendoza. Marquesa del Zenete. Condesa de Nassau y duquesa de Calabria. Ejemplo de mujer culta en el siglo XVI», en *VIII Jornadas de Arte: La mujer en el arte español*. 1997, CSIC, Madrid, pp. 93-102.

HUMBOLDT, KARL WILHELM VON: *Diario de Viaje a España 1799-1800*. 1998, Cátedra, Madrid.

- ÍÑIGUEZ ALMECH, FRANCISCO: *Casas Reales y Jardines de Felipe II*. 1952, CSIC, Madrid.
- IVARS CERVERA, JOAN; BUIGUES VILA, JAUME: *El Patrimoni Artístic - Monumental de Teulada*. 1992, Ajuntament de Teulada y Associació Cultural Amics de Teulada.
- KAGAN, RICHARD L. (Dir.): *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Antón van der Wynngaerde*. 1986, El Viso, Madrid.
- KUBLER, GEORGE: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. 1957, Plus-Ultra, Madrid. Colección «Ars Hispaniae», vol. XIV.
- KUBLER, GEORGE: *La Obra de El Escorial*. 1983, Alianza Editorial, Madrid.
- LABORDE, ALEXANDRE (Traducción de fray Jaime Villanueva): *Itinerario descriptivo de las provincias de España*. 1816, Librería de Cabrerizo, Valencia.
- LADERO QUESADA, MIGUEL ÁNGEL: «Mecenazgo real y nobiliario en monasterios españoles: los jerónimos (siglos XV y XVI)», en *Homenaje a José María Lacarra*. 1986, Pamplona, t. II, pp. 409-439.
- LANDRÓN Y ACOSTA, GUSTAVO: *Las prisiones de Valencia y su provincia*. 1917, Doménech y Taroncher, Valencia.
- LASSO DE LA VEGA Y LÓPEZ DE TEJADA, MIGUEL (Marqués del Saltillo): *Doña Mencía de Mendoza, marquesa de Cenete (1508 - 1554)*. 1942, Vda. Estanislao Maestre, Madrid.
- LENOIR, ALBERT: *Architecture Monastique*. 1852 - 1856, Imp. Nationale, Paris; en «Collection de documents inédites sur l'histoire de France», n° 90.
- LEÓN PACHECO, CARMEN; LÓPEZ PEÑA, CRISTINA; VELASCO DE LA PEÑA, ESPERANZA: «El mecenazgo de don Hugo de Urriés en el Convento de Predicadores de Ayerbe en el siglo XVII», *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés. Sección I: El Arte Barroco en Aragón*. Celebrado en 1983 en Huesca. 1985, Diputación Provincial de Huesca, pp. 49-53.
- LINAGE CONDE, ANTONIO: *El monacato en España e Hispanoamérica*. 1977, I.H.T.E., Salamanca.
- LLAGUNO Y ALMIROLA, EUGENIO: *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su Restauración, Acrecentadas con Notas, Adiciones y Documentos por don Juan Agustín Cean Bermudez*. 1977 (1829), Turner, Madrid.
- LLOPIS VERDÚ, JORGE: *Análisis de los órdenes clásicos en la arquitectura renacentista valenciana: el Colegio del Corpus Christi*. 1997, tesis doctoral leída en la Universidad Politécnica de Valencia, vols. III.
- LLORCA ORTEGA, JOSÉ: *Cárceles, presidios y casas de corrección en la Valencia del XIX (apuntes históricos sobre la vida penitenciaria en Valencia)*. 1992, Tirant lo Blanch, Valencia.
- LLORCA ORTEGA, JOSÉ: «El presidio de San Miguel de los Reyes», VVAA: *San Miguel de los Reyes: De Biblioteca Real a Biblioteca Valenciana*. 2000, Generalitat Valenciana, pp. 141-159.
- LLORENS, TOMÀS: «Construcció del Monestir de San Miguel de los Reyes: Resum Cronològic», Documento anexo a GIMÉNEZ, EMILIO; MASIÁ, J.; SÁNCHEZ ROBLES, CECILIO: *Anteproyecto de Restauración del Monasterio de San Miguel de los Reyes de la ciudad de Valencia*. 1982, Valencia.
- LLORENTE OLIVARES, TEODORO: *Valencia*. 1887 - 1889, Daniel Cortezo, Barcelona, vols. II, «Colección España».

LÓPEZ AZORÍN, MARIA JOSÉ: «Leonardo Julio Capuz, arquitecto-escultor responsable de la fachada-retablo del Carmen de Valencia (1697-1726)». *Archivo de Arte Valenciano*. 1996, año LXXXVII, pp. 94-97.

LÓPEZ-CALO, JOSÉ (S. J.): «La música en el rito y en la orden jeronimianos», *Studia Hieronymiana*. 1973, Madrid, vols. II; t. I, pp. 123-138.

LÓPEZ DE LACALLE PERALES, MARÍA JOSÉ: *Archivo de San Miguel de los Reyes (Inventario de los legajos del archivo del Reino de Valencia)*. 1980, tesis de licenciatura leída en la Facultad de Geografía e Historia de la Universitat de València.

LÓPEZ GUZMÁN, RAFAEL: *Tradición y clasicismo en la Granada del XVI. Arquitectura civil y urbanismo*. 1987, Diputación de Granada.

LÓPEZ PIÑERO, JOSE (Dir.) *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*. 1979, Labor, Barcelona.

LÓPEZ PIÑERO, JOSE MARÍA; NAVARRO BROTONS, VÍCTOR: *Història de la Ciència al País Valencià*. 1995, Generalitat Valenciana.

LÓPEZ-YARTO, AMELIA: v. MATEO GÓMEZ, ISABEL.

LÓPEZ-YARTO, AMELIA; MATEO, ISABEL; RUIZ, JOSE ANTONIO: «El monasterio jerónimo de Santa María de la Murta (Valencia)», *Ars Longa*. 1995, n° 6, pp. 17-23.

MADOZ, PASCUAL: *Diccionario Geográfico Estadístico Histórico de España y sus Posesiones de Ultramar*. 1846 - 1850, Madrid, vols. XVI.

MADRID, FRAY IGNACIO DE: «La orden de San Jerónimo en España. Primeros pasos para una historia crítica», *Studia Monastica*. 1961, n° 3, pp. 409-427.

MADRID, FRAY IGNACIO DE: «La Cuarta Parte de la historia de la orden de San Jerónimo, de fray Francisco de los Santos», *Yermo*. 1963, n° 1, pp. 83-89.

MADRID, FRAY IGNACIO DE: «Los estudios entre los Jerónimos españoles», *Los monjes y los estudios. IV Semana de Estudios Monásticos*. 1963, Abadía de Poblet, Tarragona, pp. 261-294.

MADRID, FRAY IGNACIO DE: «La Quinta parte de la historia de la orden de San Jerónimo», *Yermo*. 1964, n° 2, pp. 59-70.

MADRID, FRAY IGNACIO DE: «Los monasterios de la orden de San Jerónimo», *Yermo*. 1967, vol. 5, n° 2, pp. 107-175.

MADRID, FRAY IGNACIO DE: «Jerónimos», en ALDEA VAQUERO, QUINTÍN: *Diccionario de historia eclesiástica de España*. 1973, Instituto Enriquez Flórez, CSIC, Madrid, t. II, pp. 1.229-1.231.

MADRID, FRAY IGNACIO DE: «La Bula fundacional de la Orden de San Jerónimo», en VVAA: *Studia Hieronymiana. VI centenario de la Orden de San Jerónimo*. 1973, Rivadeneyra, Madrid, t. I, pp. 59-74.

MADRID, FRAY IGNACIO DE: «La restauración de la Orden de San Jerónimo en España», *Homenaje a Fray Justo Pérez de Urbel*. 1977, Abadía de Silos; t. II, pp. 527-565.

MADRID, FRAY IGNACIO DE: «Las Constituciones de la Orden de San Jerónimo. Su historia y ediciones impresas hasta la Exclaustración de 1835» *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*. 1986, Fundación Universitaria Española, Madrid, t. I, pp. 21-56.

- MADRID, FRAY IGNACIO DE: «Las monjas jerónimas en España, Portugal y América». *Congreso Internacional del Monacato Femenino en España, Portugal y América. 1492 - 1992*. 1993, Universidad de León, vols. II; t. I, pp. 15-35.
- MADRID, FRAY IGNACIO DE: «La Orden de San Jerónimo en perspectiva histórica», *Simposium Los Jerónimos: El Escorial y otros Monasterios de la Orden*. 1999, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, San Lorenzo de El Escorial, t. I, pp. 9-38.
- MAGENTI, AMPARO: *El duque de Calabria*. Facultad de Geografía e Historia, FFL-T/8.
- MAGNANO LAMPUGNAN, VITTORIO: v. MILLON, HENRY.
- MARES, VICENTE: *La Fénix Troyana*. (1681) 1931, Imprenta «La Federación», Teruel.
- MARÍAS, FERNANDO: v. BUSTAMANTE GARCÍA, AGUSTÍN.
- MARÍAS, FERNANDO: v. FORSSMAN, ERIK.
- MARIAS, FERNANDO: «El problema del arquitecto en la España del XVI», *Academia. Boletín de la Academia de Bellas Artes de San Fernando*. 1979, primer semestre, nº 48, pp. 173-216.
- MARÍAS, FERNANDO: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. 1983-1986, Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Instituto Provincial de Investigaciones y estudios toledanos, Madrid, vols. IV.
- MARÍAS, FERNANDO: «La escalera imperial en España», en CHASTEL, ANDRÉ; GUILLAUME, JEAN (Dir.): *L'escalier dans l'architecture de la Renaissance*. (Coloquio celebrado en Tours en mayo de 1979), 1985, Picard, París, pp. 165-170.
- MARÍAS, FERNANDO: «Monasterio de San Jerónimo de Zamora», en KAGAN, RICHARD L. (Dir.): *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Antón van der Wyngaerde*. 1986, El Viso, Madrid.
- MARÍAS, FERNANDO: *El largo Siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento Español*. 1989, Taurus, Madrid.
- MARÍAS, FERNANDO: «Sobre el castillo de la Calahorra y el Codex Escorialensis», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. 1990, vol. II, pp. 117-129.
- MARÍAS, FERNANDO: *El monasterio de El Escorial*. 1990. Anaya, Madrid.
- MARÍAS, FERNANDO: «Piedra y ladrillo en la arquitectura española del siglo XVI», en CHASTEL, ANDRÉ; GUILLAUME, JEAN (Dirs.): *Les chantiers de la Renaissance*. Coloquio celebrado en Tours 1983-1984. 1991, Picard, París, pp. 71-83.
- MARÍAS, FERNANDO: «Los sintagmas clásicos en la arquitectura española del siglo XVI», en GUILLAUME, JEAN (Dir.): *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance*. 1992, Paris, pp. 247-261.
- MARÍAS, FERNANDO: «Materiales y técnicas: viejos fundamentos para las nuevas categorías arquitectónicas del Quinientos», *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*. 1993, Valencia, pp. 263-269.
- MARÍAS, FERNANDO: «Trazas, trazas, trazas: tipos y funciones del dibujo arquitectónico», en ARAMBURU - ZABALA, M. A. (Dir.): *Juan de Herrera y su influencia*. 1993, Universidad de Cantabria, Santander, pp. 351-359.
- MARÍAS, FERNANDO: «La renovación arquitectónica en el Alto Aragón», MORTE GARCÍA, CARMEN (Comisaria): *Signos. Arte y Cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*. 1994, Gobierno de Aragón - Diputación de Huesca, pp. 67-75.

- MARÍAS, JULIÁN: *España inteligible*. 1985, Alianza Editorial, Madrid.
- MARTÍ FERRANDO, JOSÉ: *Poder y sociedad durante el virreinato del duque de Calabria (1536 - 1550)*. 1993, tesis doctoral leída en la Facultad de Geografía e Historia de la Universitat de València.
- MARTÍ FERRANDO, JOSÉ: «Poder Central i Poder Territorial a l'antic Monestir de Sant Miquel dels Reis». *I Congrés de Estudis de l'Horta Nord*. 1999 (Meliana, mayo de 1997), Centre d'Estudis de l'Horta Nord, Valencia, pp. 259-276.
- MARTÍ FERRANDO, JOSEP: «La Biblioteca Real llega a Valencia: Fernando de Aragón, duque de Calabria», VVAA: *San Miguel de los Reyes: De Biblioteca Real a Biblioteca Valenciana*. 2000, Generalitat Valenciana, pp. 45-72.
- MARTÍ FERRANDO, JOSEP: «Una humanista en la corte virreinal: Mencía de Mendoza», VVAA: *San Miguel de los Reyes: De Biblioteca Real a Biblioteca Valenciana*. 2000, Generalitat Valenciana, pp. 73-89.
- MARTÍ FERRANDO, JOSEP: «San Miguel de los Reyes, de la desamortización a presidio (1837-1870)», VVAA: *San Miguel de los Reyes: De Biblioteca Real a Biblioteca Valenciana*. 2000, Generalitat Valenciana, pp. 113-140.
- MARTÍ FERRANDO, LUIS: *Historia de la muy ilustre ciudad de Liria*. 1986, Sociedad Cultural Liria XXI, Benaguacil, vols. II.
- MARTÍN GIMENO, ENRIQUE R.: v. SANTOLAYA OCHANDO, M<sup>a</sup> JOSÉ.
- MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ: «El Alcázar de Madrid en el siglo XVI (nuevos datos)». *Archivo Español de Arte*. 1962, n<sup>o</sup> XXXV, pp. 1-19.
- MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. 1993, Cátedra, Madrid; segunda edición.
- MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ: *El Retablo Barroco en España*. 1993, Alpuerto, Madrid.
- MARTÍNEZ ALOY, JOSÉ: *La casa de la Diputación de Valencia. Monografía*. 1909-1910, Doménech, Valencia.
- MARTÍNEZ ALOY, JOSÉ: «Provincia de Valencia», en CARRERAS CANDI, F. (Dir.): *Geografía General del Reino de Valencia*. 1915, Alberto Martín, Barcelona.
- MARTÍNEZ ORTIZ, JOSÉ: «Documentos para la historia de Utiel en el siglo XVI (1502 - 1550)», *Crónica de la XX Asamblea de cronistas Oficiales del Reino de Valencia* (Valencia - Muro d'Alcoi, octubre 1994). 1996, Associació de cronistes oficials del Regne de València, pp. 119-135.
- MARTÍNEZ RONDAN, JOSEP: «Triptic Pegolí». *Programa de Fiestas, Pego 1979*. 1979, Ayuntamiento de Pego.
- MARTÍNEZ RONDAN, JOSEP: *El templo Parroquial de Rubielos de Mora y Fiestas que se hicieron en su dedicación (1604-1620)*. 1980, Rubielos de Mora.
- MARTÍNEZ RONDAN, JOSEP: *L'Hospital de Pego*. 1981, Pego.
- MARTÍNEZ RONDAN, JOSEP: *El retaule de la Resurreció de la Seu de València*. 1998, Sagunt.
- MATEO GÓMEZ, ISABEL; LÓPEZ-YARTO, AMELIA: «El monasterio de San Miguel de los Reyes: Nuevos datos sobre la construcción, ornamentación, bienhechores y Desamortización», *Archivo Español de Arte*. 1997, n<sup>o</sup> 277, pp. 1-15.



- MATEO GÓMEZ, ISABEL; LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, AMELIA; PRADOS GARCÍA, JOSÉ MARÍA: *El arte de la Orden Jerónima. Historia y mecenazgo*. 1999, Encuentro, Madrid.
- MATEU IBARS, JOSEFINA: *Los virreyes de Valencia. Fuentes para su estudio*. 1963, Ayuntamiento de Valencia.
- MELIÓ URIBE, VICENTE: *La "Junta de Murs i Valls". Historia de las obras públicas en la Valencia del Antiguo Régimen, Siglos XIV-XVIII*. 1991, Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, Valencia.
- MELLADO, FRANCISCO DE PAULA: *España geográfica, histórica, estadística y pintoresca*. 1845, Mellado, Madrid.
- MEYVAERT, PAUL: «The Medieval Monastic Claustrom», *Gesta. International Center of Medieval Art*. 1973, vol. XIII, pp. 53-59.
- MILIZIA, FRANCESCO: *Arte de ver en las Bellas Artes del diseño, según los principios de Sulzer y de Mengs*. Traducida y comentada por Juan Agustín Ceán Bermúdez. 1827, Imprenta Real, Madrid.
- MILLON, HENRY; MAGNANO LAMPUGNAN, VITTORIO (Dirs.): *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo. La Rappresentazione dell'architettura*. 1994, Bompiani, Milan.
- MÍNGUEZ, VÍCTOR: *Art i arquitectura efímera a la València del S. XVIII*. 1990. Edicions Alfons El Magnànim, Valencia.
- MIRALLES, MELCIOR: *Dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*. 1988 (selección - antología), Edicions Alfons El Magnànim. Institució Valenciana D'Estudis i Investigació, Valencia.
- MOLINA, PILAR: *Arquitectura religiosa de la Orden de Santiago en la provincia de Ciudad Real. De la fortaleza al templo (1243 - 1742)*. 1997, tesis doctoral leída en la Facultad de Letras de la Universidad de Castilla la Mancha.
- MONTOLÍO TORÁN, DAVID; CARRIÓN DEL AMOR, JOAQUÍN: *Los Ambuesa en la encrucijada arquitectónica y artística de finales del siglo XVI y principios del XVII*. 1997, Valencia.
- MONTOLIU SOLER, VIOLETA: «Iglesia parroquial de San Antonio Abad», en GARÍN ORTIZ DE TARANCO, FELIPE MARÍA (Dir.): *Catálogo Monumental de la Ciudad de Valencia*. 1983, Caja de Ahorros de Valencia, pp. 184-185.
- MORA, J.: «Iglesia de Santa María la Mayor», en SEBASTIÁN, SANTIAGO (Dir.): *Inventario artístico de Teruel y su provincia*. 1974, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, pp. 376-377.
- MORALES MARTÍNEZ, ALFREDO J.: v. NIETO, VÍCTOR.
- MORALES MARTÍNEZ, ALFREDO J.: *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*. 1981, Ayuntamiento de Sevilla.
- MORALES MARTÍNEZ, ALFREDO J.: «La Arquitectura de la Catedral de Sevilla en los ss. XVI, XVII y XVIII», en *La Catedral de Sevilla*. 1984, Sevilla, pp. 173-220.
- MORALES MARTÍNEZ, ALFREDO J.: «Miguel de Zumárraga tracista de la portada del Hospital de las Cinco Llagas», *Archivo Hispalense*. 1992, nº 228, pp. 97-115.
- MORALES MARTÍNEZ, ALFREDO J.: *Hernán Ruiz "El Joven"*. 1996, Akal, Madrid.
- MORÁN TURINA, MIGUEL; CHECA CREMADES, FERNANDO: *El coleccionismo en España*. 1985, Cátedra, Madrid.

- MORERA, FRAY JUAN BAUTISTA: *Historia de la fundación del monasterio del valle de Miralles y hallazgo y maravillas de la Santissima Ymágen de Ntra. Sra. de la Murta*. (Mss. 1773), 1995, Ajuntament d'Alzira.
- MUT, FERNANDO; PALMER, VICENTE: *Real Monasterio de San Jerónimo de Cotalba*. 1999, Fernando Mut y Vicente Palmer, Gandia.
- NADAL, JORDI: *Historia de la población española (siglos XVI a XX)*. 1976 (edición ampliada y revisada de la de 1966), Ariel, Barcelona.
- NARVÁEZ I CASES, CARME: «La gestació de l'estil arquitectònic carmelità; les primeres disposicions dels descalços respecte a la construcció dels seus convents», *Locus Amoenus*. 1995, nº 1, pp. 139-144.
- NAVARRO BROTONS, VÍCTOR: v. LÓPEZ PIÑERO, JOSE MARÍA.
- NAVASCUÉS PALACIO, PEDRO: *Monasterios de España*. 1985, Espasa Calpe, Madrid.
- NAVASCUÉS PALACIO, PEDRO : «La obra como espectáculo: el dibujo Hatfield», *Casas Reales. El Palacio. IV Centenario del Monasterio de El Escorial*. 1984, Patrimonio Nacional, Madrid.
- NIETO, VÍCTOR; MORALES, ALFREDO J.; CHECA, FERNANDO: *Arquitectura del Renacimiento en España. 1488-1599*. 1989, Cátedra, Madrid.
- OLUCHA MONTÍNS, FERNANDO FRANCISCO: *Dos siglos de actividad artística en la villa de Castellón, 1500-1700*. 1987, Diputación de Castellón.
- ORELLANA, MARCOS ANTONIO: *Valencia Antigua y Moderna*. (Mss. 1790), 1923 - 1924, Acción bibliográfica Valenciana, Valencia, vols. III.
- ORELLANA, MARCOS ANTONIO: *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. (Mss. c.a. 1800) 1930, Xavier de Salas, Madrid.
- ORTI, MARCO ANTONIO: *Siglo Quarto de la Conquista de Valencia*. 1640, Juan Bautista Marçal, Valencia.
- ORTI Y MAYOR, JOSEPH VICENTE: *Fundación de El Real Monasterio de Nuestra Señora de Ara Christi de monges cartuxos en el Reyno de Valencia*. 1732, Valencia.
- PALACIOS GONZALO, JOSE CARLOS: *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento Español*. 1990, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid.
- PALLADIO, ANDREA (Introducción de Javier Rivera): *Los cuatro libros de Arquitectura*. 1988, Akal, Madrid.
- PALMER, VICENTE: v. MUT, FERNANDO.
- PARDO MOLERO, JUAN FRANCISCO: «"Per terra e no per mar". La actividad naval en la defensa del Reino de Valencia en tiempo de Carlos I», *Estudis. Revista de Historia Moderna*. 1995, nº 21, pp. 61-87.
- PASTOR, FERNANDO; BUSH, LUIS; ONRUBIA, JAVIER: *Guía Bibliográfica de la Orden de San Jerónimo y sus monasterios*. 1997, Fundación Universitaria Española. Universidad Pontificia de Salamanca.
- PASTOR ZAPATA, JOSÉ LUIS: «La biblioteca de Don Juan de Borja Tercer duque de Gandía (m. 1543)», *Archivum Historicum Societatis Iesu*. 1992, año LXI, nº 121, pp. 275-308.

PECHA, FRAY HERNANDO: *Historia de Guadalajara y como la religion de San Geronymo en España fue fundada, y restaurada por sus ciudadanos*. 1977 (redactado en 1632), Institución Provincial de Cultura "Marqués de Santillana", Guadalajara.

334

PEDRAZA, PILAR: v. AVERLINO, ANTONIO.

PEÑA VELASCO, CONCEPCIÓN DE LA: «Religiosos arquitectos y matemáticos en las primeras décadas del siglo XVIII en Murcia». *Imafronte*. 1996-1997, nº 12-13, pp. 241-270.

PEREDA HERNÁNDEZ, L.: «Reedificación de la presa del pantano de Almansa (Una década de obras hidráulicas durante el reinado de Felipe II)», en *Congreso de Historia de Albacete*. 1984, Albacete, t. II, pp. 301-323.

PÉREZ DE URBEL, FRAY JUSTO: *El monasterio en la vida española de la Edad Media*. 1943, Labor, Barcelona.

PÉREZ DE URBEL, JUSTO: «El monaquismo al aparecer los jerónimos españoles», en VVAA: *Studia Hieronymiana. VI centenario de la Orden de San Jerónimo*. 1973, Rivadeneyra, Madrid, vols. II; t. I, pp. 51-56.

PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO EMILIO: *Valencia*. 1985, Noguer, Barcelona.

PERIS ALBENTOSA, TOMÀS: «Evolució patrimonial i estratègia inversora del monestir de la Murta d'Alzira (1729-1823)», *Al-Gezira*. 1987, nº 3, pp. 231-264.

PÉROUSE DE MOTCLOS, JEAN-MARIE: «La vie de Sain-Gilles et l'escalier suspendu dans l'architecture française du XVI siècle», en CHASTEL, ANDRÉ; GUILLAUME, JEAN (Dirs.): *L'escalier dans l'architecture de la Renaissance*. Coloquio celebrado en Tours en mayo de 1979. 1985, Picard, París, pp. 83-91.

PEVSNER, NIKOLAUS: *Breve historia de la arquitectura Europea*. (Primera edición en inglés en 1943; primera en castellano, ya ampliada, en 1957) 1994, Alianza, Madrid.

PINGARRÓN SECO, FERNANDO: «Nuevos datos documentales sobre la historia constructiva de la Iglesia Parroquial de San Esteban de Valencia, a principios del siglo XVII. Un contrato inédito de Guillem de Rey», *Archivo de Arte Valenciano*. 1983, LXIV, pp. 28-37.

PINGARRÓN, FERNANDO: «A propósito de la arquitectura de la primitiva iglesia de la Compañía de Jesús en Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*. 1986, pp. 27-34.

PINGARRÓN, FERNANDO: «La llamada "Obra Nova" del cabildo de la Catedral de Valencia y el contrato del cantero Miguel Porcar en 1566», *Anales de la Academia de Cultura valenciana*. 1986, nº 64, pp. 207-221.

PINGARRÓN, FERNANDO: «Dos plantas setecentistas de la casa profesa de la compañía de Jesús en Valencia», *Ars Longa*. 1992, pp. 125-140.

PINGARRÓN, FERNANDO: *Las advertencias para los edificios y fábricas de los templos del sínodo del Arzobispo de Valencia Isidoro Aliaga en 1631*. 1995, Valencia.

PINGARRÓN SECO, FERNANDO: *Arquitectura Religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia*, 1998, Ayuntamiento de Valencia.

PINILLA PÉREZ DE TUDELA, REGINA: *Valencia y Doña Germana. Castigo de agermanados y problemas religiosos*. 1994, Consell Valencià de Cultura.

PONZ, ANTONIO: *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. 1772 - 1794, Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S. M., vols. XVIII.

- PORCAR, PERE JOAN (Transcripción y prólogo de Vicente Castañeda y Alcover): *Coses evengudes en la ciutat y Regne de Valencia. 1589 - 1628*. 1934, Cuerpo facultativo de archiveros, bibliotecarios y arqueólogos, Madrid, vols. II.
- PORTABALES PICHEL, AMANCIO: *Maestros mayores, arquitectos y parejadores de El Escorial*. 1952, Madrid.
- QUEROL Y ROSSO, LUIS: *La última Reina de Aragón, virreina de Valencia*. 1931, Imprenta de José Presencia, Valencia.
- RANO, BALBINO: «El monasterio de Santa María del Santo Sepulcro en Campora (Florenia) y la fundación de la Orden de San Jerónimo», *Studia Hieronymiana. VI centenario de la Orden de San Jerónimo*. 1973, Madrid; t. I, pp. 77-102.
- RAUSELL, HELENA: *Una aproximación al erasmismo valenciano: Cosme Damián Çavall y Pedro Antonio Beuter, catedráticos, sacerdotes y erasmistas*. 1999, tesis doctoral leída en la Facultad de Geografía e Historia de la Universitat de València.
- REQUENA ALMORAGA, FRANCISCO: *La defensa de las costas valencianas en la época de los Austrias*. 1997, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», Diputación Provincial de Alicante, Generalitat Valenciana.
- REVUELTA SOMALOS, JOSE MARÍA: *Los jerónimos: una orden religiosa nacida en Guadalajara*. 1982, Institución Provincial de Cultura «Marques de Santillana», Guadalajara.
- RIBES TRAVER, M.<sup>a</sup> ESTRELLA: *Los Anales de la cartuja de Porta-coeli*. 1998, Institució Alfons el Magnànim. Diputació de Valencia.
- RICO DE ESTASEN, JOSÉ: «Motivos de alta reverencia que perduran en el interior de San Miguel de los Reyes». *Valencia Atracción*. 1934, n° 95, pp. 98-100.
- RICO DE ESTASEN, JOSÉ: «Recorrido sentimental por el interior del Monasterio de San Miguel de los Reyes liberado de su anterior destino penitenciario», *Valencia Atracción*. 1967, n° 385.
- RIVAS CARMONA, JESÚS: *Arquitectura y policromía. Los mármoles del Barroco andaluz*. 1990, Diputación Provincial de Córdoba.
- RIVAS CARMONA, JESÚS; CABELLO VELASCO, RAFAELA: «Los mármoles del Barroco murciano», *Imafronte*. 1990-1991, 6-7, pp. 133-142.
- RIVERA, JAVIER: v. PALLADIO, ANDREA.
- ROBLES, LAUREANO: «Vicente Boix, historiador y académico», *Archivo de Arte Valenciano*. 1981, año LXII, pp. 19-36.
- ROCA TRAVER, FRANCESC A.: *Monasterio de San Miguel de los Reyes. Su fundación y construcción*. 1971, Original mecanografiado en el Colegio de Arquitectos de Valencia.
- ROCA TRAVER, FRANCISCO A.: *El monasterio de San Miguel de los Reyes*. 2000, Ayuntamiento de Valencia.
- RODRIGO PERTEGÁS, JOSEP: «Testamento del duque de Calabria», *Cultura Valenciana*. 1928, cuaderno II, pp. 76-80.
- RODRIGUEZ, J. V.: v. TORMO ASES, JULIO C.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, ALFONSO: *Bartolomé Bustamante (1501-1570) y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*. 1967, Institutum Historicorum S. I., Roma.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, ALFONSO: v. BAROZZI DA VIGNOLA, GIACOMO.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, ALFONSO: «Lectura iconográfica del Sagrario de la Cartuja de Granada», *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al Profesor Emilio Orozco Díaz*. 1979, Universidad de Granada; t. III, pp. 95-112.

336 RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, ALFONSO: «Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, (U.A.M), 1991, vol. III, pp. 43-52.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, ALFONSO: «Capillas de Comunión en la Comunidad Valenciana», *Primer Congreso de Historia de Arte Valenciano*. (Mayo, 1992) 1993, Generalitat Valenciana, pp. 95-112.

ROKISKI LÁZARO, MARÍA LUZ: *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*. 1986, Diputación Provincial de Cuenca.

ROKISKI LÁZARO, MARÍA LUZ: *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca. Arquitectos, canteros y carpinteros*. 1989, Diputación Provincial de Cuenca.

ROS FILLOL, GODOFREDO: *Fortificaciones y casa de las Armas de Valencia*. 1949, Imp. Parque de Artillería, Valencia.

RUIZ HERNANDO, JOSE ANTONIO: *Los monasterios jerónimos españoles*. 1997, Caja Segovia.

SALA, DANIEL: *Viajeros franceses por la Valencia del siglo XVII*. 1999, Ajuntament de Valencia.

SALAVERT FABIANI, V. L.; GRAULLERA SANZ, V.: *Professió, ciència i societat a la València del s. XVI*. 1990, Curial, Barcelona.

SALVADOR, EMILIA: *La economía valenciana en el siglo XVI (comercio de importación)*. 1972, Universidad de Valencia.

SAMBRICIO, CARLOS: v. SERLIO, SEBASTIANO.

SÁNCHEZ CANTÓN, FRANCISCO JAVIER: *La Biblioteca del Marqués de Cenete, iniciada por el Cardenal Mendoza (1470-1523)*. 1942, CSIC, Madrid.

SÁNCHEZ-ROBLES BELTRÁN, CECILIO: v. LLORENS, TOMÀS.

SÁNCHEZ-ROBLES BELTRÁN, CECILIO: «La escalera principal del monasterio de San Miguel de los Reyes de la ciudad de Valencia, en el siglo XVI», en *Composición. La escalera como elemento articulador del espacio*. 1991, Departamento de Composición Arquitectónica, E.T.S.A.V., Universidad Politécnica de Valencia, Parte 2.

SÁNCHEZ-ROBLES BELTRÁN, CECILIO: «Las escaleras postmedievales: Alonso de Covarrubias y la escalera imperial». *Príncipe de Viana, Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español*. 1991, anejo 10, año LII, pp. 287-292.

SÁNCHEZ ROBLES BELTRÁN, CECILIO: «Gaspar Gregori y el clasicismo: El antiguo monasterio de San Miguel de los Reyes en la segunda mitad del siglo XVI». *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*. Valencia, Mayo de 1992. 1993, Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Valencia, pp. 235-239.

SÁNCHEZ-ROBLES BELTRÁN, CECILIO: *Revisiones*. 1997, Universidad Politécnica de Valencia.

SANCHIS GUARNER, MANUEL: *La ciutat de València. Síntesi d'Història i de Geografia urbana*. 1972, Círculo de Bellas Artes, Valencia.

SANCHIS SIVERA, JOSÉ: *Nomenclator geográfico eclesiástico de los pueblos de la Diócesis de Valencia*. 1922, M. Gimeno, Valencia.

- SANCHIS Y SIVERA, JOSÉ (Introducción y transcripción): *Libre de Antiquitats*, 1926, Diario de Valencia.
- SANCHO, ANTONIO: «El Monasterio de San Miguel de los Reyes». *Boletín Oficial de la Real Sociedad Económica de Amigos del País*. 1840, nº 4, abril, pp. 79-82.
- SANCHO, ANTONIO; CABRERA, ANTONIO: «Informe acerca de los edificios, procedentes de conventos suprimidos y objetos a que pueden destinarse», *Boletín Enciclopédico de la Sociedad Económica de Amigos del País*. 1840, nº 6, junio, pp. 124-130.
- SANCHO I CARRERES, JOSEP MARIA: *Informe sobre la obra solicitada de restauración del claustro, cuerpos perimetrales e iglesia del Monasterio de San Miguel de los Reyes, emitido por la Unidad de inspección del Patrimonio Histórico Artístico de los Servicios Territoriales de Cultura y Educación de Valencia*. 1989, 2 de junio, Valencia, pp. 8 y 10. Expediente nº 121c/89 (V-127/89 de la Dr. Gral. de Patrimonio).
- SAN GERÓNIMO, FRAY JUAN DE: *Memorias de fray Juan de San Gerónimo*, «Colección de documentos inéditos para la historia de España por D. Miguel Salvá y D. Pedro Sainz de Baranda», 1845, Imprenta de la viuda de Calero, Madrid, t. VII.
- SAN NICOLÁS, FRAY LORENZO DE: *Arte y Uso de Architectura*. 1639, Imp. de Juan Sánchez, Madrid.
- SAN NICOLÁS, FRAY LORENZO DE: *Segunda Parte del Arte y Uso de Architectura*. 1664, Madrid.
- SANTOLAYA OCHANDO, M<sup>a</sup> JOSÉ; MARTÍN GIMENO, ENRIQUE R.: «La iglesia mayor, sacristía y trasagrario de la Cartuja de Vall de Crist», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*. 1985, t. LXI, pp. 555-590.
- SANTOS, FRAY FRANCISCO DE LOS: *Quarta Parte de la historia de la orden de San Geronimo...*, 1680, Imprenta de Bernardo de Villa-Diego, Madrid.
- SARTHOU CARRERES, CARLOS: «Valencia Artística y Monumental», *Anales de la Universidad de Valencia*, 1927.
- SARTHOU CARRERES, CARLOS: *Monasterios Valencianos (su historia y su arte)*. 1943, Diputación Provincial de Valencia.
- SCAMOZZI, VINENZO: *L'idea della Architettura Universale... Divisa in X libri...* 1615, expensis auctoris, Venecia.
- SEIJO ALONSO, FRANCISCO: *Los monumentos de la provincia de Alicante*. 1981, Alicante.
- SERLIO, SEBASTIANO: *Tercero y quarto libro de Architectura de Sebastián Serlio Boloñés, en los quales se tratade las maneras de cómo se pueden adornar los edificios: con los exemplos de las Antigüedades. Agora nuevamente traduzido de Toscano en romance Castellano por Francisco de Villalpando Architecto*. 1552, Juan de Ayala, Toledo.
- SERLIO, SEBASTIANO (Introducción y comentarios a la edic. facsímil de la edic. veneciana de 1600 de Carlos Sambricio): *Todas las obras de arquitectura y perspectiva de Sebastiano Serlio*. 1986, Colegio Oficial de Aparejadores de Asturias, Oviedo.
- SERRA DESFILIS, AMADEO: *San Vicente de la Roqueta. Historia de la Real basílica y Monasterio de San Vicente Mártir, de Valencia*. 1993, Valencia.
- SERRA DESFILIS, AMADEO; SORIANO GONZALBO, FRANCISCO J.: «La influencia de las órdenes mendicantes en la evolución urbana de la Valencia medieval», *IV Congreso de Arqueología Medieval Española*, 1993, Alicante; t. II., pp.205-211.
- SERRA DESFILIS, AMADEO: v. BOIRA MAIQUES, JOSEP VICENT.

SERRA DESFILIS, AMADEO: «Casa, església i patis: la construcció de la Seu de la Universitat de Gandia (1549-1767)», en GARCÍA, ÀLVAR; ROMERO, LLUÍS (Coords.): *Gandia 450 anys de tradició universitària*. 1999, Ajuntament de Gandia, pp. 51-75.

338 SERRA DESFILIS, AMADEO: «"È cosa catalana": La Gran Sala de Castel Nuovo en el contexto mediterráneo», *Annali di Architettura*. 2000, n° 12, pp- 1-10.

SIGÜENZA, FRAY JOSÉ DE: *Tercera parte de la historia de la Orden de San Gerónimo*. 1907 - 1909 (1605, Imprenta Real, Madrid), Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Madrid.

SIGÜENZA, FRAY JOSÉ DE: *Instrucción de maestros y escuela de novicios. Arte de perfeccion religiosa y monastica*. 1712, Joseph Rodriguez, Madrid.

SIMÓ SANTONJA, VICENT LLUÍS: *Les Corts Valencianes 1240 - 1645*. 1997, Corts Valencianes, Valencia.

SIMÓN AZNAR, VICENTE: *Historia de la cartuja de Val de Cristo*. 1998, Bancaja, Segorbe.

SOLÁ, JUAN MARÍA: Véase CERVÓS, FEDERICO.

SOLER I FABREGAT, RAMÓN: «Libros de arte en bibliotecas de artistas españoles (siglos XVI - XVIII): aproximación y bibliografía», *Locus Amoenus*. 1995, n° 1, pp. 145-164.

SOLER PASCUAL, EMILIO: *El viaje de Beramendi por el País Valenciano (1793 - 1794)*. 1994, Ediciones del Serbal, Valencia.

SORIA, JERONI: *Dietari de Jeroni Sória (1539 - 1557)*. (Mss. 1539 a 1557) 1960, Valencia.

STEPPE, JAN KAREL: «Mencía de Mendoza et ses relations avec Erasme, Gules de Busleyden et Jean-Louis Vives», *Scrinium Erasmianum*. 1969, J. Coppins, Leyde, t. II, pp. 449-506.

SUCHET: *Memoires du Marechal Suchet, sur ses campagnes en Espagne depuis 1808 jusqu'en 1814, écrits par lui même*. 1828, Paris, vols. II; concretamente t. II, cap. XV.

SUCIAS, PEDRO: *Los monasterios del Reino de Valencia. Estudio de las fundaciones de los monasterios del antiguo reino, desde sus primeros tiempos hasta la exclaustración, con unas pequeñas biografías de los religiosos valencianos que florecieron en cada regla, en santidad, virtud y saber, con una lista de todas las casas que tenia cada religión en España*. Biblioteca Central Municipal de Valencia, registro n° 23. Mss s. f., h. 1907.

*Synodus dioecisana Valentiae celebrata praeside illustrissimo, ac Reverendissimo D.D.F. Isidoro Aliaga, Archiepiscopo Valentino. Anno M.D.C. XXXI...* Valentiae, apud vidua Ioanis Chrysostomi Garriz, Anno Dni. 1631.

TARÍN Y JUANEDA, FRANCISCO: *La cartuja de Porta-Coeli (Valencia). Apuntes Históricos*. 1897, Manuel Alufre, Valencia.

TEIXIDOR, FRAY JOSÉ: *Antigüedades de Valencia. Observaciones críticas donde con instrumentos auténticos se destruye lo fabulosos, dejando en su debida estabilidad lo bien fundado*. 1895-1896 (Mss. 1767), Sociedad el Archivo Valentino, Valencia, vols. II.

TOLOSA ROBLEDO, LUISA: v. ZARAGOZÁ CATALÁN, ARTURO.

TORRE RUIZ, MARÍA FAUSTINA: «La columna salomónica en la pintura española de los siglos XVI y XVII», *Homenaje al Profesor D. Hernández Díaz*. 1982, v. I, Universidad de Sevilla, pp. 723-739.

TORIJA, JUAN DE: *Breve tratado de todo género de bóvedas*. 1661, Pablo de Val, Madrid.

TORMO, ELÍAS: *Los Gerónimos. Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la Recepción del Excmo. Sr. D. Elías Tormo y Monzó. El día 12 de enero de 1919. Contestación del Excmo Sr. D. Gabriel Maura y Gamazo, Conde de la Montera.* 1919, Imprenta de San Francisco de Sales, Madrid.

TORMO, ELÍAS: *Guía de Levante.* 1923, Calpe, Madrid.

TORMO ASES, JULIO C.; RODRIGUEZ, J. V.: «Entregado el proyecto “nuevo” de restauración», *Generalitat*, 1982, 2ª quincena de enero.

TORMO ASES, JULIO C.: «Monasterio de San Miguel de los Reyes (2). Su reutilización y puesta en marcha será como un gran centro cultural». *Generalitat*. 1982, primera quincena de febrero, pp. 20-21.

TOSCA, TOMAS VICENTE: *Compendio matemático en que se contienen todas las materias más principales de las ciencias, que tratan de la cantidad...* 1721 - 1727, Imprenta de Antonio Marin, Madrid (2ª Impresión, primera 1707 - 1715, Antonio Bordazar, Valencia), vols. IX.

TOSCANO, GENNARO (Coord.): *La biblioteca Real de Nápoles en tiempos de la dinastía aragonesa.* 1998, Generalitat Valenciana, Nápoles.

TOWNSEND, JOSEPH: *A journey through Spain in the years 1786 and 1787, with particular attention to the Agriculture, Manufactures, Commerce, Population, Taxes, and revenue of that country, and remarks in passing through a part of France.* 1791, C, Dilly, London.

TRIADÓ, JOAN RAMÓN: «L'època del Barroc», en MIRALLES, FRANCESC (Coord.): *Història de l'Art Català.* 1984, Edicions 62, Barcelona.

VAN DER MEER, FREDERICK: *Atlas d'Ordre de Cîteaux.* 1965, Haarlem.

VEDREÑO ALBA, Mª CARMEN: v. ZARAGOZÁ CATALÁN, ARTURO

VICENS I PASCUAL, JOSEP: «Relació alfabètica de cognoms Pegolins (1611-1625)», *Llibre de Festes de Pego.* 1981, Pego.

VICH, ALVARO; VICH, DIEGO (Transcripción de Salvador Carreres Zacarés, prólogo de Francesc Almarche): *Dietario valenciano (1619 a 1632) por D. Alvaro y D. Diego de Vich.* (Mss. 1619 a 1632) 1921, Acción Bibliográfica Valenciana, Valencia.

VICH, DIEGO: v. VICH, ALVARO.

VICIANA, MARTÍN DE: *Libro Segundo de la Chronyca de la inclicita y coronada ciudad de Valencia y de su Reyno.* (1564, Valencia) 1881, La Sociedad Valenciana de Bibliófilos, Valencia.

VICIANA, MARTÍN DE: *Crónica de Valencia. Tercera Parte.* (1563, Valencia) 1882, La Sociedad Valenciana de Bibliófilos, Valencia.

VIDAL BERNABÉ, INMACULADA: *Retablos alicantinos del Barroco (1600-1780).* 1990, Universidad de Alicante.

VIGNAU, VICENTE: *Inventario de los Libros de Don Fernando de Aragón. Duque de Calabria.* 1875, Imprenta y Estereotipia de Aribau y Cª, Madrid.

VILAPLANA, DAVID: «Gènesi i evolució del retaule barroco», en LLOBREGAT, E.; YVARS, J. F. (Dir.): *Història de l'art al País València.* 1988, Tres i Quatre, Valencia, t. II, pp. 209-227.

VILAPLANA, DAVID: *Arte e historia de los Santos Juanes de Valencia.* 1996, Generalitat Valenciana.



- VILAPLANA, DAVID: «Arquitectura barroca castellanense y de las comarcas limítrofes», *Estudis Castellonencs*. 1996, nº 7, pp. 15-40.
- VILLANUEVA, FRAY JAIME: v. LABORDE, ALEXANDRE.
- VILLANUEVA, JOAQUÍN LORENZO: *Viage literario a las iglesias de España*. 1803 - 1852, Imprenta Real, Madrid, vols. XXII.
- VIÑAZA, CONDE DE LA: *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*. 1889 - 1894, Tipografía de huérfanos, Madrid, vols. IV.
- VITRUVIO, MARCO: *M. Vitruvio Pollion De Architectura, dividido en diez libros, traducidos de Latin en castellano por Miguel de Urrea Architetto*. 1582, Juan Gracián, Alcalá de Henares.
- VITRUVIO, MARCO: *De Architectura*, 1787, Imprenta Real, Madrid.
- VIVES, JUAN LUIS: *Libro llamado Instrucción de la muger Cristiana traducido por Juan Justiniano, criado del Excelentísimo Señor duque de Calabria, dirigido la Serenísima Reyna Germana, mi señora*. 1528, Valencia.
- VIVES, JUAN LUIS: *Exercitatio Linguae Latinae*. 1538.
- VOSTERS, SIMON: «Doña Mencía de Mendoza. Señora de Breda y virreina de Valencia», *Cuadernos de Bibliofilia*. 1985, nº 13, pp. 3-20.
- VVAA: *Studia Hieronymiana. VI centenario de la Orden de San Jerónimo*. 1973, Rivadeneyra, Madrid; vols. II.
- WATTEMBERG GARCÍA, ELOÍSA; GARCÍA SIMÓN, A. (Coords.): *El monasterio de Nuestra Señora de Prado*. 1995, Junta de Castilla y León.
- WETHEY, HAROLD E: «Escaleras del Primer Renacimiento Español», *Archivo Español de Arte*. 1964, pp. 295-305.
- WILKINSON-ZERNER, CATHERINE: *The Hospital of Cardinal Tavera in Toledo. A documentary and stylistic Study of Spanish Architecture in the Mid-Sixteenth Century*. 1977, Garland Publishing, Londres - Nueva York.
- WITTKOWER, RUDOLF: *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del Humanismo*. (Edición original *Architectural Principles...*, 1949, Colección Studies of the Warburg Institute, Londres). 1995, Alianza, Madrid.
- ZARAGOZÁ CATALÁN, ARTURO: «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*. 1993, Valencia, pp. 97-106.
- ZARAGOZÁ CATALÁN, ARTURO: «La arquitectura gótica del Maestrazgo en tiempo del Papa Luna», *Ars Longa*. 1994, nº 5, pp. 99-109.
- ZARAGOZÁ CATALÁN, ARTURO; TOLOSA ROBLEDO, LUISA; VEDREÑO ALBA, M<sup>a</sup> CARMEN: *La Capella Reial d'Alfons el Magnànim de l'antic monestir de predicadors de València*. 1996, Generalitat Valenciana, Valencia, vols. II.
- ZOLLE BETEGÓN, LUIS: «El monasterio de San Bartolomé de Lupiana. Precisiones en torno a su construcción: 1504 - 1612», *Archivo Español de Arte*. 1996, nº 275, pp. 269-285.
- YARZA, JOAQUÍN: *Arte y arquitectura en España 500/1250*. 1985, Cátedra, Madrid.

<b>ACV</b>	Archivo Catedral de Valencia.
<b>ADV</b>	Archivo de la Diputación de Valencia.
<b>AGA</b>	Archivo General de la Administración Civil del Estado de Alcalá de Henares.
<b>AGMS</b>	Archivo General Militar de Segovia.
<b>AGPR</b>	Archivo General del Palacio Real de Madrid.
<b>AGS</b>	Archivo General de Simancas.
<b>AHDT</b>	Archivo Histórico Diocesano de Teruel.
<b>AHMM</b>	Archivo Servicio Histórico Militar de Madrid.
<b>AHN</b>	Archivo Histórico Nacional.
<b>AMDA</b>	Archivo privado del Marqués de Dos Aguas.
<b>AMP</b>	Archivo Municipal de Pego.
<b>AMRdM</b>	Archivo Municipal de Rubielos de Mora.
<b>AMV</b>	Archivo Municipal de Valencia.
<b>APMR</b>	Archivo de Protocolos de Mora de Rubielos.
<b>APP</b>	Archivo Parroquial de Pego.
<b>APPV</b>	Archivo de Protocolos del Colegio del Corpus Christi
<b>APT</b>	Archivo Provincial de Teruel.
<b>ARASCV</b>	Archivo de la Real Academia de San Carlos de Valencia.
<b>ARASFM</b>	Archivo de la Real Academia de San Fernando de Madrid.
<b>ARSEAP</b>	Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia.
<b>ARV</b>	Archivo del Reino de Valencia
<b>BAV</b>	Biblioteca del Ateneo de Valencia.
<b>BN</b>	Biblioteca Nacional.
<b>BE</b>	Biblioteca de El Escorial.
<b>BHUV</b>	Biblioteca Histórica de la Universitat de València.
<b>BV</b>	Biblioteca Valenciana.



- ¶A Coruña... t. I, pp. 206.
- Abad (Prov. Alicante)... t. I, pp. 21, 70, 81, 157, 161, 182, 227, 266, 268, 273, 274; t. II, pp. 195, 196.
- Abarco, Miguel Domingo (médico)... t. II, pp. 291.
- Abizanda y Broto, Manuel... t. II, pp. 278, 281, 284-286, 315.
- Abril (familia de *marmorarius*)... t. I, pp. 291, 299.
- Abril, Bartolomé (cantero)... t. I, pp. 229; t. II, pp. 67, 110, 125.
- Abril, Bautista (obrero de villa, estuquista y arquitecto)... t. I, pp. 151, 155, 231, 232, 350, 365; t. II, pp. 122.
- Abril, Juan Bautista (cantero)... t. I, pp. 31, 32, 142, 145, 146, 150, 151, 224, 236, 255, 257, 286, 302, 326; t. II, pp. 38, 40, 51, 61, 67, 76, 140, 234.
- Abril, Vicente (maestro de obras)... t. II, pp. 102, 110, 270, 276.
- Abruzos (Italia)... t. II, pp. 167
- Acevedo, Simón... t. II, pp. 240.
- Ackerman, James S.... t. II, pp. 106.
- Acurio, Juan de (escultor)... t. II, pp. 279, 280, 285, 302.
- Adell, fray Joan... t. I, pp. 54.
- Ademuz (Prov. Valencia)... t. I, pp. 340, 365, t. II, pp. 306.  
Iglesia de San Pedro y San Pablo... t. II, pp. 91, 257, 262, 263, 270.
- Ager, Bertomeu (obrero de villa)... t. I, pp. 178; t. II, pp. 272.
- Agnésio, Juan Bautista (sacerdote, erudito)... t. I, pp. 241; t. II, pp. 175, 179, 315.
- Agnolo, Baccio d'... t. II, pp. 144.
- Agreda de Benimámet, Miguel de (ladrillero)... t. I, pp. 319.
- Agrícola, George... t. I, pp. 242.
- Aguas Vivas (Prov. Valencia).  
Convento de Aguas Vivas... t. I, pp. 262, 276.
- Aguilera, Francisco de la... t. II, pp. 300.
- Aguilera Cerní, Vicente... t. I, pp. 34; t. II, pp. 19.
- Aguiló, Francisco de... t. I, pp. 67.
- Aguiló, Juan de... t. I, pp. 66, 67, 132.
- Aguilón, Guillermo... t. I, pp. 45.
- Aguirre y Maldonado, Pedro (cantero)... t. II, pp. 217.
- Al-Umari... t. I, pp. 362.
- Alacant, Joan de... t. I, pp. 347.
- Álava, Juan de (arquitecto)... t. I, pp. 122; t. II, pp. 207, 209.
- Alba de Tormes (Prov. Salamanca).  
Monasterio de San Leonardo... t. I, pp. 87, 122.
- Albalat de la Ribera (Prov. Valencia).  
Iglesia de San Pedro Apóstol... t. II, pp. 136, 149.
- Albalat dels Sorells (Prov. Valencia)... t. I, pp. 316; t. II, pp. 191.
- Albalate del Arzobispo (Prov. Teruel).  
Iglesia parroquial... t. II, pp. 286.
- Alacuás (Prov. Valencia)... t. I, pp. 316.  
Iglesia parroquial... t. II, pp. 81.
- Alamany, Miguel (proveedor de azulejos y herrero de carros)... t. I, pp. 319, 370.
- Alamañac, Isabel... t. II, pp. 282, 315.
- Alarcón, fray Martín de (OSH)... t. I, pp. 252, 255, 264.
- Alaviano, fray Jerónimo (OSH)... t. I, pp. 57, 58, 133, 248, 256.
- Albaida (Prov. Valencia)... t. I, pp. 78; t. II, pp. 140.  
Iglesia parroquial... t. II, pp. 237.
- Albalate de Zorita (Prov. Guadalajara)... t. II, pp. 209.
- Albentosa (Prov. Teruel).  
Mesón... t. I, pp. 352.  
Puente... t. I, pp. 345.
- Albarca, Luis (cantero)... t. I, pp. 303.
- Alberique (Prov. Valencia)... t. I, pp. 242.
- Alberti, Leon Battista... t. I, pp. 205, 213, 221, 230, 235, 238-242, 244, 245, 275, 283, 304, 343, 388; t. II, pp. 23, 59, 86, 115, 185, 208, 210, 304, 315.

<sup>1</sup> No se incluyen las referencias a San Miguel de los Reyes, ni a archivos y bibliotecas, como tampoco la información de los títulos de libros o artículos citados.

- Albertini, Francesco... t. I, pp. 241, 244, 245.  
Alberto, archiduque... t. I, pp. 79.  
Alboraya (Prov. Valencia)... t. I, pp. 192, 269-271; t. II, pp. 201, 253-255.  
    Convento de la Sangre de Cristo... t. I, pp. 152, 234, 306; t. II, pp. 40.  
    Huerto del patriarca Ribera en la calle Alboraya... t. I, pp. 216.  
    Partida de Masamardá... t. I, pp. 192.  
    Partida de la Riquera... t. II, pp. 253.  
Albret, Juan... t. II, pp. 164.  
Alcalalí, Barón de (José Ruiz Lihori)... t. I, pp. 30, 178, 187, 300; t. II, pp. 71, 131, 133, 185, 192, 193, 275, 293, 315.  
Alcalá de Chivert (Prov. Castellón)... t. II, pp. 236.  
Alcalá de Henares (Prov. Madrid)... t. I, pp. 98; t. II, pp. 117.  
    Colegio Mayor de San Ildefonso... t. II, pp. 120.  
    Palacio Arzobispal... t. II, pp. 58, 59, 210.  
    Universidad... t. II, pp. 207.  
Alcalá de la Selva (Prov. Teruel).  
    Iglesia parroquial... t. II, pp. 260.  
Alcañiz Valero, Vicente... t. I, pp. 195.  
Alcanyis, Joan Baptiste (notario)... t. I, pp. 62, 77, 346-348; t. II, pp. 15.  
Alcázar, fray Alonso (OSH)... t. I, pp. 251.  
Alciato, Andrea... t. I, pp. 240, 242, 244, 245; t. II, pp. 38, 129.  
Alcina Franch, José... t. I, pp. 240; t. II, pp. 315.  
Alcina, Lorenzo... t. I, pp. 36, 41; t. II, pp. 315.  
Alcotas: v. Manzanera.  
Alcoy (Prov. Alicante)... t. I, pp. 354.  
    Monasterio del Santo Sepulcro... t. I, pp. 306; t. II, pp. 140, 143.  
Alcublas (Prov. Valencia)... t. I, pp. 184, 293, 294, 296, 297, 299, 366, 372; t. II, pp. 131, 191.  
    Iglesia... t. I, pp. 344.  
Alcudia (Prov. Valencia).  
    Iglesia de San Andrés... t. II, pp. 149.  
Aldana Fernández, Salvador... t. I, pp. 125, 206, 280, 297, 308, 322, 347, 350, 389; t. II, pp. 222, 315.  
Aldana, Pau (carpintero)... t. I, pp. 158, 346, 353.  
Aldaz, Antonio (cirujano)... t. I, pp. 191; t. II, pp. 151, 195.  
Aldaz, Francisco Antonio: v. Santa Bárbara, fray Francisco de (OSH).  
Aldaz, fray Narciso (OSH)... t. II, pp. 238, 254, 258.  
Aldea Vaquero, Quintín... t. I, pp. 36.  
Aleixandre, Jordi (cantero)... t. I, pp. 238, t. II, pp. 225.  
Alejandro... t. I, pp. 73.  
Alejandro VI (Papa)... t. II, pp. 121, 122.  
Alemania... t. II, pp. 171.  
Alemany, Míguel (carpintero)... t. I, pp. 353.  
Alfara (Prov. Valencia)... t. I, pp. 328.  
Alfaro, Francisco de... t. II, pp. 115.  
Alfaro, fray Pedro... t. I, pp. 54.  
Alfaro, Míguel (barbero)... t. I, pp. 393.  
Alfaura, J... t. II, pp. 275.  
Alfonso (infante)... t. II, pp. 124.  
Alfonso II (rey de Nápoles)... t. II, pp. 178.  
Alfonso V el Magnánimo (rey de Aragón y Nápoles)... t. I, pp. 48, 49, 72, 73, 75-77, 105; t. II, pp. 15, 16, 25, 26, 166, 167, 175, 177.  
Alfonso X el Sabio (rey de Castilla)... t. I, pp. 392; t. II, pp. 80, 120.  
Algarra, Víctor; Camps, Concha... t. I, pp. 201, 226, 311; t. II, pp. 30, 45, 48, 52, 315, 321.  
Algemesí (Prov. Valencia).  
    Iglesia de San Jaime Apostol... t. II, pp. 76, 81, 101, 140, 232.  
Algora, Juan de (mayordomo de las obras de la catedral de Sigüenza)... t. II, pp. 210.  
Alhedín (Prov. Granada).  
    Iglesia parroquial... t. II, pp. 137.  
Aliaga, Isidoro (arzobispo de Valencia)... t. I, pp. 82, 175, 179, 293, 294; t. II, pp. 92, 98, 99, 315.  
Alicante... t. I, pp. 300; t. II, pp. 167, 217, 233.  
    Castillo de Santa Bárbara... t. I, pp. 229; t. II, pp. 234.  
    Iglesia de San Nicolás... t. I, pp. 295; t. II, pp. 21, 134, 149.  
    Iglesia de Santa María... t. II, pp. 136.  
    Monasterio de la Santa Faz... t. II, pp. 136.  
Aljesero, Charles (obrero de villa, yesero y proveedor de metal)... t. I, pp. 328, 338, 360, 361.  
Almaçán, Martín de (pellerero)... t. II, pp. 237.  
Almácer (Prov. Valencia)... t. II, pp. 253, 255.  
Almagro, Antonio... t. I, pp. 320, 322.  
Almança, Martín de... t. II, pp. 273.  
Almansa (Prov. Albacete) ... t. I, pp. 88, 367.  
    Pantano... t. II, pp. 220.  
Almansa, Joan... t. I, pp. 238; t. II, pp. 225.  
Almarche, Francisco... t. I, pp. 75, 80, 356; t. II, pp. 257, 276, 294, 315.  
Almarico, fray (capellán del Papa)... t. I, pp. 49.  
Almazora (Prov. Castellón)... t. II, pp. 220.  
    Azud en el río Millares... t. II, pp. 262.  
Almeida, Esteban de (obispo)... t. I, pp. 126, t. II, pp. 74.  
Almela i Vives, Francesc... t. I, pp. 61, 114, 215, 308; t. II, pp. 167, 180, 315.  
Almenara (Prov. Castellón).  
    Convento de Santo Domingo... t. I, pp. 345.  
Almorox (Prov. Toledo).  
    Iglesia parroquial... t. II, pp. 214.

- Alonso (infante de la Casa de Aragón en Nápoles)... t. II, pp. 26, 27, 119, 168.
- Alonso Coronel, María... t. II, pp. 126.
- Alonso i Lopez, Jesus Eduard... t. I, pp. 90, 249, 262, 263, 271; t. II, pp. 84, 316.
- Alpes... t. II, pp. 167.
- Alreu, Francisco Gerónimo (notario)... t. II, pp. 286.
- Altamira, príncipe de... t. II, pp. 167.
- Altea (Prov. Alicante)... t. I, pp. 280.
- Alto Palancia (comarca Prov. Castellón)... t. I, pp. 267, 285, 299; t. II, pp. 306.
- Altura... t. I, pp. 296.
- Cartuja de Valldecrist, ... t. I, pp. 63, 67-69, 78, 84, 89, 126, 211, 344-346, 351; t. II, pp. 120, 121, 141, 144, 147, 184, 274-277, 297.
- Iglesia parroquial... t. II, pp. 297.
- Alvarado, García (maestro de obras)... t. I, pp. 236; t. II, pp. 211.
- Álvarez, Luis (obrero de villa)... t. II, pp. 272.
- Álvaro Zamora, María Isabel; Borrás Gualis, Gonzalo M<sup>a</sup>... t. II, pp. 278.
- Alzira (Prov. Valencia)... t. I, pp. 317, 350, 365, 376; t. II, pp. 116.
- Granja de Moncada... t. I, pp. 80.
- Monasterio de Santa María de la Murta... t. I, pp. 16, 40, 80, 86, 87, 90, 92, 97, 114, 115, 122, 169, 208, 214, 218, 219, 234, 245, 249, 256, 258, 262-264, 270, 271, 293, 298, 306, 312, 317, 327, 349, 355, 362, 384; t. II, pp. 9, 10, 21, 53, 54, 80, 91, 95, 96, 120, 122, 123, 131, 141, 155, 156, 161, 179, 184, 187, 193, 244, 257, 276, 277, 296, 297, 300.
- Valle de Miralles... t. I, pp. 40, 208, 214.
- Amador, Juan... t. II, pp. 270.
- Ambrosio, Tomás (obrero de villa)... t. II, pp. 272.
- Ambuesa, Diega... t. II, pp. 252-254, 256.
- Ambuesa, Isabel Juana... t. II, pp. 231, 238, 239, 245, 252.
- Ambuesa, Joaquina... t. II, pp. 231, 238, 239, 252.
- Ambuesa, Juana Ana... t. II, pp. 252, 253.
- Ambuesa, María Ana... t. II, pp. 252, 253.
- Ambuesa, Miguel Juan Martín... t. II, pp. 252, 253.
- Ambuesa, Onofre (cantero)... t. II, pp. 230, 252.
- Ambuesa, Pedro (cantero, arquitecto)... t. I, pp. 29, 86, 169-173, 177-180, 222, 225, 226, 232, 237, 239, 251, 278, 293, 379, 380, 382, 383, 394; t. II, pp. 77, 91, 92, 95, 100, 102, 103, 109-111, 115, 116, 140, 144, 156, 184, 201, 204-206, 230, 231, 238-240, 246, 248-271, 275, 277, 280, 282, 287, 301, 304, 309, 311, 313.
- Ambuesa, Pedro José... t. II, pp. 252, 253.
- Ambuesa, Susana... t. II, pp. 231, 238, 252.
- Ambuesa, Teodora... t. II, pp. 252, 253.
- Ambuesa, Úrsula... t. II, pp. 230, 231, 237-239, 252.
- Ambuesa, Úrsula Polonia... t. II, pp. 230, 237, 252.
- Ambuesa, Úrsula Vicenta... t. II, pp. 252, 253.
- Ambuesa Avellán, Juan (cantero, arquitecto)... t. I, pp. 29, 31, 32, 78, 134, 136, 139, 140, 144, 146-150, 152-159, 162, 224, 236-238, 251, 252, 255, 272, 278, 281, 285, 286, 302, 312, 326, 328, 368, 370, 376, 378, 379, 382-387, 390, 392, 393; t. II, pp. 11, 12, 28, 29, 38, 40, 41, 47, 55, 60, 62, 63, 67, 68, 70, 74, 89, 116, 187-190, 201, 202, 204, 205, 222-227, 237, 230-237, 241, 242, 245, 246, 252, 253, 255-257, 269, 304, 308, 311, 313.
- Amsterdam (Holanda)... t. I, pp. 204.
- Anatolia... t. I, pp. 321.
- Anchieta, Juan (escultor)... t. II, pp. 278, 279.
- Andalucía... t. I, pp. 85, 86; t. II, pp. 115.
- Andilla (Prov. Valencia)... t. I, pp. 296; t. II, pp. 115.
- Iglesia parroquial... t. I, pp. 234, 297.
- Andrés, Juan... t. II, pp. 242.
- Andrés de Museros, Cristóbal (calero)... t. I, pp. 337.
- Andrés, fray Luis (OSH)... t. II, pp. 44.
- Andrés, padre Gregorio de... t. I, pp. 62, 203.
- Andrés Robres, F... t. I, pp. 262.
- Andreu González, Ramón... t. I, pp. 31, 45, 46, 64, 96; t. II, pp. 19, 30, 44, 70, 76, 316.
- Andreu, Antonio (cantero)... t. I, pp. 303.
- Andria (Apulia, Italia)... t. II, pp. 166.
- Andria, duque de... t. II, pp. 167.
- Andussa de Acurio, Francisca... t. II, pp. 278, 302.
- Angelier, Alvise... t. II, pp. 66.
- Angulo, Juan (herrero de carros)... t. I, pp. 361.
- Anjou, ducado de... t. II, pp. 167.
- Aníbal... t. I, pp. 362.
- Anrada, Bernat Simó... t. I, pp. 65.
- Antella (Prov. Valencia).
- Iglesia de La Purísima... t. II, pp. 117.
- Antequera, Fernando de... t. I, pp. 105.
- Antist, Baltasar... t. I, pp. 57.
- Antist, Sebastián... t. I, pp. 57.
- Antolín, G... t. I, pp. 71; t. II, pp. 316.
- Antón, Francesc (arquitecto)... t. I, pp. 230, 231; t. II, pp. 144, 250.
- Antón, Francisco... t. II, pp. 82, 316.
- Antonelli, Bautista (ingeniero)... t. II, pp. 233.
- Antonelli, Juan Bautista (ingeniero)... t. I, pp. 132, 362, 364, 365; t. II, pp. 233, 242.
- Antonio, fray (OSH, lego)... t. I, pp. 184, 185; t. II, pp. 191.
- Añón, Carmen; Sancho, José Luis... t. I, pp. 213.

- Añón, Juan... t. I, pp. 98.
- Añón Gómez, Juan; González Móstoles, Vicente; Martínez Sánchez, Rafael; Pons Romaní, Alejandro... t. I, pp. 199; t. II, pp. 19, 77, 316.
- Aparicio, Antonio... t. I, pp. 186.
- Aparicio, Guillermo (notario)... t. I, pp. 188; t. II, pp. 134.
- Aprile: v. Abril.
- Aprile, Giovanni (escultor)... t. II, pp. 124.
- Aprile de Carona, Francisco... t. II, pp. 121.
- Apulia (Italia)... t. II, pp. 166, 167.
- Aquisgrán, Paz de... t. I, pp. 85.
- Aragó, Francisco (agricultor)... t. II, pp. 252-254.
- Aragón... t. I, pp. 61, 85, 321, 340, 342, 346; t. II, pp. 64, 80, 163, 170, 202, 278, 306.
- Aragón, Alonso de (marqués de Villena, conde de Ribagorza y Denia) ... t. I, pp. 40.
- Aragón, Beatriz de (reina de Hungría)... t. I, pp. 74.
- Aragón, cardenal de... t. II, pp. 168.
- Aragón, Enrique de (príncipe)... t. I, pp. 241.
- Aragón, Fernando de (duque de Calabria)... t. I, pp. 22, 23, 27, 47-76, 78, 83, 85, 96, 100, 105, 106, 108-110, 113-117, 119-124, 127, 129-131, 135, 138, 151, 153-155, 163, 166, 173, 178, 183, 186, 187, 209-211, 214, 215, 222, 223, 225, 231, 239-241, 247-251, 256, 259-261, 263-268, 271, 273, 274, 280, 291, 293, 299, 343, 344, 351, 355, 357, 365, 375, 381, 382; II, pp. 11, 16, 23-29, 32, 37, 38, 40, 41, 52, 63, 69, 70, 82, 86, 87, 89, 104, 107-109, 119, 121-123, 127, 131, 133, 154, 156, 161, 163, 164, 166-183, 186, 201, 217-221, 223, 257, 275, 295, 303-305, 308-311, 313.
- Aragón, Hernando de (arzobispo de Zaragoza)... t. I, pp. 126.
- Aragón, Isabel de (infanta de la Casa de Aragón en Nápoles)... t. I, pp. 22, 55, 59, 69, 70, 74, 108, 109, 163, 186, 220; t. II, pp. 24-27, 119, 132, 169, 170, 171, 177-180.
- Aragón, Jaime de (obispo de Valencia)... t. II, pp. 122.
- Aragón, Juan de (pintor)... t. II, pp. 126.
- Aragón, Julia de (infanta de la Casa de Aragón en Nápoles)... t. I, pp. 22, 55, 56, 59, 69, 70, 74, 108, 163, 186, 210; II, pp. 24-27, 119, 132, 169, 170, 178-180.
- Aragón, sor Jerónima de (hija de Fernando de Aragón, duque de Calabria)... t. I, pp. 60; t. II, pp. 173.
- Aragonés, Juan (yesero)... t. I, pp. 338.
- Aragonés, Juan (carretero)... t. I, pp. 367.
- Araguas, Philippe... t. I, pp. 304; t. II, pp. 316.
- Aramburu Zabala, Miguel Ángel... t. I, pp. 221, 375, 385.
- Aranda, conde de... t. II, pp. 217.
- Aranguren, Juan (cantero)... t. II, pp. 217.
- Aranguren, Tomás (arquitecto)... t. I, pp. 195.
- Aranjuez (Prov. Madrid)... t. I, pp. 213.
- Arboreda, Francesc (maestro de obras)... t. II, pp. 144, 262.
- Arboreda, Joan: v. Navarro alias Arboreda, Joan.
- Arbuxech, Luis (baile de Onteniente)... t. II, pp. 17.
- Arce Oliva, Ernesto... t. II, pp. 250, 260, 278-281, 285-287, 316.
- Arciniega García, Luis... t. I, pp. 35, 47, 70, 93, 103, 106, 220, 229, 239, 324; t. II, pp. 14, 90, 96, 122, 161, 175, 223, 234, 244, 294, 296, 316, 317.
- Arco y Garay, Ricardo del... t. II, pp. 278, 281-283, 317.
- Arcos, Francisco... t. II, pp. 270.
- Arcos de las Salinas (Prov. Teruel)... t. I, pp. 350.  
Palacio... t. II, pp. 261.
- Arcos Catalá, Francisco (carretero)... t. I, pp. 368; t. II, pp. 258.
- Areche, Martín de (cantero)... t. II, pp. 217.
- Arechoa, Onofre (notario)... t. II, pp. 103, 254, 257, 261, 265-267, 284, 286, 287.
- Ares, Germana de... t. I, pp. 72.
- Areta, Ana de... t. II, pp. 279, 302.
- Arévalo, fray Juan de (OSH)... t. I, pp. 122; t. II, pp. 174.
- Arévalo, Juan de... t. II, pp. 120.
- Arfe y Villafaña, Juan de... t. I, pp. 242, 244, 245; t. II, pp. 43, 94, 125, 208, 292, 317.
- Argentat, Joan (cantero)... t. I, pp. 149; t. II, pp. 228.
- Armaulea, Jerónimo (herrero de carros)... t. I, pp. 361, 370.
- Armendía, Pedro de (escultor)... t. II, pp. 282, 285.
- Armengol, fray Carlos (OSH)... t. II, pp. 55.
- Armenini, G. B.... t. I, pp. 242.
- Armunia, mosén Jerónimo... t. I, pp. 70.
- Arnal, Isabel... t. II, p. 278, 302.
- Arnal, Lorenza... t. II, p. 278, 302.
- Arnal, María... t. II, p. 278, 302.
- Arnal, Pedro... t. II, p. 278, 302.
- Arnau, Jaime (yesero)... t. I, pp. 338.
- Arnau, José (obrero de villa)... t. I, pp. 177; t. II, pp. 141.
- Arques Jover, fray Agustín... t. I, pp. 30, 79; t. II, pp. 20, 237, 317.
- Arta, Antonio de (escultor)... t. II, pp. 125.
- Artigues, José (carpintero)... t. II, pp. 289.
- Artigues, José (maestro de obras)... t. II, p. 270, 276.
- Asensio, Gaspar (escultor)... t. II, pp. 131.
- Asensio, Martín (notario)... t. II, pp. 250.

- Asensio, Miguel (notario)... t. II, pp. 239, 249, 265, 267.
- Asensio, Miguel (pelaire)... t. II, pp. 260.
- Aso, Ana de... t. II, pp. 279, 302.
- Aso, Antonio Jusepe Bernardo de... t. II, pp. 279, 302.
- Aso, Juan de... t. II, pp. 279, 302.
- Assó (Francia)... t. II, pp. 190.
- Astorga (Prov. León).  
Catedral... t. II, pp. 282.
- Atienna (Prov. Guadalajara).  
Castillo... t. II, pp. 168.
- Atlántico... t. I, pp. 62.
- Aubert, Marcel... t. I, pp. 104; t. II, pp. 79, 317.
- Austria, Jorge de (arzobispo de Valencia)... t. I, pp. 48.
- Austria, Margarita de... t. I, pp. 25, 79.
- Austria, Maximiliano de (rey)... t. I, pp. 48, 97.
- Auvernia (Francia)... t. II, pp. 202.
- Avellán, Magdalena... t. II, pp. 230, 252.
- Avellaneda, Diego de (obispo de Tuy)... t. II, pp. 124.
- Avellaneda, Martín de (maestro de obras)... t. II, pp. 220.
- Averlino (Il Filarete), Antonio... t. I, pp. 123, 203, 213, 221, 235, 239, 240, 275, 283, 284, 299, 304, 320, 333, 341-343, 354, 364, 374, 387-389, 394; t. II, pp. 38, 65, 115, 317.
- Ávila.  
Convento de Santo Tomás... t. I, pp. 108; t. II, pp. 81, 85, 120.  
Iglesia de San José... t. II, pp. 125.  
Monasterio de San Jerónimo de Jesús... t. I, pp. 43, 92; t. II, pp. 55, 83, 195, 198, 199.
- Avilés, José (intendente general)... t. I, pp. 190.
- Avinent, Juan... t. II, pp. 52.
- Aviñón (Francia)... t. I, pp. 38-40, 46, 102; t. II, pp. 78.
- Ayala, Francisco de... t. II, pp. 115, 297.
- Ayamonte, marqueses de... t. II, pp. 124.
- Ayelo (Prov. Valencia).  
Almazara... t. I, pp. 127.
- Ayerbe (Prov. Huesca).  
Convento de predicadores... t. II, pp. 284, 299.
- Ayora (Prov. Valencia)... t. I, pp. 365; t. II, pp. 170, 180, 182.  
Castillo... t. I, pp. 240.  
Iglesia de La Asunción... t. II, pp. 102, 117.
- Aytona, marqueses de... t. I, pp. 88, 176, 183, 184; t. II, pp. 99, 182.
- Azcárate y Ristori, José María... t. II, pp. 125, 317.
- Aznar, alquería de... t. I, pp. 312.
- Aznar, Vicente Simón... t. II, pp. 275.
- Azpeitia, Martín de (maestro cantero)... t. I, pp. 132, 382.
- Azpilicueta, Miguel: v. Morte García, Carmen; Azpilicueta, Miguel.
- Azuara (Prov. Zaragoza).  
Iglesia parroquial... t. II, pp. 284.
- Baca, Martín de (cantero)... t. II, pp. 217.
- Badajoz... t. II, pp. 169.
- Badajoz el Mozo, Juan (arquitecto)... t. II, pp. 207.
- Badalona (Prov. Barcelona).  
Santa María de la Murta... t. I, pp. 74.
- Badía de Moncada, Bartolomé (calero)... t. I, pp. 337.
- Baidal... t. I, pp. 61.
- Bails, Benito... t. I, pp. 262, 365.
- Baixauli Juan, Isabel Amparo... t. II, pp. 205, 317.
- Baixet, Joan (maestro cantero)... t. I, pp. 165, 169, 225; t. II, pp. 67, 90, 246, 262.
- Balaguer, Cristóbal... t. I, pp. 193.
- Balaguer, Federico... t. II, pp. 281, 317.
- Balaguer, Juan Bautista (escultor)... t. I, pp. 28, 188; t. II, pp. 99, 137, 192.
- Baldés, Hernando (obispo de Teruel)... t. II, pp. 267.
- Baldomar, Francesc (arquitecto)... t. I, pp. 235, 389.
- Baleares (islas)... t. I, pp. 36, 256.
- Ballester, Juan Bautista... t. I, pp. 294.
- Ballesteros Viana, Miguel... t. II, pp. 218, 317.
- Bango Torviso, Isidro G.... t. II, pp. 27, 120, 317.
- Bábaro, Daniele... t. I, pp. 238; t. II, pp. 41.
- Barbarroja... t. I, pp. 127, 324.
- Barbastro (Prov. Huesca)... t. II, pp. 278.  
Catedral... t. II, pp. 103, 282, 283, 289, 292, 301.
- Barbastro Gil, Luis... t. I, pp. 92, 272; t. II, pp. 317.
- Barbé-Coquelín de Lisle, Geneviève... t. I, pp. 385.
- Barbeito, Jose Manuel... t. II, pp. 56, 211, 317.
- Barberán, Catalina... t. II, pp. 264.
- Barberán, Gaspar (azulejero)... t. I, pp. 309.
- Barcelona... t. I, pp. 98, 103, 293; t. II, pp. 164, 222, 289.  
Casa del Lloctinet... t. II, pp. 60.
- Barcience (Prov. Toledo).  
Casa del conde de Cifuentes... t. II, pp. 215.
- Bari (Apulia, Italia)... t. II, pp. 167.
- Barmuzio, Vannoccio... t. I, pp. 245.
- Barozzi da Vignola, Giacomo... t. I, pp. 238, 244, 245, 295; t. II, pp. 23, 36, 41, 95, 111, 115, 282, 291, 292, 300, 317.
- Barracas (Prov. Castellón)... t. I, pp. 57, 60, 67, 266, 273, 344; t. II, pp. 170, 266.
- Barrera, Antonio (cantero)... t. II, pp. 226, 227, 229.



- Barrera, Juan (cantero)... t. I, pp. 29, 32, 110, 136, 141, 143-145, 149, 150, 158, 238, 278, 287, 379, 382, 383, 390, 392, 393; t. II, pp. 11, 12, 60-62, 90, 188, 201, 203, 204, 224-229, 232, 234, 241, 304, 311.
- Barrio del Ajo, Alonso (cantero)... t. II, pp. 250.
- Bartholi, fray Carlos (OSH)... t. I, pp. 80; t. II, pp. 123.
- Bartholi, Vicente... t. I, pp. 75, 83, 268.
- Bartolomé, Pedro (maestro de obras)... t. I, pp. 156, 384; t. II, pp. 204.
- Bartolomé de Moncada (calero)... t. I, pp. 335.
- Barxeta (Prov. Valencia)... t. I, pp. 153, 154, 285, 294, 299; t. II, pp. 41, 70.
- Barzena, Jerónimo de... t. I, pp. 75.
- Bas, fray Sebastián (OSH)... t. I, pp. 135, 138, 223; t. II, pp. 123, 232.
- Bas Carbonell, Manuel... t. I, pp. 26, 329; t. II, pp. 317.
- Basegoda, Buenaventura... t. I, pp. 305.
- Basegoda Nonell, Joaquín... t. II, pp. 317.
- Bataillon, Marcel... t. II, pp. 180, 318.
- Batiste, mestre... t. I, pp. 238.
- Batliori, Miquel... t. I, pp. 44; t. II, pp. 318.
- Baucio, Isabel de (princesa de Altamira, duquesa de Sessa, marquesa de Terranova y señora de Mazana, reina de Nápoles)... t. I, pp. 55, 59; t. II, pp. 25-27, 108, 119, 165, 169.
- Bauer, Wilhem... t. I, pp. 19.
- Bausá, Gregorio (pintor)... t. I, pp. 28, 85, 179; t. II, pp. 75.
- Bauset, fray José (OSH, carpintero)... t. I, pp. 186; t. II, pp. 192.
- Bautista, hermano (arquitecto)... t. II, pp. 117.
- Bautistilla (cantero)... t. II, pp. 262.
- Bayarte, Adrián (escribano del Consejo Supremo de Aragón)... t. I, pp. 83, 167; t. II, pp. 182.
- Bayarri, Tomás... t. II, pp. 112.
- Baynac, Pedro (cantero)... t. I, pp. 302.
- Bayona (OSH)... t. I, pp. 193.
- Baza (Prov. Granada).  
Concatedral... t. II, pp. 210.  
Monasterio de Nuestra Señora de la Piedad... t. I, pp. 75, 87, 122; t. II, pp. 122.
- Bazán, Álvaro de (marqués de Santa Cruz)... t. II, pp. 125.
- Bazzi, Pedro... t. I, pp. 298, 328.
- Béarn (Navarra, después Francia)... t. II, pp. 202.
- Béarn, señor de... t. II, pp. 165
- Beatriz... t. I, pp. 26.
- Becerra, Gaspar (escultor)... t. II, pp. 279, 282.
- Bechí (Prov. Castellón)... t. II, pp. 187.  
Palacio de don Sancho de Cardona (almirante de Aragón)... t. I, pp. 140; t. II, pp. 187, 231, 232.
- Bechmann, Roland... t. I, pp. 205.
- Bediche... t. I, pp. 60.
- Bediza, Antonio (cantero)... t. II, pp. 239, 240, 243.
- Bejís (Prov. Valencia)... t. I, pp. 296.
- Belchite, condesa de... t. I, pp. 270.
- Bellés, Juan (cantero)... t. I, pp. 166; t. II, pp. 238, 240, 246.
- Bellot, Joan (notario)... t. I, pp. 52, 63, 64, 66-68, 71, 72, 74, 75, 77, 127, 131, 133, 241, 266, 267, 344, 363; t. II, pp. 165, 166, 173, 218.
- Bellver, Pedro (escultor)... t. I, pp. 192, 197.
- Belluzzi ("Il Sanmarino"), Giovan Battista... t. I, pp. 243, 245.
- Belmonte, María... t. II, pp. 200.
- Beltrán, A.... t. II, pp. 131.
- Beltrán, Francisco; v. Santa María, fray Francisco de (OSH).
- Belvi (OSH)... t. II, pp. 55.
- Benafer (Prov. Castellón)... t. I, pp. 296, 344.  
Iglesia parroquial... t. I, pp. 193.
- Benavente (Prov. Zamora).  
Monasterio de Nuestra Señora de la Piedad... t. I, pp. 121, 122, 223, 250.
- Benavente, conde de... t. I, pp. 72.
- Benavites, marqueses de... t. I, pp. 82.
- Benedicto XIII (Papa)... t. I, pp. 40, 41; t. II, pp. 122.
- Benet, Ambrosio (maestro herrero)... t. II, pp. 200.
- Benevolo, Leonardo... t. II, pp. 102.
- Benicarló (Prov. Castellón).  
Iglesia parroquial... t. II, pp. 136.
- Benidorm (Prov. Alicante)... t. II, pp. 233.
- Benifairó de Valldigna (Prov. Valencia)... t. I, pp. 376.
- Benifairó de les Valls (Prov. Valencia).  
Palacio... t. I, pp. 292, 300.
- Benifassà (Prov. Castellón)... t. I, pp. 354.
- Benet, Francisco (proveedor de metal)... t. I, pp. 361.
- Benet, Miguel (proveedor de metal)... t. I, pp. 361.
- Beneyto, Cristóbal... t. I, pp. 76.
- Beneyto Pérez, Juan... t. I, pp. 229, 305, 324, 340; t. II, pp. 66, 318.
- Benigánim (Prov. Valencia).  
Iglesia de San Miguel... t. II, pp. 102, 110.
- Benimámet (Prov. Valencia)... t. I, pp. 21, 73, 78, 81, 82, 87-89, 91, 155, 157, 180-182, 189, 192, 228, 257, 267-273, 281, 316, 327, 328, 347; t. II, pp. 29, 123, 189, 195, 197, 304.
- Benimaclet (Prov. Valencia)... t. I, pp. 220.
- Benisa (Prov. Valencia)... t. II, pp. 242.
- Benisanó (Prov. Valencia)... t. I, pp. 328, 333; t. II, pp. 226.

- Benitaha, alquería de... t. I, pp. 73, 78, 155, 257, 267.
- Benito, fray Juan (franciscano observante)... t. I, pp. 51.
- Benito Doménech, Fernando... t. I, pp. 33, 79, 126, 127, 134, 137, 141, 143, 145, 153-155, 157, 159, 160, 162, 171, 172, 174, 178, 179, 224, 226, 227, 229, 292, 300, 309, 312, 340, 357, 383; t. II, pp. 12, 19, 60, 61, 68, 70, 73, 75, 90, 93, 96, 133, 143, 147, 223, 251, 277, 318.
- Benito Doménech, Fernando; Bérchez Gómez, Joaquín... t. I, pp. 33, 34, 137, 246; t. II, pp. 12, 19, 97, 99, 112, 318.
- Benito Doménech, Fernando; Vallés Borrás, Vicente... t. I, pp. 383.
- Benito Goerlich, Daniel... t. II, pp. 90, 318.
- Benlloch Poveda, Antonio... t. II, pp. 318.
- Bentley, Jerry H.... t. II, pp. 168.
- Benvenuto, Edoardo... t. I, pp. 205.
- Beramendi, Pascual... t. II, pp. 18, 43.
- Bérchez, Joaquín; Gómez-Ferrer, Mercedes... t. II, pp. 319.
- Bérchez, Joaquín... t. I, pp. 16, 17, 27, 33, 34, 90, 123-126, 134, 135, 147, 233, 295-297, 305, 306, 322; t. II, pp. 19, 65, 71, 87, 102, 112, 113, 121, 136, 141, 186, 194-198, 223, 232, 294, 318, 319.
- Bergamasco, Il (escultor)... t. I, pp. 300; t. II, pp. 73, 74, 123.
- Berger, Philippe... t. I, pp. 241, 246; t. II, pp. 175, 319.
- Berlanga, Cristóbal... t. II, pp. 144.
- Bernabé (cantero)... t. I, pp. 166, 246, 258.
- Bernabé, Miguel de... t. I, pp. 126.
- Bernabeu, Joaquín (maestro de obras)... t. II, pp. 146.
- Bernal (yesero)... t. I, pp. 338.
- Bernal, viuda de... t. I, pp. 338.
- Bernat, Patricio... t. I, pp. 56.
- Bernardino, Agustín (arquitecto)... t. II, pp. 21.
- Berned, Jaime... t. II, pp. 302.
- Berned, Juan... t. II, pp. 302.
- Berned, Juan Luis... t. II, pp. 302.
- Berned, Martín... t. II, pp. 302.
- Berned, Pedro... t. II, pp. 302.
- Bernia, fortaleza de (Prov. Alicante)... t. I, pp. 229; t. II, pp. 233.
- Bernich, Juan... t. II, pp. 256.
- Bernich, Catalina Francisca... t. II, pp. 256.
- Bernini (escultor y arquitecto)... t. II, pp. 107.
- Berruguete, Alonso (escultor)... t. II, pp. 120, 208, 210.
- Bertaut, François... t. I, pp. 26, 180.
- Bescós, Juan de (escultor)... t. II, pp. 283.
- Besson, Jacques... t. I, pp. 243, 245.
- Betanzos (Prov. A Coruña)... t. I, pp. 182; t. II, pp. 182.
- Betesolo, Juan de... t. I, pp. 391.
- Betf, Francisco: v. Concepción, fray Francisco de la (OSH, cantero).
- Betf, Joan (cantero)... t. I, pp. 140, t. II, pp. 187.
- Beuter, Pere Antoni (humanista)... t. I, pp. 241, 283, 324, 362, 391.
- Bexer, Francisco (albañil)... t. I, pp. 184; t. II, pp. 99.
- Beviá i García, Marius; Camarero Casas, Eduardo... t. II, pp. 234, 319.
- Biar (Prov. Valencia).  
Iglesia de La Asunción... t. II, pp. 141, 142, 149.
- Binding, Günther... t. I, pp. 205.
- Biondo, Flavio... t. I, pp. 242.
- Bitber de Augusta, Cristóbal... t. I, pp. 310.
- Bizancio... t. I, pp. 204.
- Blancas (Prov. Teruel).  
Iglesia parroquial... t. II, pp. 286.
- Blancas, Jerónimo (notario de Zaragoza)... t. I, pp. 66.
- Blanco, Juan (escultor)... t. II, pp. 284.
- Blasco, Ana María... t. II, pp. 201.
- Blasco, familia... t. I, pp. 245.
- Blasco, Jerónima... t. I, pp. 242.
- Blasco, Luis (consejero en el Real Consejo de Aragón, caballero de la orden de Montesa y de San Jorge de Alfama)... t. I, pp. 242.
- Blay, Francisco... t. I, pp. 47, 102; t. II, pp. 319.
- Blay, Guillermo (maestro de obras)... t. II, pp. 270, 276.
- Blesa, fray Jaime (OSH)... t. II, pp. 123.
- Blois, tratado de... t. II, pp. 162, 163.
- Blun, Hans... t. I, pp. 243.
- Bohigues, Gaspar... t. II, pp. 225.
- Boigas, Joan (herrero)... t. I, pp. 131, 366.
- Boil (familia)... t. II, pp. 171.
- Boil (marqueses de Scala y señores de Manises)... t. II, pp. 65.
- Boil, Francisco... t. II, pp. 171.
- Boil, Luis... t. II, pp. 121.
- Boira Maiques, Josep Vicent... t. II, pp. 233, 319.
- Boira Maiques, Josep Vicent; Serra Desfilis, Amadeo... t. II, pp. 197, 319, 337.
- Boix, Vicente... t. I, pp. 61, 211, t. II, pp. 141.
- Bolaños (dorador)... t. II, pp. 298.
- Bologne, Jean (escultor)... t. II, pp. 124.
- Bon Temps (yesero)... t. I, pp. 338.
- Bonanat, Francesc (notario)... t. II, pp. 242.
- Bonavida, Marc Antoni (notario)... t. II, pp. 288.
- Bonell, Pedro (dorador)... t. I, pp. 184, 185, 317, 355; t. II, pp. 99.
- Bonell de Alfara, Bautista (calero)... t. I, pp. 337.
- Bonet, fray José (OSH)... t. I, pp. 392.
- Bonet, Juan (pintor)... t. I, pp. 235.

- Bonet, Miguel Juan... t. I, pp. 57, 115.  
 Bonet, José... t. II, pp. 113.  
 Bonet, Pedro... t. II, pp. 113.  
 Bonet Correa, Antonio... t. I, pp. 292; t. II, pp. 58, 59, 115, 117, 319.  
 Bonfil, fray Sebastián (abad)... t. II, pp. 259, 282.  
 Bonifacio IX (Papa)... t. I, pp. 39.  
 Bono, Gaspar (beato)... t. II, pp. 26, 251.  
 Bononat, Francisco (notario)... t. I, pp. 309.  
 Bontemps, Pierre... t. II, pp. 105.  
 Borbón, Felipe (maestro cantero)... t. II, pp. 267.  
 Borbón, María Cristina de (regente)... t. I, pp. 92.  
 Borbón, Pedro (librero, maestro encuadernador)... t. I, pp. 64, 70.  
 Borbones... t. I, pp. 89.  
 Borgoña (Francia)... t. II, pp. 79, 120, 177, 207.  
 Borgoña, Felipe... t. II, pp. 120.  
 Borgoña, Juan (pintor)... t. II, pp. 208.  
 Borbotó (Prov. Valencia).  
   Iglesia de Santa Ana... t. II, pp. 117.  
 Bordes, Pere (escultor)... t. II, pp. 280.  
 Borja (familia)... t. I, pp. 241; t. II, pp. 121, 174, 175.  
 Borja, Antonio... t. I, pp. 28.  
 Borja, Carlos de (notario)... t. I, pp. 181.  
 Borja, César... t. II, pp. 167.  
 Borja, Francisco de (IV duque de Gandía y santo)... t. II, pp. 129, 171.  
 Borja, Francisco de (VI duque de Gandía)... t. I, pp. 242.  
 Borja, Francisco Diego Pascual de (VIII duque de Gandía)... t. II, pp. 298.  
 Borja, Juan Bautista... t. I, pp. 295; t. II, pp. 134.  
 Borja, Juan de... t. II, pp. 129.  
 Borja, Juan de (III duque de Gandía)... t. I, pp. 240, 241.  
 Borja, Rodrigo de (cardenal y después Papa Alejandro VI)... t. I, pp. 49.  
 Borjas, Papas... t. I, pp. 71.  
 Bores de Albalat, Juan (ladrillero)... t. I, pp. 318.  
 Bornos (Prov. Cádiz).  
   Monasterio de Nuestra Señora del Rosario... t. I, pp. 25, 43, 87; t. II, pp. 122.  
 Boronat y Barrachina, Pascual... t. I, pp. 234, 292; t. II, pp. 294, 320.  
 Borromini (arquitecto)... t. II, pp. 134.  
 Borrás, Andrés (maestro campanero)... t. I, pp. 356.  
 Borrás, fray Nicolás (OSH, pintor)... t. I, pp. 28; t. II, pp. 155.  
 Borrás Gualis, Gonzalo M<sup>a</sup>... t. I, pp. 276, 304; t. II, pp. 278-286, 299, 320.  
 Borrás Gualis, Gonzalo M<sup>a</sup>: v. Álvaro Zamora, María Isabel; Borrás Gualis, Gonzalo M<sup>a</sup>.  
 Borromeo, San Carlos... t. I, pp. 242, 341; t. II, pp. 101, 103, 288.  
 Bos, Bartolomé (alquería de)... t. I, pp. 46.  
 Bosarte, Isidoro... t. II, pp. 12, 320.  
 Boscasa, José Vicente (pintor)... t. I, pp. 298.  
 Bosqued Fajardo, Jesús-Rodrigo... t. I, pp. 126; t. II, pp. 320.  
 Bosquete, Juan Bautista... t. II, pp. 144.  
 Bou de Moncada, Jaime (calero)... t. I, pp. 336.  
 Bou de Vinalesa, Martín (ladrillero)... t. I, pp. 313, 316.  
 Bouguerau, Sébastien... t. II, pp. 66.  
 Bourgoing, barón Jean François de... t. I, pp. 26.  
 Boygas, Bartolomé (herrero)... t. I, pp. 361.  
 Boygas, Juan (herrero de carros)... t. I, pp. 361, 370.  
 Bradvardino, Tomás (filósofo y matemático)... t. I, pp. 240.  
 Bramante (arquitecto)... t. II, pp. 106.  
 Brandemburgo, Juan de (marqués de Brandemburgo)... t. II, pp. 164, 177.  
 Braudel, Fernard... t. II, pp. 320.  
 Braunfels, Wolfgang... t. I, pp. 104, 106; t. II, pp. 5, 7, 49, 50, 79, 85, 320.  
 Bravo, Alonso... t. I, pp. 64.  
 Breda (Países Bajos)... t. II, pp. 175, 181.  
 Breda, Juan de (orfebre)... t. II, pp. 181.  
 Brico, Gaspar (mercader)... t. I, pp. 77, 267.  
 Brines Blasco, Joan... t. I, pp. 96; t. II, pp. 320.  
 Brit, Enrique de la (príncipe de Bearne) ... t. I, pp. 52, 53, 113.  
 Broto, Esperanza... t. II, pp. 279, 302.  
 Brosenval, Claude... t. I, pp. 49, 105, 111, 210; t. II, pp. 174, 320.  
 Bruel, Gaspar (cantero)... t. I, pp. 228, 292.  
 Brunelleschi (arquitecto)... t. I, pp. 388.  
 Bruselas... t. I, pp. 74; t. II, pp. 24.  
 Buchón Cuevas, Ana... t. I, pp. 17, 188.  
 Buendía, Tello de (obispo)... t. II, pp. 208.  
 Buigues Vila, Jaume: v. Ivars Cervera, Joan... t. II, pp. 320.  
 Bujía (Argelia)... t. II, pp. 163.  
 Buñol (Prov. Valencia).  
   Castillo... t. I, pp. 229.  
 Burgos... t. II, pp. 180, 207, 266.  
   Catedral... t. I, pp. 236, t. II, pp. 27, 120.  
   Cartuja de Miraflores... t. II, pp. 120, 124.  
   Monasterio de Nuestra Señora de Fresdeval... t. II, pp. 122, 124.  
 Burjasot (Prov. Valencia)... t. I, pp. 299, 308, 316, 372.  
   Iglesia parroquial... t. I, pp. 188; t. II, pp. 138, 195, 197.  
 Burmida, Domingo (escultor)... t. II, pp. 282.  
 Burriel de Orueta... t. I, pp. 61.  
 Busca, Pablo (cantero)... t. II, pp. 258, 262.

- Buscaró... t. I, pp. 294.
- Bush, Luis: v. Pastor, Fernando; Bush, Luis; Onrubia, Javier
- Busleyden, Gylles de... t. II, pp. 181.
- Bustamante, Bartolomé (arquitecto)... t. II, pp. 208.
- Bustamante García, Agustín... t. I, pp. 291; t. II, pp. 125, 279, 320.
- Bustamante García, Agustín; Marías, Fernando... t. I, pp. 34; t. II, pp. 143, 146, 320.
- Bux, Bernaldo de (pintor)... t. II, pp. 155.
- Caballero, Rodrigo... t. I, pp. 345.
- Cabanes Pecourt, María Desamparados... t. I, pp. 48, 262; t. II, pp. 320.
- Cabañes, Ursolana... t. II, pp. 256.
- Cabello Velasco, Rafaela... t. I, pp. 292.
- Cabezas, fray Francisco (arquitecto)... t. II, pp. 186.
- Cabezas Gelabert, Lino... t. I, pp. 221; t. II, pp. 321.
- Caboto de Montecalunya, Joan... t. I, pp. 366.
- Cabra... t. I, pp. 292.
- Cabrera, Antonio; v. Sancho, Antonio... t. II, pp. 321.
- Cabrera, Bernardo... t. II, pp. 115.
- Cabrera, Lorenzo (terciopelero)... t. I, pp. 384; t. II, pp. 231, 234.
- Cabrera de Córdoba, Luis (cronista)... t. I, pp. 145, 275; t. II, pp. 14, 16.
- Cabrera Garrido, José María... t. I, pp. 328.
- Cabriel (río)... t. I, pp. 347.
- Cádiz (Prov.).  
Monasterio de Santa María de Barra-  
meda... t. I, pp. 41.
- Calabria (Nápoles, Italia)... t. II, pp. 167.
- Calahorra, obispo de... t. I, pp. 49.
- Calatayud (Prov. Zaragoza)... t. II, pp. 248.  
Convento de Nuestra Señora del Car-  
men... t. II, pp. 266.
- Calatorao (Prov. Zaragoza)... t. I, pp. 175, 291,  
293, 364; t. II, pp. 126, 285, 286, 289.
- Calcis, desierto de... t. I, pp. 38.
- Calero, Francisco... t. I, pp. 49.
- Cálig (Prov. Castellón)... t. I, pp. 294.
- Calixto III (Papa)... t. II, pp. 147.
- Callosa de Segura (Prov. Alivante)... t. I,  
pp. 233.
- Calpe (Prov. Alicante).  
Torre de la Escaleta... t. II, pp. 223, 233,  
234.
- Camacho, Sebastián (notario)... t. I, pp. 54, 56-  
58, 60, 63, 65, 69, 70, 106, 128, 129, 212,  
263, 264, 355, 382; t. II, pp. 28, 119, 171,  
178.
- Cámara Muñoz, Alicia... t. I, pp. 132, 221, 362;  
t. II, pp. 321.
- Camarero Casas, Eduardo; v. Beviá i García,  
Marius... t. II, pp. 321.
- Cambrá, Domingo (escultor)... t. II, pp. 237.
- Cambrá, Francesc... t. II, pp. 237.
- Cambrá, Francisco (fraile mínimo)... t. II,  
pp. 238-241, 252.
- Cambrá, Isabel Ana... t. II, pp. 238, 252, 256.
- Cambrá, Isabel Juana... t. II, pp. 238-240, 252.
- Cambrá, Jerónima... t. II, pp. 238-240, 252.
- Cambrá, Juan (cantero, arquitecto)... t. I, pp. 29,  
81, 141, 148, 156-166, 169-172, 218, 222,  
224, 225, 234, 237, 239, 251-253, 256, 268,  
272, 278, 285, 286, 290, 303, 370, 371, 376,  
378-380, 382-384, 386; t. II, pp. 11-13, 21,  
29, 30, 43, 61, 63, 67, 70, 72-75, 77, 83, 90,  
91, 96, 100, 126, 140, 184, 189, 190, 201,  
202, 204-206, 230, 231, 234, 236-252, 256-  
262, 264, 265, 304, 308, 311, 313.
- Cambrá, Juan (maestro de esgrima)... t. II, pp. 237.
- Cambrá, Juan Vicente (fraile mínimo)... t. II,  
pp. 238-240, 252.
- Cambrá, Martín (cantero)... t. I, pp. 286, 303;  
t. II, pp. 237.
- Cambrá, Pere (cantero)... t. II, pp. 237.
- Cambrá, Vicenta... t. II, pp. 237.
- Cameros, Rodrigo (cantero)... t. I, pp. 130; t. II,  
pp. 218, 219.
- Camón Aznar, José... t. II, pp. 207, 321.
- Campillo de Aragón (Prov. Zaragoza).  
Iglesia parroquial... t. II, pp. 283, 285.
- Campón, Julia... t. I, pp. 40; t. II, pp. 321.
- Campón, Juan del (cantero)... t. II, pp. 20.
- Campos, Luis (dorador)... t. II, pp. 293, 294.
- Campos, Miguel... t. I, pp. 390.
- Campos y Fernández de Sevilla, F. Javier... t. II,  
pp. 124.
- Campora (Florencia).  
Monasterio de Santa María del Santo Se-  
pulcro... t. I, pp. 39, 249.
- Camps, Concha... t. I, pp. 49, 104, 109; t. II,  
pp. 321.
- Camps, Concha: v. Algarra, Víctor; Camps,  
Concha.
- Canals (Prov. Valencia).  
Iglesia de San Antonio Abad... t. I,  
pp. 306; t. II, pp. 102, 117, 141.
- Canet, Pedro Luis (calero)... t. I, pp. 335.
- Cano, Alonso (arquitecto, escultor y pintor)...  
t. I, pp. 245; t. II, pp. 115.
- Cano de Gardoqui y García, José Luis... t. I,  
pp. 205, 206, 263, 369, 375, 393.
- Canterella, Miguel (obrero de villa)... t. II, pp.  
272.
- Cantavieja (Prov. Teruel)... t. II, pp. 262.
- Cantero, Juan Antonio... t. I, pp. 96, 195.
- Cañada, Alejandro (arquitecto)... t. II, pp. 264.
- Cañete, fray Andrés de (OSH)... t. I, pp. 253;  
t. II, pp. 190.
- Cap de Diana de Albalat de Mossen Sorell (la-  
drillero)... t. I, pp. 318.

- Caporali, Giovanni Battista... t. I, pp. 242.
- Capuz (familia)... t. II, pp. 192.
- Capuz, Julio (escultor)... t. I, pp. 185.
- Capuz, Julio Jacinto Leonardo: v. Capuz, Leonardo Julio (escultor).
- Capuz, Leonardo Julio (escultor)... t. I, pp. 185, 295; t. II, pp. 112, 113, 134.
- Capuz, Raimundo Julio (escultor)... t. I, pp. 22, 28, 172, 185-187, 383; t. II, pp. 99, 102, 109, 112, 133, 134, 136, 137, 192, 205, 313.
- Caracena, marqués de (virrey de Valencia)... t. I, pp. 81.
- Caravaca de la Cruz (Prov. Murcia).  
Iglesia de Santa Cruz... t. II, pp. 134.
- Caravaggio (pintor)... t. II, pp. 107.
- Carbonell, Alonso (arquitecto)... t. II, pp. 117, 131.
- Carbonell, Francisco... t. I, pp. 96; t. II, pp. 44.
- Carbonell i Buades, Marià... t. I, pp. 230, 231; t. II, pp. 186, 222, 321.
- Carbonere... t. I, pp. 61.
- Carcagente (Prov. Valencia).  
Iglesia de La Asunción... t. I, pp. 231, 234; t. II, pp. 144, 146, 147.
- Cárcel Ortí, María Milagros... t. I, pp. 242; t. II, pp. 8, 321.
- Cárcer (Prov. Valencia)... t. I, pp. 316.
- Cardo del Portal de Valldigna (azulejero)... t. I, pp. 319.
- Cardona y de Urriés, Beatriz de... t. II, pp. 285.
- Carlet (Prov. Valencia)... t. II, pp. 230.
- Carlone, Giovanni (escultor)... t. I, pp. 300; t. II, pp. 123.
- Carlos, archiduque... t. I, pp. 88.
- Carlos, infante... t. I, pp. 92.
- Carlos I (rey de España) y V (emperador)... t. I, pp. 42, 48, 52-54, 56, 59-61, 63, 67, 73-76, 82, 83, 127, 128, 167, 210, 213, 266, 268, 269, 271, 304, 341; t. II, pp. 14-16, 24-26, 119, 120, 124, 163-165, 168-171, 176-178, 180-182, 212-214, 303, 304, 310.
- Carlos III (rey)... t. I, pp. 190.
- Carlos IV (rey)... t. II, pp. 159, 179.
- Carlos VIII (rey de Francia)... t. II, pp. 167.
- Carmona (Prov. Sevilla).  
Monasterio de Nuestra Señora de Gracia... t. I, pp. 41.
- Caro Baroja, Julio... t. I, pp. 395.
- Carraixet, barranco del... t. II, pp. 254.
- Carraixet, ermita del... t. I, pp. 211.
- Carrara (Italia)... t. I, pp. 299, 300; t. II, pp. 125.
- Carrasco, Francisco (notario)... t. I, pp. 87, 183, 226, 351.
- Carrasco, fray Francisco (OSH, carpintero)... t. I, pp. 141, 378, 381, 385, 387, 390; t. II, pp. 189-190.
- Carreras Candi, Francisco... t. I, pp. 194; t. II, pp. 12.
- Carreres, Guillem (obrero de villa)... t. II, pp. 272, 276.
- Carreres Zacarés, Salvador... t. I, pp. 80, 347, 356, 366, 375; t. II, pp. 121, 294.
- Carretero, Miguel (obrero de villa, arquitecto)... t. I, pp. 231, 234.
- Carrión del Amor, Joaquín: v. Montolío Torán, David... t. II, pp. 321.
- Carroz de Eslava, Pedro (caballero)... t. I, p. 241.
- Cartagena (Prov. Murcia)... t. I, pp. 233, 300, 365.
- Cartagena, diócesis... t. I, pp. 206, 258.
- Casa, Melchor de la (cantero)... t. II, pp. 246.
- Casala, Jaime... t. I, pp. 65.
- Casale, Ubertino da... t. I, pp. 37.
- Casans, Jaime (tejero)... t. I, pp. 319.
- Casas de Moncada, Juan (ladrillero y tejero)... t. I, pp. 319.
- Casasbuenas (Prov. Toledo).  
Casa del canónigo don Diego López de Ayala... t. II, pp. 214.
- Casey, James... t. I, pp. 80; t. II, pp. 321.
- Casorla, Simón (tesorero de Alfonso V)... t. I, pp. 75.
- Castaneda (obrero de Manises)... t. I, pp. 157.
- Castañar (Prov. Toledo)... t. I, pp. 38.  
Ermita de Nuestra Señora de Castañar... t. I, pp. 38.
- Castañeda (pintor)... t. II, pp. 298.
- Castañeda, José... t. I, pp. 27.
- Castañeda, Luis (azulejero)... t. I, pp. 308, 311, 319.
- Castañeda y Alcover, Vicente... t. I, pp. 82, 258; t. II, pp. 12, 54, 167, 171, 321; t. II, pp. 173.
- Castell de Cabres (Prov. Castellón).  
Iglesia de San Lorenzo... t. II, pp. 149.
- Castellano, Juan (obrero de villa)... t. I, pp. 32, 150, 153, 157, 161, 228, 236, 251-253, 312, 326, 357, 378, 390; t. II, pp. 47, 52, 55, 60, 62, 68, 69, 73, 74, 190, 234.
- Castellano, Juan (yesero)... t. I, pp. 338.
- Castelló, Ramón (calero)... t. I, pp. 337.
- Castello de Bérghamo, Giambattista: v. Bergamasco, II.
- Castellón... t. I, pp. 67, 82, 140, 167, 170, 215, 268, 271, 352; t. II, pp. 217, 218, 220, 244.  
Convento de San José y San Pons... t. II, pp. 140.  
Convento de San Sebastián... t. II, pp. 26.  
Convento de Santo Tomás... t. II, pp. 248.  
Torre del Grao... t. II, pp. 222, 232, 233.
- Castellón, fray Pedro (OSH)... t. II, pp. 123.
- Castellví, Felipe de (de la orden de Montesa)... t. I, pp. 242.
- Castellví, Francisco de (señor de Carlet)... t. I, pp. 68.

- Castilla... t. I, pp. 61, 108, 153, 183, 346; t. II, pp. 86, 295, 307.
- Castillo Oreja, Miguel Ángel... t. I, pp. 276.
- Castillo Pintado, Álvaro... t. I, pp. 300, 354, 365; t. II, pp. 321.
- Castro, Americo... t. I, pp. 36.
- Castro, fray Pedro de (OSH, maestro de El Escorial)... t. I, pp. 149; t. II, pp. 189.
- Castro, Guillem de... t. I, pp. 82.
- Castro, Rodrigo de (cardenal)... t. II, pp. 124.
- Castro Santamaría, Ana... t. I, pp. 121, 122; t. II, pp. 209, 321.
- Castro Villalba, Antonio... t. I, pp. 205.
- Català, Francesc (maestro de obras)... t. II, pp. 274.
- Catalá, fray Miguel (OSH)... t. I, pp. 392.
- Catalá, Juan... t. II, pp. 201.
- Catalá, Juan (cantero)... t. I, pp. 309.
- Catalá, Juan (donado OSH, albañil)... t. I, pp. 192; t. II, pp. 197, 201.
- Catalá, Miguel Ángel... t. I, pp. 33, 347; t. II, pp. 322.
- Catalá, Vicenta... t. II, pp. 201.
- Català de Villaragut, Beatriz... t. II, pp. 122.
- Catalá de Cambrils, Jaime (proveedor de metal)... t. I, pp. 361.
- Catalá, Rafael... t. II, pp. 201.
- Catalán, Juan (calero)... t. I, pp. 336.
- Catalán, Juan (cantero)... t. I, pp. 160, 286, 303.
- Catalán, Juan (yesero)... t. I, pp. 338.
- Catalán, Juan... t. I, pp. 346.
- Catalán, Úrsula Jerónima... t. I, pp. 156, 157, 379, 384, t. II, pp. 204, 221, 224, 225, 230, 231, 236, 241, 242, 252, 253, 258, 311.
- Catalán de la Piedra, Onofre (labrador)... t. II, pp. 230, 238, 252.
- Catalina (reina de Navarra)... t. II, pp. 164.
- Catalina, infanta (hija de Felipe II)... t. I, pp. 216.
- Cataluña... t. I, pp. 85, 86, 256, 340, 354, 365; t. II, pp. 163, 168, 202, 254, 306.
- Catí (Prov. Castellón)... t. I, pp. 189; t. II, pp. 186, 194, 310.
- Cattaneo, Pietro... t. I, pp. 243, 245.
- Caudiel (Prov. Castellón)... t. I, pp. 21, 60, 67-69, 77, 84, 87, 132, 180, 211, 266, 267, 269, 273, 274, 296, 344; t. II, pp. 170, 261.
- Collado de la Arenillas... t. I, pp. 296.
- Convento de agustinos descalzos y Santuario del Niño Perdido... t. I, pp. 344-346; t. II, pp. 142, 149.
- Convento de San Martín (carmelitas descalzas)... t. I, pp. 182, 344, 346.
- Iglesia de San Juan Bautista... t. I, pp. 182, 193.
- Cavalle, Joan... t. I, pp. 156.
- Cavaller, Dionisio (maestro albañil)... t. II, pp. 192.
- Cavaller, fray José (OSH, cantero y albañil)... t. I, pp. 29, 187, 237, 295; t. II, pp. 90, 99, 133-135, 186, 192-193, 304, 310, 313.
- Cavaller, José: v. Cavaller, fray José (OSH, cantero y albañil).
- Cavanco, Domingo (arquitecto)... t. II, pp. 267.
- Cavanilles (familia)... t. II, pp. 174, 175.
- Cavanilles, Antonio José... t. I, pp. 296, 297, 299, 329, 347; t. II, pp. 322.
- Cavanilles, familia... t. I, pp. 241.
- Cavanilles, Jerónimo (embajador en Francia de Fernando el Católico)... t. I, pp. 215.
- Cavanilles, Leonor... t. I, pp. 82.
- Cavanilles, Luis (gobernador de Valencia)... t. I, pp. 215.
- Cazalla de la Sierra (Prov. Sevilla).  
Monasterio de San Jerónimo... t. I, pp. 41.
- Cea Gutiérrez, Antonio; Fernández Montes, Matilde; Sánchez Gómez, Luis Ángel... t. I, pp. 395.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín... t. I, pp. 28-30, 79, 143, 148, 149, 170, 177, 178, 185, 222, 391; t. II, pp. 12, 18, 30, 60, 71, 89, 103, 109, 113, 131, 194, 195, 198, 212, 217, 220, 226, 230, 231, 236, 237, 241, 246, 253, 254, 268-272, 274, 275, 287, 294, 296, 303, 322.
- Cebrián, Juan Francisco (notario)... t. II, pp. 256.
- Cebrián, Pedro... t. I, pp. 186.
- Celada, Alonso de (hijo de Fernando de Aragón, duque de Calabria)... t. II, pp. 173.
- Celda de Museros, Esteban (calero)... t. I, pp. 337.
- Celda de Museros, Vicente (calero)... t. I, pp. 337.
- Cenete, marqués de: v. Mendoza, Rodrigo (marqués de Cenete).
- Cenete, marqués de... t. II, pp. 182.
- Cenete, marquesado de (Prov. Granada)... t. I, pp. 73, 75; t. II, pp. 170.
- Cenete, marqueses de... t. I, pp. 299; t. II, pp. 123.
- Centelles (familia)... t. I, pp. 241; t. II, pp. 174, 175.
- Centelles, Gaspar... t. I, pp. 74.
- Centelles, Miguel... t. I, pp. 74.
- Centisque, Francisco (obrero de villa)... t. I, pp. 134.
- Centorio, Juan (proveedor de metal y herrero de carros)... t. I, pp. 361, 370.
- Cerania, Juan (azulejero, ladrillero y tejero)... t. I, pp. 316, 318.
- Cerania, Juan (cantero)... t. I, pp. 303.
- Cerdeña... t. I, pp. 83, 269; t. II, pp. 163, 168.
- Cervera (Prov. Lérida)... t. I, pp. 140; t. II, pp. 186, 187, 307.
- Cervera del Maestre (Prov. Castellón)... t. I, pp. 294.

- Cervera Vera, Luis... t. I, pp. 205, 223, 369, 391.
- Cervós, Federico; Solá, Juan María... t. II, pp. 298, 322.
- César (infante de la Casa de Aragón en Nápoles)... t. II, pp. 26, 27, 119, 168.
- César, Julio... t. I, pp. 238, 243.
- Cesariano, Cesare... t. I, pp. 242.
- Céspedes, Pablo de... t. II, pp. 103.
- Cetina, Bernardo Juan (orfebre)... t. II, pp. 181.
- Chabas, Roque... t. I, pp. 297.
- Chacón Correa, Rosa... t. I, pp. 262, 263, 270.
- Chambord-Granada, tratado de... t. II, pp. 167.
- Champeaux, Gerard de... t. II, pp. 84.
- Chapusero, Joseph... t. I, pp. 184, t. II, pp. 52.
- Chastel, André; Guillaume, Jean... t. I, pp. 206, 230, 239, 305, 374, 375; t. II, pp. 58, 67, 86.
- Chavarnach, Francisco (cantero)... t. I, pp. 136, 155, 156, 253; t. II, pp. 28, 190, 221, 224, 234, 252.
- Checa Cremades, Fernando; Morán Turina, Miguel; Nieto, Víctor... t. II, pp. 56, 322.
- Checa Cremades, Fernando... t. I, pp. 213; II, pp. 120, 125, 211, 322.
- Chelva (Prov. Valencia)... t. II, pp. 257.  
Iglesia arciprestal de Nuestra Señora de los Ángeles... t. II, pp. 101, 102, 141, 144, 148, 184, 254, 269-271.
- Cheste (Prov. Valencia)... t. I, pp. 170.  
Iglesia parroquial... t. II, pp. 195, 198.
- Chevalier, Maxime... t. I, pp. 246.
- Chico, fray Jerónimo (OSH)... t. I, pp. 55, 56, 111, 114, 115, 248, 263; t. II, pp. 50, 186, 187, 310.
- Chipre, Sebastián (obrero de villa)... t. II, pp. 261.
- Chiquet de Benimámet (calero)... t. I, pp. 337.
- Choisy... t. I, pp. 204.
- Choull, Guillermo de... t. I, pp. 242.
- Chueca Goitia, Fernando... t. I, pp. 33, 125, 305; t. II, pp. 8, 87, 119, 207, 208, 322.
- Chulilla (Prov. Valencia)... t. I, pp. 347.
- Cicerón... t. I, pp. 243.
- Cifuentes (Prov. Guadalajara).  
Iglesia del Salvador... t. II, pp. 209.
- Cinctorres (Prov. Castellón).  
Iglesia parroquial... t. II, pp. 149.
- Cinicus, Marcus... t. I, pp. 240.
- Císcar Pallarés, Eugenio... t. I, pp. 268.
- Cisneros, cardenal: v. Jiménez de Cisneros, Francisco (cardenal, arzobispo de Toledo).
- Cisniega, Diego de (maestro de El Escorial)... t. I, pp. 149; t. II, pp. 189.
- Cistre, Luisa... t. I, pp. 57.
- Cîteaux, abadía de (Francia)... t. II, pp. 79.
- Ciudad Rodrigo, obispo de... t. I, pp. 72; t. II, pp. 38.
- Ciurana de Moncada, Lucas (ladrillero)... t. I, pp. 319.
- Civera Marquino, Amadeo... t. II, pp. 109, 254, 269, 274, 322.
- Clairvaux, abadía de (Francia)... t. II, pp. 79, 85.
- Caramonte, Isabel de... t. II, pp. 26.
- Caramunt, Juan (obrero de villa)... t. II, pp. 147, 276.
- Claret, Vicente (maestro de obras)... t. II, pp. 141, 148.
- Clark, William W.: v. Mark, Robert; Clark, William W.
- Claudia de Francia... t. II, pp. 105.
- Clavell, Senent (presbítero)... t. I, pp. 174; t. II, pp. 295.
- Clavería, Juan de (cantero)... t. I, pp. 286, 302.
- Clemente V (Papa)... t. I, pp. 38.
- Clemente VII (Antipapa)... t. I, pp. 46-48.
- Clemente VII (Papa)... t. II, pp. 169.
- Clemente XIII (Papa)... t. II, pp. 98.
- Climent, Jaime (mercader)... t. I, pp. 235.
- Climent, Joan Baptista Joan (notario)... t. I, pp. 156.
- Climent, Josep Cristòfol (notario)... t. I, pp. 143, 154, 156, 157, 384; t. II, pp. 33, 225, 230, 231, 237.
- Cloulas, Annie... t. II, pp. 120, 124.
- Cobos, Francisco de los (secretario real)... t. II, pp. 169.
- Coca (Prov. Segovia).  
Iglesia de Santa María... t. II, pp. 120.
- Cocentaina (Prov. Alicante)... t. I, pp. 242, 266, 271, 285; t. II, pp. 264.  
Alquería de Fraga... t. I, pp. 46.  
Convento de San Francisco... t. I, pp. 306; t. II, pp. 237.  
Iglesia de Santa María... t. II, pp. 237.  
Iglesia del Salvador... t. I, pp. 306.  
Palacio condal... t. II, pp. 20, 46.
- Cocentaina, conde de... t. I, pp. 49, 82, 215.
- Cocheril, Maur... t. I, pp. 50.
- Cock, Henri... t. I, pp. 15, 25, 77, 215, 216, 283, 356; t. II, pp. 15, 322.
- Coducci, Mauro (arquitecto)... t. II, pp. 86.
- Cofrentes (Prov. Valencia)... t. I, pp. 350, 365.
- Cogeces del Monte (Prov. Valladolid).  
Monasterio de Santa María de la Armedi-lla... t. I, pp. 87, 122; t. II, pp. 82, 131.
- Collado, Agustina... t. II, pp. 254.
- Collenucio, Pandolfo... t. II, pp. 178.
- Collom, Cristóbal... t. II, pp. 243.
- Colmenar, fray Juan de (OSH)... t. I, pp. 114, 122.
- Colombas, Benito... t. II, pp. 5, 322.
- Colombier, Pierre du... t. I, pp. 205, 221.
- Colonna, Crisóstomo (maestro y preceptor)... t. II, pp. 168.
- Columna, Francesc (maestro carpintero)... t. II, pp. 241.

- Columna, Gabriel... t. I, pp. 348.  
 Colón, Cristóbal... t. I, pp. 309.  
 Comane, Juan Bautista... t. I, pp. 291.  
 Company, Antonio... t. II, pp. 191.  
 Company, Juan: v. San Eusebio, fray Juan de (OSH).  
 Company, Ximo... t. I, pp. 231; t. II, pp. 322.  
 Comprador, Jaime (yesero)... t. I, pp. 338.  
 Compte, Pere (arquitecto)... t. I, pp. 297.  
 Conca y Alcaroy, Antonio... t. I, pp. 28; t. II, pp. 76, 322.  
 Concepción, fray Francisco de la (OSH, cantero antes llamado Francisco Betí)... t. I, pp. 136, 139-141, 145, 149, 222, 223; II, pp. 11, 12, 15, 184, 186-189, 205, 224, 307, 310, 313.  
 Concepción, fray Joaquín de la (OSH, carpintero)... t. I, pp. 192; t. II, pp. 197, 199.  
 Concepción, fray José de la (arquitecto carmelita)... t. II, pp. 185.  
 Conchillos, Juan (pintor)... t. II, pp. 84.  
 Conchillos, Vicente (maestro de obras)... t. II, pp. 270, 276.  
 Condado, Francisco del (escultor)... t. II, pp. 285.  
 Conesa, Jaime (notario)... t. I, pp. 46.  
 Conquet, Pedro (cantero)... t. I, pp. 286, 302.  
 Constantinopla, sultán de... t. II, pp. 167.  
 Contit, Francisco... t. I, pp. 47.  
 Contreras, Jorge (escultor)... t. II, pp. 124.  
 Copin, Diego... t. II, pp. 120.  
 Coratzari, Pedro (cantero)... t. I, pp. 136, 238, t. II, pp. 223-225.  
 Corbera, Joan (cantero)... t. II, pp. 65.  
 Corçet, Francisco... t. I, pp. 350, 365.  
 Corçet, Joan... t. I, pp. 350, 365.  
 Córdoba... t. I, pp. 292.  
     Catedral... t. I, pp. 292; t. II, pp. 135.  
     Monasterio de Valparaíso... t. I, pp. 87.  
 Cordero, Pedro Juan... t. I, pp. 236.  
 Cornaro, Luigi... t. II, pp. 65.  
 Cornell y de Proxita, Beatriz... t. I, pp. 322; t. II, pp. 121.  
 Correas, Ambrosio (maestro albañil)... t. I, pp. 189.  
 Corsini, Pedro (cardenal y arzobispo de Florencia)... t. I, pp. 38.  
 Cortina Pérez, José Manuel (arquitecto)... t. II, pp. 65.  
 Cosme, mestre... t. I, pp. 238.  
 Cousin, Jean... t. II, pp. 41.  
 Covalada (Prov. Soria)... t. I, pp. 341.  
 Covarrubias, Alonso de (arquitecto, maestro de obras de Su Majestad y de la iglesia de Toledo)... t. I, pp. 21, 22, 27, 29, 31-33, 58, 105, 108-110, 113-128, 130, 133-135, 137, 138, 142-144, 146, 155, 169, 198, 213, 214, 215, 222, 223, 225, 226, 236-238, 248-251, 258-261, 279, 280, 284, 290, 305, 307, 323-325, 343, 354, 355; t. II, pp. 11, 14, 15, 17, 23, 24, 26-29, 31, 32, 37, 39, 46, 55, 56, 58-61, 63, 64, 69-71, 74, 77, 80-89, 92, 94, 95, 116, 124, 139, 156, 183, 201, 205-216, 219-221, 246, 303-305, 307-309, 311, 312.  
 Covarrubias, Ana... t. II, pp. 206, 207, 216.  
 Covarrubias, Antonio (oidor del Consejo de Castilla y canónigo de la catedral de Toledo)... t. II, pp. 206, 216.  
 Covarrubias, Antonio (hijo del arquitecto)... t. II, pp. 207.  
 Covarrubias, Catalina... t. II, pp. 206, 216.  
 Covarrubias, Diego de (obispo de Segovia y Ciudad Real, y presidente del Consejo de Castilla)... t. II, pp. 206, 216.  
 Covarrubias, Diego de (vicecanciller de Aragón)... t. I, pp. 292, 293, 306; t. II, pp. 125.  
 Covarrubias, Felipa... t. II, pp. 207.  
 Covarrubias, Juan (arcediano de la catedral de Salamanca)... t. II, pp. 206, 216.  
 Covarrubias, Marcos... t. II, pp. 206, 216.  
 Covarrubias, María... t. II, pp. 206, 207, 216.  
 Covarrubias, Sebastián de... t. I, pp. 242.  
 Covarrubias de Leiva, Sebastián de (bordador)... t. II, pp. 206, 216.  
 Crepy, paz de... t. II, pp. 177.  
 Crescenzi, Juan Bautista... t. II, pp. 131.  
 Crochard... t. I, pp. 91.  
 Croy, Guillermo de (señor de Chièvres)... t. II, pp. 168.  
 Cruilles, marqués de (Salvador y Monserrat, Vicente)... t. I, pp. 30, 31, 46, 54, 64, 96; t. II, pp. 19, 30, 44, 70, 71, 76, 94, 136, 162-165, 167, 171, 173, 272, 322.  
 Cruselles, José María... t. II, pp. 121.  
 Cruz, fray Juan de la... t. I, pp. 24, 36, 42.  
 Cruz y Bahamonde (Maule, Conde de), Nicolás de la... t. I, pp. 27; t. II, pp. 322.  
 Cuadrado Sánchez, Marta... t. II, pp. 50, 322.  
 Cuadros, Isabel de... t. II, pp. 124.  
 Cubiqueta, Francisco (maestro de obras de yeso)... t. II, pp. 259.  
 Cucaló (Prov. Castellón)... t. I, pp. 296.  
 Cuéllar (Prov. Segovia)... t. II, pp. 82.  
 Cueman, Egas (escultor)... t. II, pp. 124, 206.  
 Cuenca... t. I, pp. 322, 331, 341, 342, 352.  
     Catedral... t. I, pp. 223; t. II, pp. 19, 148, 214.  
     Puente del Chantre... t. II, pp. 208.  
 Cuenca, fray Melchor de (OSH)... t. I, pp. 234, 264.  
 Cuenca, Juan de... t. I, pp. 39.  
 Cullera (Prov. Valencia)... t. I, pp. 340, 365, 366; t. II, pp. 296.  
 Casa del Consell i Peso... t. I, pp. 228.  
 Castillo... t. I, pp. 229.  
 Iglesia parroquial... t. II, pp. 295.



- Torre del cabo de Cullera... t. II, pp. 223.  
Torre del Marenyet... t. II, pp. 223, 234.  
Curiel de los Ajos (Prov. Valladolid)... t. II, pp. 82.  
Cutanda, Pedro Vicente (notario)... t. II, pp. 261.  
Çapata, Juan (pintor y dorador)... t. II, pp. 148, 284, 286, 287, 294.  
Çapata, Vicente (pintor y dorador)... t. II, pp. 148, 284, 286.  
Çapena, Pedro Juan (*aromatarius*)... t. I, pp. 77, 267.  
Dalmau, Antonio... t. I, pp. 235.  
Dante... t. I, pp. 26.  
Darder, Jaime (proveedor de metal)... t. I, pp. 359, 361.  
Daroca (Prov. Zaragoza)... t. II, pp. 151, 195, 301.  
Colegiata... t. II, pp. 103, 105, 283, 296, 301.  
Daroque, Francisco... t. I, pp. 189.  
Dávalos, Alonso... t. II, pp. 243.  
Dávila Fernández, María del Pilar... t. II, pp. 180.  
Della Scala, Pier Angelo (escultor)... t. II, pp. 124.  
De l'Orme, Philibert (arquitecto)... t. I, pp. 233, 339, 340, 385; t. II, pp. 105, 202.  
De la Plaza Bores, Ángel... t. I, pp. 229.  
Dédalo... t. I, pp. 341.  
Deixado, Antonio (maestro cantero)... t. I, pp. 163, 164, 233; t. II, pp. 204, 239, 241.  
Dempere, Joaquín (OSH)... t. II, pp. 55.  
Denia (Prov. Alicante)... t. I, pp. 38, 290, 365; t. II, pp. 233, 246.  
Almadrabas del Duque... t. I, pp. 159; t. II, pp. 242, 243.  
Castillo... t. I, pp. 229.  
Convento de San Antonio... t. II, pp. 184, 244.  
Torre de la Almadraba... t. II, pp. 243.  
Denia, marqués de... t. II, pp. 243.  
Desalçor, Gregorio... t. I, pp. 228.  
Desamparados, fray Vicente de los (OSH, albañil)... t. I, pp. 192; II, pp. 197, 200.  
Despuig, Pedro (señor de Alcántara)... t. II, pp. 121.  
Diago, fray Francisco... t. I, pp. 48, 72, 76; t. II, pp. 163, 164, 167, 169-171, 323.  
Díaz, María... t. I, pp. 293; t. II, pp. 125.  
Díaz-Pinés Mateo, Fernando... t. I, pp. 221.  
Díaz de Calatayud, Manuel... t. II, pp. 121.  
Diego (yesero)... t. I, pp. 338.  
Diego, Miquel Joan... t. II, pp. 225, 230.  
Dietterlin, Wendel... t. I, pp. 243, 246; t. II, pp. 97, 115, 136.  
Díez, Bautista (platero)... t. I, pp. 72.  
Díez del Corral Garnica, Rosario... t. II, pp. 208, 323.  
Díez Ramón, Pascual... t. I, pp. 298.  
Dijon (Francia).  
Monasterio de Saint-Benigne... t. II, pp. 155.  
Dillon, Jhon Talbot... t. I, pp. 26.  
Dimier, Anshelme... t. I, pp. 104; t. II, pp. 79, 183, 323.  
Do, Juan (cantero)... t. II, pp. 111, 236, 258.  
Do, Pedro (cantero)... t. II, pp. 111, 141.  
Dolentori, Jaime... t. I, pp. 39.  
Dolz, Jaime (canónigo de la catedral de Teruel)... t. II, pp. 247.  
Doménech, José (calero)... t. I, pp. 337.  
Doménech, padre Juan Jerónimo... t. I, pp. 52.  
Domingo, José (notario)... t. I, pp. 88, 176, 183, 184, 186; t. II, pp. 99, 132, 289.  
Domingo, Luis (escultor)... t. I, pp. 28, 188, 295; t. II, pp. 99, 137.  
Doria, Juan Andrea (almirante)... t. II, pp. 169.  
Doria Carreto, Artemisa... t. II, pp. 298.  
Dos Aguas, marqués de... t. I, pp. 18.  
Dosbarrios (Prov. Toledo).  
Iglesia parroquial... t. II, pp. 210.  
Du Cerceau, Jacques Androuet... t. I, pp. 213, 242, 375; t. II, pp. 41, 202.  
Duarte, Ascensio... t. I, pp. 220.  
Duby, Georges... t. I, pp. 104, 107; t. II, pp. 323.  
Duela, Roque (obrero de villa)... t. II, pp. 272.  
Duperac, Etienne... t. II, pp. 96.  
Duque, Antón del (cantero)... t. I, pp. 302.  
Durán, Bartolomé (calero)... t. I, pp. 336.  
Durán, Francesc (calero)... t. I, pp. 336.  
Durero, Alberto... t. I, pp. 240, 246.  
Durm... t. I, pp. 204.  
Ebelmann, Hans Jakob... t. I, pp. 243.  
Ebro (río)... t. I, pp. 293, 364; t. II, pp. 306.  
Écija (Prov. Sevilla).  
Monasterio de Nuestra Señora del Valle... t. I, pp. 41.  
Éfeso (Turquia)... t. I, pp. 374, 375.  
Templo de Diana... t. I, pp. 284.  
Egas (familia)... t. II, pp. 208.  
Egas, Antón (arquitecto)... t. II, pp. 56, 207-209.  
Egas, Enrique (arquitecto)... t. II, pp. 56, 206, 208-210.  
Egipto... t. I, pp. 204.  
Eiximenis, Francesc... t. I, pp. 38, 44, 217, 347.  
Eiximeno alias de Oliva, Vicent... t. I, pp. 347.  
Ejea de los Caballeros (Prov. Zaragoza)... t. II, pp. 283.  
Ejolve (Prov. Teruel)... t. II, pp. 286.  
El Escorial (Prov. Madrid).  
Monasterio de San Lorenzo de El Escorial... t. I, pp. 21, 25, 27, 28, 33, 42, 43, 62, 71, 73, 78, 80, 84, 87, 114, 116, 121, 138, 139, 141, 145, 149, 150, 152, 157, 161, 162, 167, 185, 189, 205, 222-224,

- 226, 235, 236, 249-251, 253, 255, 275, 278, 280, 290-292, 295, 305, 309, 323, 341, 359, 365, 369, 375, 391-393; t. II, pp. 8, 10, 11, 14-16, 18, 19, 21, 22, 25, 37, 39, 40, 43, 51, 58, 70, 73, 74, 76-78, 82, 83, 90, 98, 104, 109, 116, 117, 123-126, 129-131, 135, 142-145, 155, 156, 168, 184, 188, 195, 199, 203, 205, 208, 234, 304, 307-309, 312, 313.
- El Espinar (Prov. Madrid)... t. I, pp. 149.
- El Palomar (Vall d'Albaida, Prov. Valencia).  
Parroquia de la Virgen María Asunción o Assumpta... t. II, pp. 140.
- El Puig (Prov. Valencia).  
Cartuja de Ara Christi... t. I, pp. 126, 212, 262, 293, 297, 298, 327, 392; t. II, pp. 81, 93, 144, 147, 148, 184, 261, 274, 280, 294, 295.  
Monasterio de El Puig... t. I, pp. 179, 262; t. II, pp. 131.
- El Tiemblo (Prov. Ávila).  
Monasterio de San Jerónimo de Guisando... t. I, pp. 38, 87, 122, 131.
- Elche, marquesa de... t. I, pp. 72.
- Eliade, Mircea... t. II, pp. 84.
- Elna, obispo de... t. I, pp. 65.
- Eltoda, Jaime de (maestro de obras)... t. II, pp. 248.
- Enguera (Prov. Valencia).  
Convento de carmelitas... t. II, pp. 185.
- Enrique II (rey de Castilla)... t. I, pp. 42.
- Enrique IV (rey de Castilla)... t. I, pp. 42; t. II, pp. 125.
- Enrique III de Nassau (camarero mayor de Carlos I)... t. II, pp. 180.
- Enríquez, fray Antonio... t. I, pp. 49.
- Enríquez de Cabrera, Francisca... t. II, pp. 125.
- Entreaigues, Vicente (platero)... t. I, pp. 190.
- Enteza, Guillem de... t. II, pp. 131.
- Épila (Prov. Zaragoza)... t. II, pp. 217.
- Erades, Isabel... t. II, pp. 230, 252.
- Eraso, Francisco de... t. II, pp. 124.
- Eribarne, Agustina de... t. II, pp. 278, 302.
- Eribarne: v. Yvarne y Orlens, Blas de.
- Escaladieu, abadía de (Francia)... t. II, pp. 79.
- Escalante... t. I, pp. 149.
- Escatrón (Prov. Zaragoza).  
Monasterio de Nuestra Señora de Rueda... t. II, pp. 255, 259, 282, 287.
- Esclapés de Guilló, Pascual... t. I, pp. 25, 54; t. II, pp. 323.
- Escolano, Cristóbal... t. II, pp. 81, 141, 148.
- Escolano, Gaspar... t. I, pp. 25, 45, 54, 72, 73, 167, 208, 266, 283, 284, 300, 301, 309, 316, 326, 329, 342, 343, 347, 354, 365; t. II, pp. 37, 170, 179, 202, 232, 323.
- Escot, Josefa... t. II, pp. 256.
- Escriche, Mercedes... t. I, pp. 18.
- Esfondriato, Juan (mercader)... t. I, pp. 74-76.
- Eslava Carroz de Vilaragut, Jerónimo (canónigo)... t. I, pp. 241.
- Esmoza, Bartolomé de (escultor)... t. II, pp. 283.
- Esopo... t. I, pp. 238, 240.
- España, Vicente... t. I, pp. 18.
- Esparza, Arturo (arquitecto)... t. II, pp. 264.
- Espeja de San Marcelino (Prov. Soria).  
Monasterio de San Jerónimo de Espeja... t. I, pp. 87, 122; t. II, pp. 122, 124.
- Esperanza (amante de don Fernando de Aragón, duque de Calabria)... t. II, pp. 169, 173.
- Espí, abad... t. I, pp. 45, 54.
- Espinalt, Bernardo... t. I, pp. 26; t. II, pp. 323.
- Espinar, fray Juan del (OSH)... t. I, pp. 369.
- Espinosa, Diego de (inquisidor general y cardenal)... t. II, pp. 124.
- Espinosa, Jerónimo Jacinto (pintor)... t. II, pp. 109, 270.
- Espioca (castillo y torre)... t. I, pp. 46.
- Espugles, Bernardo de... t. I, pp. 45.
- Espugles, Francisco de... t. I, pp. 45.
- Espugles, Pedro de... t. I, pp. 45.
- Esquer, Juan (aserrador)... t. I, pp. 162, 378.
- Esquerdo, Onofre... t. I, pp. 295; t. II, pp. 37.
- Esquilache, motín de... t. I, pp. 89.
- Esquiroz Matilla, María... t. II, pp. 278-281, 323.
- Essarts, Des (caballero de Angers)... t. I, pp. 26, 180, 216; t. II, pp. 323.
- Este, Alfonso d'... t. II, pp. 168.
- Este, marqués Niccolo d'... t. II, pp. 26.
- Esteban (escultor)... t. II, pp. 282.
- Esteban Chapapría, Julián... t. I, pp. 100, 199, 201; t. II, pp. 154, 323.
- Estellas, Juan (calero)... t. I, pp. 335.
- Estevan (cantero)... t. I, pp. 286, 302, 378.
- Estevan de Moncada, Miguel (calero)... t. I, pp. 335.
- Esteve, Antonio (carpintero)... t. I, pp. 353.
- Esteve, fray Francisco (OSH, escultor)... t. I, pp. 187; II, pp. 133, 192, 193.
- Esteve, José (escultor, imaginero)... t. I, pp. 30, 79, 158.
- Esteve, Leonart (cantero)... t. II, pp. 110.
- Esteve, Miguel... t. II, pp. 193.
- Esteve, Nicolás (cantero)... t. II, pp. 241, 242.
- Esteve, Tomás Leonart (cantero)... t. II, pp. 95, 102, 109, 110, 258, 268-271, 274, 276.
- Esteve, Pedro Leonart (cantero)... t. II, pp. 110, 258, 269, 270, 276.
- Estrabón... t. I, pp. 354.
- Estruch, fray Antonio (OSH)... t. II, pp. 123.
- Etro, Pedro del (maestro de obras)... t. II, pp. 248.
- Euclides... t. I, pp. 242; t. II, pp. 41, 43.
- Eugenio IV (Papa)... t. II, pp. 177.

- Eva, Francisco (platero)... t. I, pp. 78.
- Exarch, Jerónima... t. I, pp. 241.
- Exarch, Pedro... t. I, pp. 82.
- Exca, fray Gaspar (OSH)... t. II, pp. 123.
- Fabra, Isabel... t. I, pp. 51.
- Faing (Sr. de la Cronnée), Gilles de... t. I, pp. 25, 79; t. II, pp. 323.
- Falcó, fray Pau (prior)... t. I, pp. 49.
- Falconetto, Giovanni Maria... t. II, pp. 65.
- Falomir Faus, Miguel... t. I, pp. 229, 240, 340, 355; t. II, pp. 66, 120, 121, 168, 175, 181, 324.
- Fancelli, Domenico (escultor)... t. II, pp. 120.
- Federico III (rey de Nápoles)... t. I, pp. 55; t. II, pp. 25-27, 119, 166, 167, 177, 178.
- Felipe I... t. I, pp. 42.
- Felipe II (primero príncipe de Asturias y regente, después rey)... t. I, pp. 15, 42, 53, 54, 56, 60, 61, 67, 70-74, 76, 77, 80, 83, 114, 116, 132, 134, 155, 210, 213, 216, 233, 250, 253, 255, 278, 304, 305, 343, 365; t. II, pp. 10, 14-16, 20, 25, 38, 39, 82, 83, 109, 117, 124, 144, 155, 170, 177-179, 181, 182, 203, 212, 241, 304, 310, 312, 313.
- Felipe III (rey)... t. I, pp. 74, 75, 79, 81, 83, 158, 167, 267, 268, 292.
- Felipe IV (rey)... t. I, pp. 79, 80, 83, 84, 89, 174.
- Felipe V (rey)... t. I, pp. 89.
- Félix, José... t. II, pp. 300.
- Fenollet, Beatriz... t. I, pp. 60, 69.
- Fenollet, Francisco... t. I, pp. 60.
- Fenollet, Luis... t. I, pp. 74.
- Fernández, Jaime... t. I, pp. 91.
- Fernández, Miguel (arquitecto)... t. II, pp. 117, 149.
- Fernández Álvarez, Manuel... t. II, pp. 163, 324.
- Fernández de Cabrera y Bonadilla, Francisco (administrador del marqués de Moya)... t. I, pp. 347.
- Fernández de Córdoba, Gonzalo (el Gran Capitán, duque de Santángelo)... t. II, 119, 120, 167.
- Fernández de Córdoba Cardona y Aragón, Luis... t. II, pp. 126.
- Fernández de Cuenca, Francisco (arcediano de la Orden de Calatrava)... t. II, pp. 208.
- Fernández Heredia, Juan... t. II, pp. 174, 175.
- Fernández de Jaén, Pasquasius (carretero)... t. I, pp. 367.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo (secretario del duque de Calabria y cronista de Indias)... t. II, pp. 167, 168, 171, 173, 179-181.
- Fernández Montes, Matilde: v. Cea Gutiérrez, Antonio; Fernández Montes, Matilde; Sánchez Gómes, Luis Ángel.
- Fernández Pecha, Pedro... t. I, pp. 38, 39.
- Fernando I (Emperador)... t. I, pp. 61.
- Fernando I (rey de Nápoles)... t. I, pp. 55, 167; t. II, pp. 26, 177, 178.
- Fernando II, el Católico (rey de Aragón)... t. I, pp. 49, 55, 74, 103; t. II, pp. 121, 162, 163, 165, 167, 168.
- Fernando II (rey de Nápoles)... t. I, pp. 74; t. II, pp. 25, 26, 178.
- Fernando III el Santo (rey de Castilla)... t. I, pp. 120.
- Fernando VII (rey)... t. I, pp. 92.
- Ferrandis, Esteve Andreu (maestro escultor)... t. I, pp. 171, 172; t. II, pp. 205.
- Ferrandis, fray Agustí... t. I, pp. 48.
- Ferrandis Torres, Manuel... t. I, pp. 31, 32, 45-47, 56, 79, 102, 116, 137, 146, 151, 155; t. II, pp. 29, 47, 49, 60, 61, 109, 226, 227, 324.
- Ferrara (Italia)... t. II, pp. 168, 173, 175.
- Ferrara, cardenal de... t. I, pp. 76.
- Ferrara, duque de... t. II, pp. 168.
- Ferraz, Joaquín... t. I, pp. 96.
- Ferrer (familia)... t. II, pp. 171.
- Ferrer, Francisco... t. I, pp. 60.
- Ferrer, Juan (notario de Zaragoza) ... t. I, pp. 88.
- Ferrer, Miguel... t. I, pp. 78.
- Ferrer, Miquel (maestro herrero)... t. I, pp. 358; t. II, pp. 224.
- Ferrer, Vicente... t. I, pp. 184, 346.
- Ferrer de Rafaelbuñol (calero)... t. I, pp. 335.
- Ferrer Gimeno, M<sup>a</sup> Rosario... t. I, pp. 239.
- Ferrer Orts, Albert... t. I, pp. 126; t. II, pp. 261, 274, 275, 294, 295, 324.
- Ferrer, Vicente (carpintero)... t. I, pp. 353.
- Ferric, Joan (platero)... t. I, pp. 70.
- Ferriz, Alonso (platero)... t. I, pp. 70.
- Fez (Marruecos)... t. I, pp. 362.
- Ficino, Marsilio... t. I, pp. 243.
- Figeac (Francia)... t. II, pp. 202, 221, 225, 252.
- Figuera, Romeu... t. II, pp. 174.
- Figueroa, Francisco (cantero)... t. I, pp. 157-159, 230, 231, 233, 234, 292, 379; t. II, pp. 67, 156, 244.
- Figueroa, María de (marquesa de Santa Cruz)... t. II, pp. 125.
- Figueroa, Francisco: v. Figuerola, Francisco (cantero).
- Filabres, sierra de (Prov. Almería)... t. I, pp. 279, 299, 365.
- Finestrat (Prov. Alicante)... t. I, pp. 354.
- Fiocco, Giuseppe... t. II, pp. 67, 324.
- Fiore, Martín de... t. I, pp. 37.
- Fiorentino, Rosso... t. II, pp. 97.
- Fita de Museros, Andrés Juan (calero)... t. I, pp. 337.
- Fitchen, John F... t. I, pp. 205.
- Flandes... t. I, pp. 61, 62; t. II, pp. 181.

- Florencia... t. I, pp. 73-75, 320; t. II, pp. 124.  
 Biblioteca Laurenciana... t. II, pp. 104.
- Florença, Guillem Ramon (notario)... t. II, pp. 164, 165.
- Floristán, fray Diego... t. I, pp. 41.
- Fogues Cogollos, J. F.... t. II, pp. 324.
- Foix, conrado de (Navarra, después Francia)... t. II, pp. 202.
- Foix, Gastón de (conde de Foix y príncipe de Béarn)... t. II, pp. 164.
- Foix, Gastón de (duque de Nemours)... t. II, pp. 162, 164.
- Foix, Juan de (conde de Etampes y vizconde de Narbona)... t. II, pp. 162.
- Foix y de Orleans, Úrsula Germana de (reina de España y duquesa de Calabria)... t. I, pp. 22, 23, 25, 50-59, 64-66, 70, 73-76, 78, 82, 96, 100, 108, 113, 127, 135, 153, 163, 167, 173, 178, 183, 186, 187, 209-211, 215, 222, 225, 231, 241, 248, 263-269, 271, 273, 274, 280, 291, 293, 355, 357, 381; t. II, pp. 24-27, 30, 38, 69, 82, 104, 107-109, 119, 128, 131, 133, 161-166, 169, 171, 172, 175-178, 182, 223, 275, 295, 304, 305, 310.
- Fonseca (familia)... t. II, pp. 120.
- Fonseca, Alonso (patriarca de Alejandría)... t. II, pp. 120.
- Fonseca, María (marquesa de Cenete)... t. II, pp. 180.
- Fontana, Domenico... t. I, pp. 243, 245, 389.
- Fontana Tarrats, José María... t. I, pp. 61.
- Fontainebleau (Francia).  
 Palacio... t. II, pp. 97, 203.
- Fontanilla, Bertomeu (maestro de obras)... t. II, pp. 274.
- Fontroid, abadía de (Francia)... t. II, pp. 79.
- Foradada, Juan... t. II, pp. 284.
- Foradada, Simeón... t. II, pp. 284.
- Ford, Richard... t. I, pp. 91, 176, 283; t. II, pp. 18, 44, 45, 109, 268, 294, 324.
- Forés de Bellidor, Bernardo... t. I, pp. 247; t. II, pp. 195, 197.
- Foria, Esteve (cantero)... t. I, pp. 149, t. II, pp. 228, 241.
- Forment, Damián (escultor)... t. II, pp. 207, 278, 282.
- Fornés y Gurrea, Manuel... t. I, pp. 298.
- Fornet, Jaume (cantero)... t. II, pp. 258, 262.
- Forssman, Erik... t. II, pp. 324.
- Fort, Tomás (arcediano)... t. II, 278.
- Fortuño, Miguel (notario)... t. II, pp. 239, 256, 260.
- Fos, Blay (aserrador)... t. I, pp. 378, 389, 390.
- Fos, Urbano (pintor)... t. I, pp. 87.
- Foyos (Prov. Valencia)... t. I, pp. 316, 317.
- Frabregat, fray Jerónimo... t. II, pp. 238.
- Fraga (Prov. Huesca)... t. II, pp. 284.  
 Iglesia parroquial... t. II, pp. 284, 287.
- Fraga (Prov. Valencia) ... t. I, pp. 43, 49, 81, 82, 266, 268, 269, 273, 274.
- Fraix, Joan de (cantero)... t. II, pp. 225.
- Francés, Juan (cantero)... t. I, pp. 286, 302, 328.
- Franch Benavent, R.... t. I, pp. 262.
- Francia... t. I, pp. 62, 74, 76, 85, 90, 374; t. II, pp. 80, 163, 202, 204, 226, 229, 236, 252, 311.
- Francisco (calero)... t. I, pp. 337.
- Francisco I (rey de Francia)... t. I, pp. 73, 76; t. II, pp. 105, 177.
- Franco, Antón (escultor)... t. II, pp. 280, 285.
- Franco Condado (Francia)... t. II, pp. 202.
- Frankl, Paul... t. II, pp. 58, 324.
- Frasnado, Domingo (cantero)... t. II, pp. 261, 262.
- Fuente la Higuera (Prov. Valencia)... t. I, pp. 306.
- Fuentes, fray Andrés de (OSH)... t. I, pp. 309.
- Fuentes, Juan (obrero de villa)... t. II, pp. 240, 250... t. II, pp. 256..
- Fullana, Luis... t. I, pp. 31, 45-49, 52, 57, 58, 60, 64, 102, 106, 115, 128, 129, 133, 209, 266; t. II, pp. 25, 167, 324.
- Fullana, Miquel... t. I, pp. 366; t. II, pp. 324.
- Fuster (cantero)... t. I, pp. 166.
- Fuster, Miguel (cantero)... t. II, pp. 246.
- Gaço, Baptista (mercader)... t. I, pp. 72.
- Gaçull, Vicente (notario)... t. II, pp. 291, 296, 297, 300.
- Galán, Pedro (arquitecto)... t. II, pp. 266.
- Galán, Serrano (proveedor de metal)... t. I, pp. 360, 361.
- Galateo, Antonio... t. II, pp. 168.
- Galarza Tortajada, Manuel... t. I, pp. 132, 362; t. II, pp. 324.
- Galbis Blanco, M. D.... t. I, pp. 262.
- Galdón, Alonso (maestro de cantería)... t. I, pp. 124; t. II, pp. 214.
- Galeno... t. I, pp. 242.
- Galiano (OSH)... t. II, pp. 55.
- Galicia... t. I, pp. 183.
- Gallano, Joan de (hijo del vizconde de Gallano)... t. II, pp. 122.
- Gallart... t. II, pp. 253.
- Gallent, Felipe (calero)... t. I, pp. 335.
- Galona, Felipe... t. I, pp. 79.
- Galtea, Francisco (arquitecto)... t. II, pp. 243.
- Gamarra, Fernando (cantero)... t. II, pp. 221.
- Gamieta, Domingo (cantero)... t. I, pp. 136; t. II, pp. 101, 225, 232.
- Gándara Acevedo, Francisco de la (escultor)... t. II, pp. 125.
- Gándía... t. I, pp. 47, 376; t. II, pp. 191, 233, 244.
- Colegiata... t. II, pp. 121.
- Monasterio de San Jerónimo de Cotalba... t. I, pp. 16, 40, 80, 82, 85, 87, 92, 142, 152, 184, 187, 214, 236, 249, 262,

- 263, 271, 298, 305, 306, t. II, pp. 84, 122, 123, 140, 155, 232.  
 Palacio ducal... t. I, pp. 241, 298.  
 Universidad de los jesuitas... t. I, pp. 61, 376; t. II, pp. 93, 144.
- Gandía, duque de... t. II, pp. 25, 176, 177.  
 Gandía, duques de... t. II, pp. 121, 123.  
 Gárate Rojas, Ignacio... t. I, pp. 320.  
 Garbita, Juan (maestro de albañilería)... t. II, pp. 217.  
 Garcés, Martín Juan (boticario)... t. I, pp. 173; t. II, pp. 280, 291.  
 García, Alvar; Romero Lluís... t. I, pp. 376; t. II, pp. 144.  
 García, Baltasar... t. II, pp. 140, 143.  
 García, Jerónimo... t. II, pp. 241.  
 García, José (arquitecto)... t. I, pp. 193.  
 García, Pedro... t. II, pp. 99, 244.  
 García, Pere (obrero de villa)... t. II, pp. 272.  
 García, Santiago... t. II, pp. 242.  
 García, Simón... t. I, pp. 262.  
 García de Céspedes, Andrés... t. I, pp. 244, 245.  
 García-Diego, Juan Antonio... t. I, pp. 304.  
 García Gainza, M<sup>a</sup> Concepción... t. II, pp. 280, 281', 284.  
 García García, Ferran... t. I, pp. 45, 47, 104, 209; t. II, pp. 324.  
 García Hinarejos, Dolores... t. II, pp. 10, 113, 324, 325; t. II, pp. 121, 299.  
 García López, Aurelio... t. II, pp. 212, 325.  
 García Martínez, Sebastián... t. II, pp. 171, 325.  
 García Mercadal, José... t. I, pp. 26, 272; t. II, pp. 162, 325.  
 García Morales, M<sup>a</sup> Victoria... t. I, pp. 232, 373; t. II, pp. 325.  
 García Olloqui, M<sup>a</sup> Victoria... t. I, pp. 185.  
 García Parrilla, Eduardo... t. II, pp. 209, 325.  
 García Rey, Verardo... t. II, pp. 206, 207, 325.  
 García Ros, Vicente... t. II, pp. 219, 257, 325.  
 García Salinero, Fernando... t. II, pp. 325.  
 García Sanz, Ángel... t. I, pp. 206.  
 García Simón, A.: v. Watterberg García, Eloísa... t. II, pp. 325.  
 García Tapia, Nicolás... t. I, pp. 304, 391; t. II, pp. 325.  
 García, Juan (cantero)... t. I, pp. 303.  
 Garibay y Zamalloa, Esteban de... t. II, pp. 168.  
 Garín Ortiz de Taranco, Felipe María... t. I, pp. 33, 340; t. II, pp. 196, 220, 325.  
 Garisa, Juan de (labrador)... t. II, pp. 278, 302.  
 Garisa, Martina... t. II, pp. 278, 302.  
 Garrido, herederos de... t. I, pp. 270.  
 Garrido de Alfara, Jerónimo (calero)... t. I, pp. 336.  
 Garriga, Joaquim... t. I, pp. 17; t. II, pp. 325.  
 Garriga, Juan (calcetero)... t. II, pp. 279, 302.  
 Garrís, Juan Crisóstomo (impresor)... t. I, pp. 173; t. II, pp. 280, 291.
- Gascó, fray José... t. II, pp. 112.  
 Gascó, Vicente (arquitecto)... t. I, pp. 190, 191, 226, 296; t. II, pp. 151, 152, 195.  
 Gascón Pelegrí, Vicente... t. I, pp. 32, 45, 46, 55, 103; t. II, pp. 325.  
 Gasull, Violante... t. I, pp. 60, 68.  
 Gavaldá, fray Francisco... t. I, pp. 85, 86, 179; t. II, pp. 326.  
 Gavaldá, fray Francisco (OSH, obispo de Segorbe)... t. II, pp. 54.  
 Gavara, Prior, Juan J.... t. I, pp. 228, 297; t. II, pp. 121, 294, 325.  
 Gavella, fray Marco (carmelita)... t. II, pp. 266.  
 Gavella, Marco (obrero de villa y cantero)... t. II, 239, 240, 245, 249, 250... t. II, pp. 256, 264, 265.  
 Gaybiel (río)... t. II, pp. 197.  
 Gelabert, Joseph... t. II, pp. 326.  
 Génova (Italia)... t. I, pp. 188, 279, 280, 292, 293, 299-301, 354, 365; t. II, pp. 119, 123, 133, 289, 296.  
 Monasterio jerónimo... t. I, pp. 41.  
 Gentil Baldrich, José María... t. I, pp. 221; t. II, pp. 326.  
 Gérard Powell, Véronique... t. I, pp. 206, 222; t. II, pp. 56, 211, 326.  
 Gerhard, Hubert (escultor)... t. I, pp. 185.  
 Gerindote (Prov. Toledo)... t. II, pp. 206.  
 Germe, Pascual (carpintero)... t. I, pp. 238.  
 Gerona... t. I, pp. 300.  
 Getafe (Prov. Madrid).  
 Iglesia de Santa María Magdalena de Getafe... t. I, pp. 125; t. II, pp. 214.  
 Ghiberti, B.... t. I, pp. 389.  
 Gibraltar... t. I, pp. 89.  
 Gil, fray Francisco (OSH)... t. II, pp. 200.  
 Gil, Gaspar (notario)... t. I, pp. 371; t. II, pp. 231, 238, 239, 249, 253, 256, 258, 259, 261, 263, 265, 284, 287, 301.  
 Gil, Josep (notario)... t. II, pp. 296.  
 Gil, Lucas (arquitecto)... t. I, pp. 231.  
 Gilabert, Antonio (arquitecto)... t. II, pp. 149.  
 Giménez, Emilio... t. I, pp. 34, 98; t. II, pp. 70, 153.  
 Giménez, Emilio; Masiá, José Vicente; Sánchez-Robles, Cecilio... t. I, pp. 33, 198.  
 Gimpel, Jean... t. I, pp. 205.  
 Giner, Cristóbal (carpintero)... t. I, pp. 378.  
 Giner, Francisco... t. II, pp. 141, 148.  
 Giner, Francisco; Villalmanzo, Jesús... t. I, pp. 228.  
 Giner, Juan Bautista (cartujo)... t. I, pp. 293.  
 Giner, Vicenta... t. II, pp. 201.  
 Ginés Mayan, Luis (proveedor de metal)... t. I, pp. 361, 390.  
 Giocondo, fray... t. I, pp. 213, 240; t. II, pp. 212.  
 Giordano, Luca (pintor)... t. II, pp. 73.

- Gipe, Sebastián: v. Chipre, Sebastián (obrero de villa).
- Giralte, Lucas (escultor)... t. II, pp. 124.
- Gironza, Antonio (platero)... t. II, pp. 280.
- Glick, Thomas F. ... t. I, pp. 347.
- Godella (Prov. Valencia)... t. I, pp. 280, 284, 285, 289, 299, 366, 370, 372; t. II, pp. 72, 235, 305.
- Gómez, Francisco (arquitecto)... t. II, pp. 266.
- Gómez de Cantillana (platero)... t. I, pp. 77, 78, 234; t. II, pp. 188.
- Gómez de Castro, Álvaro... t. II, pp. 207.
- Gómez de Mora, Juan (arquitecto)... t. I, pp. 295; t. II, pp. 117, 126, 128.
- Gómez Martínez, Javier... t. I, pp. 221; t. II, pp. 56, 211, 326.
- Gómez Muntané, Maricarmen... t. II, pp. 174, 326.
- Gómez Urdáñez, Carmen... t. I, pp. 206, 231, 232, 314-316, 333, 341; t. II, pp. 217, 327.
- Gómez, Ildefonso M. (O.S.B.)... t. I, pp. 297; t. II, pp. 50, 326.
- Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes... t. I, pp. 34, 79, 126, 135, 136, 140, 142, 144, 145, 148-151, 153-155, 186, 199, 220, 223, 228, 238, 300, 322, 346; t. II, pp. 28, 29, 36, 39, 41, 61, 63, 68, 110, 122, 144, 187, 217, 218, 223, 226, 231-233, 235, 326.
- Gómez-Moreno Calera, José Manuel... t. I, pp. 122; t. II, pp. 147, 327.
- Gómez-Moreno, Manuel... t. II, pp. 67, 327.
- Gonell, Pedro... t. I, pp. 326.
- Gonzaga Colonna, Vespasiano (príncipe de Sabioneta, mestre racional y virrey de Valencia)... t. I, pp. 132, 229, 362; t. II, pp. 223, 233, 234.
- González (calero)... t. I, pp. 336.
- González, José (carpintero, escultor)... t. I, pp. 234; t. II, pp. 115, 297.
- González Bailén, Luis... t. I, pp. 292.
- González de Medina Barba, Diego... t. I, pp. 244, 245.
- González de Mendoza, Pedro (cardenal)... t. II, pp. 180.
- González Echegaray, Carmen... t. I, pp. 394, 395.
- González Mótoles, Vicente... t. I, pp. 98.
- González Simancas, Manuel... t. I, pp. 30, 32, 116, 324, 343, 354; t. II, pp. 178, 327.
- Gorris, Simón (notario)... t. II, pp. 299.
- Gossaert, Jan (pintor)... t. II, pp. 181.
- Gotero (OSH)... t. I, pp. 193.
- Gracia, Carmen... t. I, pp. 215.
- Gracia Boix, Rafael... t. II, pp. 7, 327.
- Gracián, Antonio... t. I, pp. 62, 71; t. II, pp. 14, 203, 327.
- Gracián, Diego... t. I, pp. 242.
- Grafullat, Martín (cantero)... t. I, pp. 286, 303.
- Gran Capitán: v. Fernández de Córdoba, Gonzalo (el Gran Capitán, duque de Santángelo).
- Granada... t. I, pp. 62, 240, 315; t. II, pp. 164, 169.
- Alhambra... t. I, pp. 380.
- Catedral... t. I, pp. 232; t. II, pp. 86, 87, 119, 120, 126, 313.
- Colegio de la Compañía de Jesús, hoy iglesia de los Santos Justo y Pastor... t. II, pp. 147.
- Convento de San Antón... t. II, pp. 96.
- Convento de Santa Cruz la Real o de Santo Domingo... t. II, pp. 74.
- Monasterio de San Jerónimo el Real... t. I, pp. 75, 84, 87, 209; t. II, pp. 119, 120, 122, 126, 131, 313.
- Palacio de Carlos V en la Alhambra... t. I, pp. 206.
- Real Cancillería... t. II, pp. 66.
- Grandeselva, abadía de (Francia)... t. II, pp. 79.
- Granja, Juan (obrero de villa)... t. II, pp. 249, 250... t. II, pp. 256, 259, 264, 265.
- Granjaut, Antonio (cantero)... t. I, pp. 303.
- Granules, fray... t. I, pp. 74.
- Grao (Prov. Valencia)... t. I, pp. 173, 175, 349, 364-366; t. II, pp. 163.
- Atarazanas... t. II, pp. 110.
- Puente... t. I, pp. 344.
- Graulera Sanz, V.: v. Salavert Fabiani, V. L.... t. II, pp. 327.
- Greco, El (pintor)... t. I, pp. 374.
- Gregori, Gaspar (arquitecto, carpintero)... t. I, pp. 125, 134, 152, 224, 229, 231, 235, 257, 280, 312, 346, 376, 389; t. II, pp. 12, 22, 55, 68, 203, 222, 226, 232, 308, 311.
- Gregori, Tomás (carpintero)... t. I, pp. 143, 155, 253, 346, 348, 353, 378, 389, 390; t. II, pp. 28, 47, 50, 190.
- Gregorio XI (Papa)... t. I, pp. 37, 39, 46.
- Greuter (grabador)... t. II, pp. 96.
- Grodecki, Catherine... t. I, pp. 374.
- Guadalajara... t. I, pp. 328, t. II, pp. 181.
- Convento de Nuestra Señora de la Concepción... t. II, pp. 209.
- Convento de Nuestra Señora de la Piedad... t. I, pp. 125, 306; t. II, pp. 209.
- Palacio de los duques del Infantado... t. II, pp. 58, 60.
- Guadalajara, fray Pedro de (OSH): v. Fernández Pecha, Pedro.
- Guadalest (Prov. Alicante).
- Iglesia de La Asunción... t. II, pp. 137.
- Guadalquivir (río)... t. I, pp. 364.
- Guadalupe (Prov. Cáceres).
- Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe... t. I, pp. 36, 40-43, 84, 87, 122, 209, 309, 369; t. II, pp. 6, 39, 82, 124, 125, 163, 165, 209.

- Guardamar del Segura (Prov. Alicante).  
Torre de Cap de Cervera... t. II, pp. 233, 234.
- Guadasuar (Prov. Valencia).  
Iglesia de San Vicente Mártir... t. II, pp. 101.
- Guardia, Alonso de (arquitecto)... t. I, pp. 385.
- Guardia, Jaime de la (calcetero)... t. II, pp. 226, 227, 229.
- Guardijuela (ladrillero y yesero)... t. I, pp. 318, 338.
- Guas, Juan (arquitecto)... t. II, pp. 56.
- Guasp, Tomás (notario)... t. I, pp. 190.
- Guerola, Vicente (proveedor de metal)... t. I, pp. 361.
- Guichard, Pierre... t. I, pp. 44.
- Guillamas, Francisco de... t. II, pp. 125.
- Guillaume, Jean: v Chastel, André; Guillaume, Jean.
- Guillem (cantero)... t. I, pp. 166.
- Guillem, Domingo (labrador)... t. I, pp. 170; t. II, pp. 238.
- Guilló, Eugenio... t. II, pp. 134.
- Guinea... t. I, pp. 71.
- Guinot, Mateo (obrero de villa)... t. II, pp. 250... t. II, pp. 256.
- Gumiell, Pedro (arquitecto)... t. II, pp. 207.
- Gurrea, Luis de (guardián de la cal)... t. I, pp. 228.
- Guillem (cantero)... t. II, pp. 246.
- Guillem (obispo de Tortosa)... t. I, pp. 39, 40.
- Gurrea (Prov. Huesca)... t. II, pp. 283.
- Gutiérrez, Francisco... t. II, pp. 74.
- Gutiérrez-Cortines Corral, Cristina... t. I, pp. 206, 233, 258, 263; t. II, pp. 74, 119, 327.
- Gutiérrez de Egas, María... t. II, pp. 206, 207, 216.
- Gutiérrez de Egas, Margarita... t. II, pp. 206, 216.
- Guyena – Gascaña (Francia)... t. II, pp. 202.
- Guzmán el Bueno, Alonso de... t. II, pp. 126.
- Habsburgo... t. I, pp. 85.
- Haebler, Konrad... t. I, pp. 239.
- Haghe, Louis... t. I, pp. 20, 218.
- Halicarnaso.  
Mausoleo de Halicarnaso... t. I, pp. 291; t. II, pp. 126.
- Halicarnaso, Dionisio de... t. I, pp. 240-242; t. II, pp. 38.
- Haliczer, Stephen... t. II, pp. 255, 327.
- Hamilton, Earl, J.... t. I, pp. 267, 315, 330, 331, 339, 376.
- Hani, Jean... t. I, pp. 356; t. II, pp. 84, 139.
- Hansmann, Wilfried... t. I, pp. 215.
- Hautecoeur, L.... t. II, pp. 139.
- Haya, Vicente... t. II, pp. 262.
- Hedo, Juan (notario)... t. II, pp. 249.
- Hedo, Pedro (notario)... t. II, pp. 238, 247, 249, 255, 256, 259, 261, 264, 287.
- Heemskerck, Martin van (pintor)... t. II, pp. 181.
- Hércules... t. II, pp. 213.
- Hernández, Francisco... t. II, pp. 199.
- Hernández, Pedro (orfebre)... t. II, pp. 181.
- Hernández, Telesforo Marcial... t. I, pp. 229, 233; t. II, pp. 327.
- Hernández de León, Juan Miguel... t. I, pp. 206.
- Hernández Guardiola, Lorenzo... t. I, pp. 30, 79; t. II, pp. 237.
- Hernandos (pintores)... t. I, pp. 340.
- Herranz, Juan... t. I, pp. 222; t. II, pp. 56, 211, 212, 327.
- Herrera, Juan de (arquitecto)... t. I, pp. 28, 149, 224, 290, 375, 388, 389, 391; t. II, pp. 12, 16, 19, 21, 73, 74, 90, 123, 130, 135, 145.
- Herrero, José (maestro de obras de Valencia)... t. I, pp. 190.
- Herrero, Julio (proveedor de metal)... t. I, pp. 361.
- Hershey, George Herbert... t. II, pp. 30.
- Hidalgo Ogáyar, Juana... t. I, pp. 71; t. II, pp. 180, 327.
- Hispalensis, Isidorus... t. I, pp. 245.
- Hoag, John... t. I, pp. 290.
- Hoefnagel... t. II, pp. 243.
- Hollo, Pedro del... t. II, pp. 8.
- Homero... t. I, pp. 243.
- Horapolo... t. II, pp. 129.
- Horozco, Juan de... t. I, pp. 242.
- Hoya, Miguel de la (cantero)... t. II, pp. 239.
- Hoya, Pedro de la (cantero)... t. I, pp. 233.
- Hoyo, Pedro de (secretario real)... t. II, pp. 51.
- Huarte (empresa)... t. I, pp. 99, 201.
- Huarte, Juan de... t. II, pp. 282.
- Huerta, Gaspar (pintor)... t. I, pp. 245.
- Huesca... t. II, pp. 204, 278, 279, 283, 285.  
Catedral... t. II, pp. 278.
- Huete, fray Juan de (OSH)... t. I, pp. 122, 249; t. II, pp. 8, 51.
- Huguet, fray Blay (OSH)... t. II, pp. 272.
- Huguet, Miquel (notario)... t. I, pp. 181, 239, 383; t. II, pp. 182, 272, 273.
- Humboldt, Karl Wilhelm von... t. I, pp. 26, 219; t. II, pp. 328.
- Hurtado de Mendoza, Diego (cardenal)... t. I, pp. 240; t. II, pp. 120.
- Hurtado de Mendoza, Diego (virrey de Valencia)... t. II, pp. 164.
- Ibáñez, Juan (calero)... t. I, pp. 336.
- Ibáñez, Mariana... t. II, pp. 284.
- Ibáñez, Miguel (obrero de villa)... t. I, pp. 177; t. II, pp. 141.
- Ibáñez, Pedro (mercader)... t. II, pp. 284.
- Ibarbía, Miguel de... t. I, pp. 122.
- Ibarra, Juan Francisco (escultor)... t. I, pp. 174, t. II, pp. 295.

- Ibarra, Pedro de... t. I, pp. 122.  
Ibiza.  
    Catedral... t. I, pp. 193.  
Igual Ubeda, Antonio... t. II, pp. 113.  
Illescas, Gonzalo de (obispo de Córdoba) ... t. I, pp. 42.  
Imberto, Bernabé (escultor)... t. II, pp. 280, 284.  
Inça, Benedaius (relojero)... t. I, pp. 133.  
Indias... t. I, pp. 42, 61.  
Inglaterra... t. I, pp. 76, 85, 354.  
Inglés, Juan (cantero)... t. I, pp. 147, 229, 233; t. II, pp. 67.  
Innsbrück (Austria)... t. II, pp. 124.  
Íñiguez Almech, Francisco... t. I, pp. 213, 223, 391; t. II, pp. 203, 328.  
Ipiens Martínez, Emilio... t. II, pp. 209.  
Iranzo, Amador... t. II, pp. 132.  
Iriarte, Bernardo... t. I, pp. 29.  
Isabel (hija de Carlos I)... t. I, pp. 163.  
Isabel de Braganza o Portugal (reina de España y emperatriz)... t. II, pp. 120, 165, 181.  
Isabel la Católica (reina de Castilla)... t. I, pp. 42; t. II, pp. 120, 124.  
Isla, Francisco (cantero)... t. II, pp. 250.  
Isarclon, Pedro (obrero de villa)... t. I, pp. 134.  
Italia... t. I, pp. 38, 39, 291, 300, 301, 340; t. II, pp. 50, 58, 59, 76, 80, 102, 168, 202, 208, 311.  
Ivars Cervera, Joan; Buigues Vila, Jaume... t. II, pp. 242, 328.  
Izquierdo, Antonio (maestro de obras)... t. II, pp. 141, 148.  
Jaca (Prov. Huesca).  
    Catedral... t. II, pp. 283.  
Jacob... t. II, pp. 84.  
Jadraque (Prov. Guadalajara)... t. II, pp. 180.  
Jaén.  
    Catedral... t. I, pp. 391; t. II, pp. 96.  
    Monasterio de Santa Quiteria... t. I, pp. 41.  
Jaime I (rey de Aragón)... t. I, pp. 45, 210; t. II, pp. 131.  
Játiva (Prov. Valencia)... t. I, pp. 84, 127, 153, 154, 171, 227, 233, 266, 269, 271, 280, 285, 294, 296, 299, 324, 366, 372; t. II, pp. 26.  
    Alquería de Énova... t. I, pp. 46.  
    Castillo... t. II, pp. 167, 168.  
    Colegiata... t. I, pp. 306; t. II, pp. 142, 195, 199.  
    Convento de Santa Clara... t. I, pp. 60.  
    Convento de Nuestra Señora de la Consolación del Portal... t. II, pp. 173.  
Jávea (Prov. Alicante)... t. I, pp. 36, 38, 170, 290, 299, 354, 365, 372; t. II, pp. 201, 221, 223, 224, 230, 242, 252, 255, 258, 305.  
    Convento del Carmen Calzado... t. II, pp. 195.  
    Cabo de San Antonio... t. I, pp. 354.  
    Cantera de la Cova Tallada... t. I, pp. 290.  
    Convento de San Francisco... t. I, pp. 104.  
    Molino... t. II, pp. 236.  
    Monte Montgó... t. I, pp. 38, 40.  
    Monasterio del Cap de l'ermita o San Jerónimo de la Plana... t. I, pp. 40, 212; t. II, pp. 122.  
    Monasterio de Nuestra Señora de los Ángeles... t. I, pp. 43.  
    Torre de la Marina... t. II, pp. 235.  
    Torre del Gerró... t. I, pp. 290.  
Jávea, Juan de (herrero de carros)... t. I, pp. 361, 370.  
Jerez de la Frontera (Prov. Cádiz).  
    Cartuja de Nuestra Señora de la Defensa... t. II, pp. 136.  
Jérica (Prov. Castellón) ... t. I, pp. 57, 60, 67, 68, 266, 273, 296, 344; t. II, pp. 170, 261.  
    Convento de las llagas de San Francisco (capuchinos)... t. I, pp. 345, 346.  
    Iglesia de Santa Águeda... t. I, pp. 193.  
Jiménez de Cisneros, Francisco (cardenal, arzobispo de Toledo)... t. I, pp. 42, 276; t. II, pp. 120.  
Jiménez de Urrea, Juan (conde de Aranda)... t. II, pp. 217.  
Jimeno, María... t. II, pp. 200.  
Joan, fray (franciscano de Denia, arquitecto)... t. I, pp. 230, 234; t. II, pp. 96, 184, 244.  
Joanella... t. I, pp. 60.  
Joanes (cantero)... t. II, pp. 217.  
Joanillo (cantero)... t. II, pp. 246, 258.  
Joly, Barthelemy... t. I, pp. 25, 216.  
Jones, G. P.... t. I, pp. 205.  
Jordan, Antonio Francis (notario)... t. II, pp. 242.  
José I (rey)... t. I, pp. 91.  
Josefo, Flavio... t. I, pp. 239-241.  
Jousse, Maturin... t. I, pp. 247, t. II, pp. 195.  
Jouvin, A.... t. I, pp. 216.  
Jover, fray Joan... t. I, pp. 77.  
Jover, Sebastià (obrero de villa)... t. I, pp. 158.  
Juan (obrero de villa)... t. I, pp. 133, 134, 363.  
Juan (príncipe hijo de Fernando el Católico)... t. II, pp. 120, 163.  
Juan, fray Antonio (OSH)... t. I, pp. 74.  
Juan, Honorato... t. I, pp. 241.  
Juan, infante... t. I, pp. 46, 47.  
Juan (yesero)... t. I, pp. 338.  
Juan I (rey de Aragón)... t. I, pp. 103.  
Juan II (rey de Aragón)... t. I, pp. 48, 105.  
Juan I (rey de Castilla)... t. II, pp. 124.  
Juan II (rey de Castilla)... t. II, pp. 120.  
Juan XXIII (Antipapa)... t. I, pp. 41.  
Juana de Austria (infanta)... t. II, pp. 124.  
Juana de Castilla, la Loca... t. I, pp. 60; t. II, pp. 120, 168, 170, 181.



- Juanes (cantero)... t. II, pp. 208.  
 Juanes (pintores)... t. I, pp. 26.  
 Juanes, Vicente (pintor)... t. I, pp. 28.  
 Júcar (río)... t. I, pp. 267, 342, 347, 350, 364, 365; t. II, pp. 233.  
 Juesa, Juan de (cirujano) ... t. I, pp. 211, 265.  
 Julbi de Rafaelbuñol, Jaime (calero)... t. I, pp. 335.  
 Julià, Andreu... t. II, pp. 27.  
 Julián, Francisco... t. I, pp. 87.  
 Julio II (Papa)... t. II, pp. 168.  
 Jumilla (Prov. Murcia)... t. II, pp. 248.  
 Just, Joan Josep (notario)... t. I, pp. 350; t. II, pp. 271.  
 Justiniano, Juan... t. II, pp. 175.  
 Kagan, Richard L.... t. I, pp. 121, 213, 391; t. II, pp. 328.  
 Kasemann, Rutger... t. I, pp. 243.  
 Knoop, D. ... t. I, pp. 205.  
 Krammer, Gabriel... t. I, pp. 243.  
 Kubler, George... t. I, pp. 32, 205; t. II, pp. 102, 104, 106, 185, 328.  
 La Calahorra (Prov. Granada)... t. I, pp. 73, 75. Palacio... t. I, pp. 240; t. II, pp. 58, 64, 77.  
 La Cenía del Rosell (Prov. Castellón)... t. I, pp. 187; t. II, pp. 186, 192, 310.  
 La Jana (Prov. Castellón)... t. I, pp. 187; t. II, pp. 192.  
 La Morera (Prov. Tarragona). Cartuja de Scala Dei... t. I, pp. 126.  
 La Sènia: v. La Cenía del Rosell (Prov. Castellón).  
 La Solana (Prov. Ciudad Real)... t. I, pp. 124; t. II, pp. 214.  
 La Umbría (Prov. Valencia)... t. I, pp. 376.  
 La Yesa (Prov. Valencia)... t. II, pp. 193.  
 Labacco, Antonio... t. I, pp. 243, 245.  
 Labal de Moncada, Pedro (calero)... t. I, pp. 336.  
 Labor (Italia)... t. II, pp. 167.  
 Laborde, Alexandre... t. I, pp. 26, 27, 283; II, pp. 139, 328, 340.  
 Labreña, Giralt (cantero)... t. I, pp. 303; t. II, pp. 258.  
 Labrunta, Antonio... t. II, pp. 140.  
 Lacorte, Juan (arquitecto)... t. I, pp. 194, 227; t. II, pp. 159, 160, 199.  
 Ladero Quesada, Miguel Ángel... t. I, pp. 37; t. II, pp. 328.  
 Ladrón (familia)... t. II, pp. 171.  
 Ladrón, Diego... t. II, pp. 171.  
 Ladrón, Ramón (después conocido por Pedro Maza)... t. II, pp. 171.  
 Lafrey... t. II, pp. 96.  
 Lagarta, Francisco José... t. II, pp. 256.  
 Lagarta, Miguel... t. II, pp. 256.  
 Lagaspi, Joan de (maestro de obras)... t. II, pp. 218.  
 Lagos (Portugal)... t. I, pp. 292.  
 Laguna, Juan de... t. I, pp. 390, 391.  
 Lairón Plá, Aureliano... t. I, pp. 249.  
 Landrón y Acosta, Gustavo... t. I, pp. 20, 98; t. II, pp. 328.  
 Languedoc (Francia)... t. II, pp. 66.  
 Lapeña, Pedro (cantero)... t. II, pp. 262.  
 Lapeyre, Henry... t. I, pp. 348.  
 Laranyaga, Juan de (cantero)... t. II, pp. 250.  
 Larrea, Lope de (escultor)... t. II, pp. 284.  
 Larreñaga, Juan Jerónimo (maestro de obras)... t. II, pp. 270.  
 Lastanosa, Pedro Juan de... t. I, pp. 304.  
 Laura... t. I, pp. 60.  
 Lavall, Isabel Juana... t. I, pp. 136; t. II, pp. 221, 224, 225, 252.  
 Lavall, Jerónimo (cantero)... t. I, pp. 33, 78, 130, 134-138, 141, 143, 144, 151, 158, 159, 223, 238, 239, 278, 280, 376, 378, 381-383, 385, 389; t. II, pp. 11, 32, 36-39, 41, 46, 187, 188, 201-204, 220-225, 227, 230-234, 304, 308, 311, 313.  
 Lavaña, Juan Bautista... t. II, pp. 282.  
 Lasso de la Vega y López de Tejada, Miguel (marqués del Sotillo)... t. II, pp. 180, 328.  
 Lavado Paradinás, Pedro J.... t. I, pp. 320.  
 Leal, Valdés (pintor)... t. II, pp. 39.  
 Lenoir, Albert... t. I, pp. 104; t. II, pp. 79, 328.  
 León. Monasterio de San Marcos... t. I, pp. 42. San Isidoro de León... t. I, pp. 42.  
 León, Rodrigo de (orfebre)... t. II, pp. 181.  
 León, Tomás de (obrero de villa)... t. I, pp. 181.  
 León Pacheco, Carmen; López Peña, Cristina; Velasco de la Peña, Esperanza... t. II, pp. 285, 328.  
 León Tello, Francisco José; Sanz Sanz, M<sup>a</sup> Virginia... t. I, pp. 304, 320.  
 Leonardo, Esteban (cantero)... t. I, pp. 155, 302, 384.  
 Leoni, Leone (escultor)... t. II, pp. 124.  
 Leoni, Miguel Ángel (escultor)... t. I, II, pp. 125.  
 Leoni, Pompeo (escultor)... t. I, pp. 291, t. II, pp. 124, 125.  
 Leonart, Pedro... t. II, pp. 141.  
 Leonart, Vicent (maestro de obras)... t. II, pp. 250.  
 Leonor (hermana de Carlos I)... t. II, pp. 165.  
 Leonor de Aragón (reina)... t. II, pp. 124.  
 Leonor I (reina de Navarra)... t. II, pp. 164.  
 Lepanto, batalla de... t. I, pp. 62.  
 Lérida... t. I, pp. 341; t. II, pp. 11.  
 Lerma, duque de: v. Sandoval y Rojas, Francisco (duque de Lerma).  
 Liceyre, Juan (escultor)... t. II, pp. 282.  
 Limoges (Francia)... t. II, pp. 236, 258.  
 Linage Conde, Antonio... t. I, pp. 36; t. II, pp. 6, 50, 328.

- Linard, José (dorador)... t. II, pp. 297.  
Linares, fray Diego de (OSH) ... t. I, pp. 71.  
Linares, Melchior (cantero)... t. II, pp. 237.  
Liori, Catalina de (hija del vizconde de Gallano)... t. II, pp. 122  
Liria (Prov. Valencia)... t. I, pp. 179, 327, 328, 329, 333, 366, 367, 369, 372, 382; t. II, pp. 165, 253, 255, 269, 275, 280.  
    Dehesa del Emperador... t. II, pp. 164, 173.  
    Iglesia arciprestal de La Asunción... t. I, pp. 298, t. II, pp. 92, 94, 102, 104, 106, 109-111, 114, 116, 138, 140, 144, 148, 184, 254, 255, 258, 262, 263, 268-272, 274, 299, 301.  
Liria, acequia de... t. II, pp. 226.  
Listón (ladrillero)... t. I, pp. 313, 319, 316.  
Livio, Tito... t. I, pp. 26, 243.  
Lizanda, Francisca... t. II, pp. 199.  
Lizaso (Navarra)... t. II, pp. 195.  
Llaguno y Almirola, Eugenio... t. I, pp. 29, 144, 148, 170, 178, 193, 222, 224, 226, 247, 365, 391; t. II, pp. 12, 18, 30, 71, 89, 109, 195, 197, 203, 206, 207, 212, 218, 220, 227, 230, 231, 236, 241, 246, 253, 254, 268, 269, 271, 274, 275, 288, 328.  
Llavata y Llopis, Mariano... t. II, pp. 268, 269.  
Lleó, Josefa... t. II, pp. 191.  
Llombart, Constantí... t. I, pp. 30.  
Llombart, fray Bartolomé (abad)... t. I, pp. 103.  
Llombay (Prov. Valencia).  
    Convento de de la Cruz... t. I, pp. 305; t. II, pp. 192, 276.  
Llop Catalá, Miguel... t. I, pp. 330, 333, 376.  
Llopis Verdu, Jorge... t. II, pp. 22, 23, 328.  
Llorca Ortega, José... t. I, pp. 98, 196, 198; t. II, pp. 328.  
Llorens, Cristóbal (pintor)... t. I, pp. 28, 30, 79, 234.  
Llorens, Joan... t. II, pp. 232.  
Llorens, Pascual... t. I, pp. 298.  
Llorens, Tomás... t. I, pp. 33, 198; t. II, pp. 328.  
Llorens, Victoriano... t. II, pp. 183.  
Llorente Olivares, Teodoro... t. I, pp. 20, 30, 31, 40, 46, 198; t. II, pp. 153, 329.  
Lloret, Joan (obrero de villa)... t. II, pp. 242.  
Luchente (Prov. Valencia).  
    Monasterio de Lluchente... t. I, pp. 305.  
Llul, Raimundo... t. I, pp. 242, 243.  
Loazes, Fernando de... t. I, pp. 52.  
Lobell, Vicente (notario)... t. II, pp. 243.  
Logroño.  
    Monasterio de Nuestra Señora de la Estrella... t. I, pp. 87, 114, 122; t. II, pp. 122, 187.  
Lombart, fray Bartolomé... t. I, pp. 48.  
Londres (Inglaterra)... t. I, pp. 145.  
Longeguta, Gaspar (maestro de obras)... t. II, pp. 243.  
Lope, Francisco... t. II, pp. 256.  
López, Francisco (ingeniero comandante)... t. II, pp. 160.  
López, fray Gaspar (OSH)... t. I, pp. 268.  
López, Rodrigo (carpintero)... t. II, pp. 269.  
López Azorín, María José... t. I, pp. 18, 245; t. II, pp. 113, 271, 272, 329.  
López de Aguilera, Cristóbal  
López de Lacalle Perales, María José... t. I, pp. 32; t. II, pp. 329.  
López de Mendoza, Íñigo (marqués de Santillana)... t. II, pp. 180.  
López de Rafaelbuñol, Juan (calero)... t. I, pp. 335.  
López Guzmán, Rafael... t. I, pp. 380; t. II, pp. 329.  
López Torrijos, Rosa... t. I, pp. 292, 300.  
López-Yarto, Amelia. V. Mateo Gómez, Isabel; López-Yarto, Amelia.  
López-Yarto, Amelia; Mateo, Isabel; Ruiz, José Antonio... t. II, pp. 329.  
López Piñero, José María; Navarro Brotons, Víctor... t. II, pp. 329.  
López Piñero, José... t. II, pp. 329.  
López, Pedro (calero)... t. I, pp. 336.  
López-Calo, José (S. J.)... t. II, pp. 84, 329.  
Lorca (Prov. Murcia)... t. II, pp. 200.  
Lorenzo, Joan (obrero de villa)... t. II, pp. 241.  
Lorez, Juana... t. II, pp. 256.  
Lorrigui, Martín de (obrero de villa)... t. I, pp. 170.  
Los Clavos, Agustina... t. II, pp. 279, 302.  
Los Clavos, Felipe (escultor)... t. II, pp. 279, 282, 287, 302.  
Losana, Ana... t. II, pp. 237.  
Lozoya, marqués de... t. I, pp. 300.  
Lucena del Puerto (Prov. Huelva).  
    Monasterio de Nuestra Señora de la Luz... t. I, pp. 87.  
Lugano, Juan... t. I, pp. 299, 300.  
Lugo.  
    Colegio de Nuestra Señora de Lemos... t. II, pp. 124.  
Luis XII (rey de Francia)... t. II, pp. 162, 167, 168.  
Luna, Francisco de (maestro de obras)... t. II, pp. 214.  
Luna, Pedro de (cardenal)... t. I, pp. 47.  
Lupiana (Prov. Guadalajara).  
    Monasterio de San Bartolomé de Lupiana... t. I, pp. 36, 38, 40, 42, 52, 56, 57, 72, 86-88, 122, 133, 141, 236, 249; t. II, pp. 6, 82, 171, 188, 208, 210.  
Mabres, Jacobo (carpintero)... t. II, pp. 299.  
Macaél... t. I, pp. 126.  
Macip, Vicente... t. I, pp. 215; t. II, pp. 155.  
Macizo Central (Francia)... t. II, pp. 202.  
Maçanet, Francés... t. I, pp. 39.

- Maderno, Carlo (arquitecto)... t. II, pp. 96, 111.  
Madoz, Pascual... t. I, pp. 30, 97, 296, 345, 346;  
t. II, pp. 18, 19, 329.  
Madrid ... t. I, pp. 70, 76, 96, 178, 206, 297,  
321; t. II, pp. 117, 192, 271, 272.  
Alcázar... t. I, pp. 121, 122, 206, 213,  
214, 222; t. II, pp. 56, 211-213.  
Capilla de San Isidro Labrador... t. I,  
pp. 295; t. II, pp. 148.  
Capilla del Obispo... t. II, pp. 124.  
Colegio Imperial... t. II, pp. 148.  
Convento de las Calatravas... t. II,  
pp. 137, 148, 192.  
Convento de las Descalzas... t. II,  
pp. 124.  
Convento de Santo Domingo el Real...  
t. II, pp. 124.  
Monasterio de San Jerónimo el Real...  
t. I, pp. 25, 43, 83, 84, 87, 180, 212; t. II,  
pp. 82, 217.  
Monasterio de Santa María del Paso...  
t. I, pp. 41.  
Palacio Real... t. I, pp. 391.  
Madrid, fray Ignacio de... t. I, pp. 35-37, 39, 43;  
t. II, pp. 6, 8, 39, 329, 330.  
Madrid, fray Nicolás de... t. II, pp. 131.  
Madrid, Lorenzo (azulejero)... t. I, pp. 309.  
Madrid de Burjasot, Alonso (azulejero)... t. I,  
pp. 309, 316, 318, 384.  
Madrirdejos (Prov. Toledo).  
Iglesia del Divino Salvador... t. II,  
pp. 210.  
Madrigal, fray Antonio (OSH)... t. I, pp. 129,  
131.  
Madril, Francesc (notario)... t. II, pp. 237, 238.  
Maella, Pedro de (notario)... t. I, pp. 170; t. II,  
pp. 257.  
Maestrazgo (comarca Prov. Castellón)... t. II,  
pp. 193.  
Magallón, Pedro (maestro de obras)... t. II,  
pp. 248.  
Maganto Pavón, Emilio... t. I, pp. 393.  
Maganya, Miguel (cantero)... t. II, pp. 217, 218.  
Magdalena... t. I, pp. 79, 234, t. II, pp. 182.  
Magenti, Amparo... t. II, pp. 163, 167, 330.  
Magnano Lampugnan, Vittorio... t. II, pp. 330.  
Málaga.  
Catedral... t. I, pp. 206, 391; t. II, pp. 86,  
87.  
Maldonado, Juan... t. II, pp. 181.  
Malinas, Antonio de (escultor)... t. II, pp. 217.  
Mallorca... t. II, pp. 168, 202.  
Cartuja de Valldemosa... t. I, pp. 126.  
Catedral... t. II, pp. 27, 120.  
Santuario del Lluch... t. II, pp. 136.  
Malo, Francisco... t. II, pp. 261.  
Mancelli... t. I, pp. 20, 126, 312.  
Mançano, Joan... t. I, pp. 322, 328.  
Manises (Prov. Valencia)... t. I, pp. 137, 258,  
299, 308, 309, 316, 317, 372; t. II, pp. 52,  
54.  
Iglesia parroquial... t. I, pp. 193.  
Manizas (azulejero)... t. I, pp. 318; t. II,  
pp. 190.  
Mantis, Juan de... t. II, pp. 190, 191.  
Mantua (Italia)... t. II, pp. 213.  
Iglesia de San Andrés... t. II, pp. 92.  
Manucius, Berosio Paulus... t. I, pp. 242.  
Manuel I (rey de Portugal)... t. II, pp. 169.  
Manzanera (Prov. Teruel)... t. I, pp. 21, 60, 63,  
70, 77, 87, 88, 170, 183, 266, 267, 269, 270,  
273, 274, 285, 343-345, 351, 367, 372; t. II,  
pp. 152, 170, 197, 199, 200, 306.  
Alcotas, término de las... t. I, pp. 70, 72,  
133.  
Castillo... t. II, pp. 218.  
Iglesia parroquial... t. I, pp. 130, 189,  
345, 346; t. II, pp. 178, 218, 220.  
Molino... t. II, pp. 218.  
Monasterio de Nuestra Señora de la  
Vega... t. I, pp. 306, 346; t. II, pp. 219,  
257, 261.  
Mañech, Pedro (obrero de villa)... t. II, pp. 249.  
Mar, Anthón del (cantero)... t. I, pp. 129, 212.  
Marades, Pedro (molino de)... t. I, pp. 46.  
Marc, Vicent (notario)... t. II, pp. 262.  
March, Ausias... t. I, pp. 242, 243; t. II, pp. 175.  
March, Esteban (pintor)... t. II, pp. 155.  
Marchi, F. de... t. I, pp. 388.  
Marco Aurelio... t. I, pp. 243.  
Marcos (sobrino de Alonso de Covarrubias)...  
t. II, pp. 215.  
Marçà, Marcelo... t. II, pp. 54.  
Mares, Vicente... t. I, pp. 327; t. II, pp. 269, 270,  
330.  
Margallo, Esteban... t. I, pp. 292.  
Marí... t. I, pp. 60.  
María (esposa del Gran Capitán)... t. II, pp. 119.  
María, Antonio (escultor)... t. II, pp. 124.  
María de Aragón... t. II, pp. 125.  
María Luisa de Parma (reina)... t. II, pp. 159,  
179.  
Mariana, padre... t. I, pp. 217.  
Marías, Fernando... t. I, pp. 17, 33, 116, 118-  
121, 126, 130, 137, 143, 148, 153, 155, 158,  
159, 172, 174, 176, 221, 222, 224, 225, 230,  
231, 239, 240, 244, 255, 305, 322, 373-375;  
t. II, pp. 27, 57-61, 63, 68, 74, 86-88, 206-  
208, 212, 219, 220, 226, 227, 242, 278, 279,  
300, 330, 331.  
Marías, Fernando: v. Bustamante García, Agus-  
tín; Marías, Fernando.  
Marías, Julián... t. I, pp. 89; t. II, pp. 331.  
Marín (maestro)... t. II, pp. 67.  
Marina, La (comarca Prov. Alicante)... t. I,  
pp. 86; t. II, pp. 223, 233, 245, 255.

- Mark, Robert; Clark, William W.... t. I, pp. 235.
- Maroma, Antonio... t. II, pp. 144.
- Marquina, Gabriel de (maestro de albañilería)... t. II, pp. 217.
- Marrades, Gaspar (lugarteniente de tesorero general)... t. I, pp. 83.
- Marruecos, obispo de... t. I, pp. 234.
- Marsella (Francia).  
Cartuja... t. I, pp. 126.
- Martell, Raimundo (notario)... t. I, pp. 103.
- Martí, Berenguer... t. II, pp. 121.
- Martí, Felipe (notario)... t. II, pp. 221.
- Martí, fray José (lego cantero OSH)... t. I, pp. 186; t. II, pp. 191, 192.
- Martí, Gilabert (obispo de Segorbe)... t. II, pp. 121.
- Martí, Honorato (arquitecto)... t. I, pp. 230, 235, 245; t. II, pp. 140, 143, 244.
- Martí, José... t. II, pp. 191.
- Martí, Timoteo (mercader)... t. II, pp. 254.
- Martí, Tomás (agricultor)... t. II, pp. 239.
- Martí Ferrando, Josep... t. I, pp. 93, 96, 97, 116, 196, 284; t. II, pp. 164, 167, 169, 170, 180, 331.
- Martí Ferrando, Luis... t. II, pp. 226, 268, 269, 274, 299, 331.
- Martín, Francisco... t. II, pp. 171.
- Martín I (rey de Aragón)... t. I, pp. 48; t. II, pp. 121.
- Martín V (Papa)... t. I, pp. 41, 49, t. II, pp. 50.
- Martin, Jean... t. II, pp. 41.
- Martín Gimeno, Enrique R.: v. Santolaya Ochando, M<sup>a</sup> José... t. II, pp. 331.
- Martín González, Juan José... t. I, pp. 292, 373, 383; t. II, pp. 56, 204, 211, 331.
- Martín Muñoz de las Posadas (Prov. Segovia).  
Iglesia parroquial... t. II, pp. 124.
- Martínez, Águeda... t. II, pp. 266.
- Martínez, Felipe (oficial torcedor de seda)... t. II, pp. 201.
- Martínez, Francisco (labrador)... t. I, pp. 170.
- Martínez, Francisco (maestro albañil)... t. I, pp. 181; t. II, pp. 64, 159.
- Martínez, Jerónimo (cantero)... t. I, pp. 140; t. II, pp. 187, 231.
- Martínez, Joana... t. II, pp. 244.
- Martínez, Joaquín (arquitecto)... t. II, pp. 149.
- Martínez, José (maestro de órganos)... t. II, pp. 84.
- Martínez, Tomás (notario)... t. II, pp. 264, 295.
- Martínez, Pedro (escultor)... t. II, pp. 282, 283, 285.
- Martínez, Pedro (orfebre)... t. II, pp. 181.
- Martínez, Senent (maestro albañil)... t. I, pp. 189.
- Martínez, Tomás (notario)... t. I, pp. 174.
- Martínez, Vicente (cantero)... t. II, pp. 252-254, 270.
- Martínez Aloy, José... t. I, pp. 145, 194, 198; t. II, pp. 12, 44, 235, 331.
- Martínez de Ambrón, Pedro (labrador)... t. I, pp. 170.
- Martínez de Aranda, Ginés... t. I, pp. 385.
- Martínez de Arce, Juan (maestro de obras)... t. II, pp. 270.
- Martínez de Calatayud, Pedro (escultor)... t. II, pp. 279, 282.
- Martínez de Vinalesa, Jaime (calero)... t. I, pp. 337.
- Martínez de Vinalesa, Pedro (calero)... t. I, pp. 337.
- Martínez Montañés... t. II, pp. 106, 126.
- Martínez Ortiz, José... t. II, pp. 218, 331.
- Martínez Ponce de Urrana, Diego (maestro de obras)... t. I, pp. 177; t. II, pp. 99, 110, 147, 270, 276.
- Martínez Rondán, Josep... t. I, pp. 125; t. II, pp. 207, 231, 236, 238, 240, 245-247, 253, 255, 259, 260, 263-265, 282, 331.
- Martínez Sánchez, Rafael... t. I, pp. 98.
- Martini, Francesco di Giorgio (arquitecto)... t. I, pp. 388, 389; t. II, pp. 84.
- Martino Alba, Pilar... t. I, pp. 97.
- Marzo, Vicente... t. I, pp. 30; t. II, pp. 18, 19, 143.
- Masada de Cerrada (Prov. Valencia)... t. I, pp. 21.
- Masada de la Almaja (Prov. Valencia)... t. I, pp. 21.
- Masamagrell (Prov. Valencia)... t. II, pp. 133, 191.  
Convento de la Magdalena... t. I, pp. 152; t. II, pp. 40, 81, 140.
- Mascones (familia)... t. II, pp. 123.
- Maseres, Pere (cantero)... t. I, pp. 140; t. II, pp. 187.
- Masiá, José Vicente. t. I, pp. 34.
- Masiá, José Vicente: v. Giménez, Emilio; Masiá, José Vicente; Sánchez-Robles, Cecilio.
- Masquesa (familia), señores de Daya... t. II, pp. 171.
- Massarajos (Prov. Valencia)... t. I, pp. 328, 372.
- Matalí, Joan (cantero)... t. II, pp. 101, 232.
- Matalí Vidal, Rosa-Victoria... t. I, pp. 262, 263.
- Matarana, Bartolomé (arquitecto y pintor)... t. I, pp. 230, 234, 292; t. II, pp. 143, 294, 155.
- Mataredona, Juan Pablo (hijo de Fernando de Aragón, duque de Calabria, y su cazador mayor)... t. I, pp. 63; t. II, pp. 173.
- Mateo Gómez, Isabel; López-Yarto Elizalde, Amelia; Prados García, José María... t. I, pp. 35, 37; t. II, pp. 332.
- Mateo Gómez, Isabel; López-Yarto, Amelia... t. I, pp. 75, 93, 172, 174, 186, 187, 190, 193, 194, 237, 326, 351, 360, 382; t. II, pp. 23, 30, 38, 44, 76, 133, 256, 277, 331.

- Mateu Ibars, Josefina... t. II, pp. 162, 167, 173, 180, 233, 332.
- Matevico (cantero)... t. II, pp. 246, 258.
- Matías, hermano jesuita Alonso (tracista)... t. I, pp. 292; t. II, pp. 106, 135.
- Maule, Conde de: v. Cruz y Bahamonde, Nicolás de la... t. II, pp. 332.
- Maximiliano I (Emperador)... t. I, pp. 245; t. II, pp. 124, 168.
- Mayan (familia)... t. I, pp. 359.
- Mayan, Batista (proveedor de metal)... t. I, pp. 361.
- Mayan, Batista Crosa (proveedor de metal)... t. I, pp. 361.
- Mayans, Gregorio... t. I, pp. 15.
- Maycas, Cristóbal... t. I, pp. 193, 328.
- Maza, Pedro: v. Ladrón, Ramón (después conocido por Pedro Maza).
- Mazzatinti, G. ... t. I, pp. 240.
- Médicis, herederos de Lorenzo de... t. I, pp. 75.
- Medina del Campo (Prov. Valladolid).  
Castillo de la Mota... t. II, pp. 168.
- Medina y Aliaga, Cristóbal de... t. I, pp. 310.
- Medinacelli, duque de... t. I, pp. 186.
- Medinacelli, duquesa de... t. I, pp. 74.
- Mediterráneo... t. I, pp. 62, 124, 300.
- Meersseman, G.... T. II, pp. 6.
- Melgar, Agustín (carpintero)... t. I, pp. 176, 183, 226, 351, 383; t. II, pp. 99, 182.
- Melió Uribe, Vicente... t. I, pp. 61, 206, 233, 278, 300; t. II, pp. 241, 332.
- Mellado, Francisco de Paula... t. II, pp. 109, 268, 332.
- Mendes, Joan (caballero)... t. II, pp. 254.
- Méndez, Damià (cantero)... t. I, pp. 136; t. II, pp. 225.
- Mendigorría (Prov. Navarra).  
Iglesia parroquial... t. II, pp. 280, 284.
- Mendizábal... t. I, pp. 92.
- Mendoza, Rodrigo (marqués de Cenete)... t. I, pp. 240, 299; t. II, pp. 123, 168, 180.
- Mendoza Fuertes, Mateo Miguel... t. I, pp. 179.
- Mendoza y Fonseca, Mencía de (marquesa de Cenete y duquesa de Calabria)... t. I, pp. 60, 62, 64, 65, 71, 72, 75, 240, 241; t. II, pp. 16, 26, 169-171, 174, 175, 178, 180-182.
- Mendoza y Luna, Brianda... t. II, pp. 209.
- Mercader, Matías (canónigo)... t. I, pp. 239.
- Mercado, Rodrigo de (obispo)... t. II, pp. 124.
- Merino, Pedro... t. I, pp. 346.
- Mesa, Alonso... t. II, pp. 207, 216.
- Mestre Sanchis, Antonio... t. II, pp. 175.
- Meyvaert, Paul... t. II, pp. 332.
- Mezières (Francia).  
Alcázar... t. II, pp. 162.
- Michelet... t. I, pp. 305.
- Micó, padre... t. I, pp. 60.
- Miedes (arcediano)... t. I, pp. 59.
- Miguel, Enric (notario)... t. II, pp. 256, 257.
- Miguel Ángel (arquitecto, escultor y pintor)... t. II, pp. 96, 103-106, 115, 282, 290, 292-294.
- Miguel Rafael (calero)... t. I, pp. 336.
- Milán (Italia)... t. II, pp. 177.  
Convento de santa Maria delle Grazie... t. II, pp. 155.
- Milán, duquesa de... t. II, pp. 178.
- Milán, Luis... t. I, pp. 215; t. II, pp. 173-175.
- Milizia, Francesco... t. I, pp. 28; t. II, pp. 332.
- Millares Escobio, Coro... t. I, pp. 213.
- Millon, Henry; Magnano Lampugnan, Vittorio... t. I, pp. 221, 388; t. II, pp. 332.
- Minguet, Agustín (maestro albañil)... t. II, pp. 200.
- Minguet, Mauro (arquitecto)... t. I, pp. 191, 193, 226; t. II, pp. 151, 195.
- Minguet, Mauro (maestro albañil)... t. II, pp. 200.
- Minguet, Vicente: v. Desamparados, fray Vicente de los (OSH, albañil).
- Mínguez, Víctor... t. II, pp. 136, 332.
- Minjares, Juan de (aparejador mayor de El Escorial)... t. I, pp. 149; t. II, pp. 189.
- Minya, Juan (cantero)... t. II, pp. 239, 240, 243.
- Miñana, José... t. I, pp. 187.
- Miquell, Esteve (cantero)... t. I, pp. 149; t. II, pp. 228.
- Mir, Bartolomé (cantero)... t. II, pp. 117, 134, 239, 240, 243.
- Mir, Bautista (cantero)... t. II, pp. 264.
- Mir, Pere Joan (cantero)... t. II, pp. 231, 238-240, 245, 246, 252, 257, 264.
- Mir, Vicente (cantero)... t. I, pp. 174, 176-178, 239, 383; t. II, pp. 21, 91, 115, 140, 257, 262, 263, 271, 275, 295.
- Miraflores, Marqués (Miguel Salvá)... t. I, pp. 30.
- Mirallas, Manuel (ingeniero)... t. II, pp. 197.
- Miralles (río)... t. II, pp. 262.
- Miralles, Melcior... t. I, pp. 48; t. II, pp. 81, 332.
- Miralles, Pablo... t. II, pp. 271, 277.
- Miralles, puente de... t. I, pp. 155.
- Miralles, Vicenta... t. II, pp. 271, 272, 277.
- Miranda, marqués de... t. I, pp. 89.
- Miranda de Ebro (Prov. Burgos).  
Monasterio de San Miguel del Monte... t. I, pp. 87, 122.
- Miteça, Martín de... t. I, pp. 126.
- Mitjana, Rafael... t. II, pp. 174.
- Modino de Lucas, Miguel... t. I, pp. 250.
- Moherando (Prov. Guadalajara).  
Iglesia parroquial... t. II, pp. 124.
- Moixent (Prov. Alicante)... t. I, pp. 242.
- Molina de Rafaelbuñol (calero)... t. I, pp. 335.
- Molina, Pilar... t. II, pp. 214, 332.
- Moliner, Cristóbal (cantero)... t. II, pp. 241.
- Moliner, Pedro (cantero)... t. I, pp. 33, 136, 143, 144, 378; t. II, pp. 60, 224, 225.

- Molins... t. I, pp. 298.  
 Molins, Jaime... t. II, pp. 134, 137.  
 Mollà, Valeri (notario)... t. II, pp. 279, 299.  
 Moncada (Prov. Valencia)... t. I, pp. 189, 193, 284-286, 289, 298, 311, 312, 316, 317, 328, 366, 372; t. II, pp. 197, 305, 306.  
     Cantera del Tos Pelat... t. I, pp. 160, 285, 286, 289, 299; t. II, pp. 72, 305.  
 Moncada, acequia de... t. I, pp. 191, 270.  
 Moncada (familia)... t. II, pp. 121.  
 Moncada, Gastón de (calero)... t. I, pp. 336; t. II, pp. 121.  
 Moncada, Gastón de (duque de Moncada)... t. II, pp. 121, 124.  
 Moncada, Guillem Ramón de (obispo de Tarragona y canciller del Rey)... t. II, pp. 121.  
 Moncada, Jaime de (ladrillero, tejero y calero)... t. I, pp. 316, 318, 335.  
 Moncada, Pedro de... t. I, pp. 69.  
 Moncada, Ramón de (ladrillero, tejero y calero)... t. I, pp. 316, 318, 335.  
 Moncayo, Francisco de (receptor de la Bailía General de Valencia)... t. II, pp. 217.  
 Moncayo, Matías de... t. I, pp. 66, 77.  
 Moncey... t. II, pp. 136.  
 Mondéjar, marqués de (virrey de Valencia)... t. II, pp. 223.  
 Mondragón, Pedro... t. II, pp. 232.  
 Monegro, Juan Bautista (arquitecto)... t. I, pp. 292; t. II, pp. 124.  
 Monferrato, Giangiorgio (marqués de Monferrato)... t. II, pp. 179.  
 Monfort, Pedro (canónigo)... t. I, pp. 40.  
 Monforte, Bernardo (mazonero)... t. II, pp. 259, 261, 271, 282.  
 Monraval de Rafaelbuñol, Martín de (calero)... t. I, pp. 336.  
 Monseu, Gaspar... t. I, pp. 228.  
 Montagud Piera, Bernat... t. I, pp. 328.  
 Montalbán, fray Vicente (OSH)... t. I, pp. 253; t. II, pp. 190.  
 Montalt, Vicente (maestro albañil)... t. I, pp. 192.  
 Montana, José... t. I, pp. 187, 297; t. II, pp. 133, 192.  
 Montaner, fray José (OSH)... t. I, pp. 187.  
 Montano, fray Pedro de (OSH)... t. I, pp. 75.  
 Montañana, Juan... t. I, pp. 187.  
 Monteagudo, Martín Pérez de (notario)... t. II, pp. 257.  
 Monteolivete (Prov. Valencia)... t. I, pp. 349.  
 Montepulciano (Italia).  
     Iglesia de la Madonna de San Biaggio... t. II, pp. 144.  
 Monterde, fray Jerónimo (OSH, jurista Andilla)... t. I, pp. 296.  
 Montesa... t. I, pp. 78.  
 Montolío Torán, David; Carrión del Amor, Joaquín... t. II, pp. 198, 332.  
 Montoliu, Joan (vicario)... t. II, pp. 238.  
 Montoliu Soler, Violeta... t. II, pp. 196, 332.  
 Montón, Jerónimo... t. II, pp. 256.  
 Monzó, Agustín (donado OSH, cantero)... t. I, pp. 189, 190, 392, 393; t. II, pp. 133, 186, 192, 194, 310.  
 Monzó, Vicente... t. II, pp. 194.  
 Monzón (Prov. Huesca)... t. I, pp. 33, 52, 54, 56, 60, 62, 69, 74, 75, 77, 83; t. II, pp. 15, 24, 25, 170.  
 Monzón, Catalina... t. II, pp. 272.  
 Monzón, Vicent (diácono)... t. I, pp. 270; t. II, pp. 272.  
 Mor, Josefa María del... t. II, pp. 287.  
 Mor, Lázaro del (infanzón, mercader y receptor del Santo Oficio)... t. II, pp. 258, 287, 291.  
 Mor, Miguel del (mercader)... t. II, pp. 287.  
 Mora, Francisco de (arquitecto)... t. I, pp. 158; t. II, pp. 16, 17, 102, 117, 125, 313.  
 Mora, J.... t. II, pp. 248, 263, 332.  
 Mora Cañada, A.... t. I, pp. 262.  
 Mora de Rubielos (Prov. Teruel)... t. I, pp. 18; t. II, pp. 259, 261.  
     Castillo... t. II, pp. 261.  
 Morales, Ambrosio de... t. I, pp. 71, 206.  
 Morales Martínez, Alfredo J.... t. I, pp. 17, 206, 276, 292; t. II, pp. 128, 332.  
 Morán Turina, Miguel; Checa Cremades, Fernando... t. II, pp. 175, 332.  
 Morell, Pedro (proveedor de yeso y herrero de carros)... t. I, pp. 338, 370.  
 Morella (Prov. Castellón).  
     Iglesia arciprestal de Santa María... t. II, pp. 83.  
 Morella, fray Miguel de (OSH)... t. I, pp. 250; t. II, pp. 92, 254, 258.  
 Moreno, Bartolomé... t. II, pp. 189.  
 Morera, fray Juan Bautista (OSH)... t. I, pp. 317, 328; t. II, pp. 81, 187, 333.  
 Morimond, abadía de (Francia)... t. II, pp. 79.  
 Moro, Tomás... t. I, pp. 243.  
 Morón de la Frontera (Prov. Sevilla)... t. I, pp. 364.  
 Morte, José (donado OSH, cantero; y maestro albañil)... t. I, pp. 192, 193, 298; t. II, pp. 197, 200.  
 Morte, Ventura (labrador)... t. II, pp. 200.  
 Morte García, Carmen... t. II, pp. 278, 279.  
 Morte García, Carmen; Azpilicueta, Miguel... t. II, pp. 278.  
 Mota, marqueses de... t. II, pp. 125.  
 Moya (Prov. Cuenca)... t. I, pp. 340, 341, 347, 348, 352, 365, 372; t. II, pp. 306.  
 Moya, marqués de... t. I, pp. 161, 346, 347, 350, 353; t. II, pp. 73, 90.  
 Moya Blanco, Luis... t. I, pp. 305.  
 Moyens, Van der (maestro de tapices)... t. II, pp. 181.  
 Moyuela (Prov. Zaragoza)... t. II, pp. 195.

- Mújica, Pedro (maestro de cantería)... t. I, pp. 124; t. II, pp. 214.
- Muniategui, Juan de (escultor)... t. I, pp. 292; t. II, pp. 125, 135.
- Munich (Alemania).  
Iglesia de San Miguel... t. I, pp. 185.
- Münzer, Jerónimo... t. I, pp. 215, 216.
- Muñoz... t. I, pp. 176.
- Muñoz, Agustín... t. I, pp. 235.
- Muñoz, Jerónimo (canónigo)... t. I, pp. 57, 115; t. II, pp. 226.
- Muñoz, Jerónimo (imaginer)... t. I, pp. 152; t. II, pp. 68.
- Muñoz, Juan (escultor)... t. II, pp. 112, 293, 298.
- Muñoz, Luis... t. I, pp. 300, 322.
- Muñoz Jiménez, José Miguel... t. II, pp. 10.
- Murcia... t. II, pp. 297.  
Catedral... t. I, pp. 292; t. II, pp. 27, 111, 290.  
Colegio de San Esteban... t. I, pp. 126; t. II, pp. 74.  
Monasterio de Nuestra Señora de Ñora... t. I, pp. 87; t. II, pp. 10.
- Murcia, Reino de... t. I, pp. 132, 362.
- Murviedro: v. Sagunto.
- Museros (Prov. Valencia)... t. I, pp. 270, 328, 372; t. II, pp. 253.
- Mut, Fernando; Palmer, Vicente... t. I, pp. 236, 298; t. II, pp. 333.
- Muttoni, F.... t. II, pp. 197.
- Nabucodonosor... t. I, pp. 73.
- Nadal, Jordi... t. II, pp. 201, 202, 333.
- Nájera (Prov. Valencia)... t. I, pp. 297; t. II, pp. 194.
- Nanus, Dominicus... t. I, pp. 245.
- Nápoles... t. I, pp. 299, 300; t. II, pp. 26, 107, 168.  
Castelnuovo... t. I, pp. 55; t. II, pp. 27.
- Nápoles, Casa real de Aragón en... t. I, pp. 71, 73, 76, 220, 239, 267; t. II, pp. 17, 25, 27, 30, 34, 38, 108, 172, 175, 177, 178, 303, 304, 310, 312, 313.
- Nápoles, Reino de... t. I, pp. 71, 74, 85, 86, t. II, pp. 24, 163-165, 167, 168, 170, 176-178, 304, 310.
- Naperiza, viuda de... t. I, pp. 353, 361.
- Náquera (Prov. Valencia)... t. I, pp. 372; t. II, pp. 306.  
Cantera... t. I, pp. 193, 294, 296, 298, 299.  
Cartuja de Portacoeli... t. I, pp. 89, 126, 186, 208, 218, 293, 294, 296-298, 300, 308, 310, 322, 346, 366, 392; t. II, pp. 115, 133, 138, 155, 185, 192, 193, 274, 276.
- Narbona (Francia)... t. I, pp. 38.
- Narváez i Cases, Carme... t. II, pp. 10, 333.
- Navaggero, Andrea... t. I, pp. 215, 326.
- Navajas (Prov. Castellón)... t. I, pp. 296.
- Navarra... t. II, pp. 177, 202.
- Navarra, Corona de... t. II, pp. 162, 163.
- Navarra, Francisco de (arzobispo de Valencia)... t. I, pp. 210.
- Navarrete Prieto, Benito... t. I, pp. 245.
- Navarro (familia)... t. II, pp. 264.
- Navarro, Dionisa... t. II, pp. 260, 265.
- Navarro, Domingo (ladrillero)... t. I, pp. 317.
- Navarro, Francisco Andrés... t. II, pp. 237.
- Navarro, Juan... t. II, pp. 239.
- Navarro, Juan (mercader)... t. II, pp. 265.
- Navarro, Juan Bautista (maestro de esgrima)... t. II, pp. 237.
- Navarro, Miguel (boticario)... t. II, pp. 264.
- Navarro, Pedro... t. II, pp. 99.
- Navarro, Tomás (agricultor)... t. II, pp. 272.
- Navarro alias Arboreda, Joan... t. I, pp. 131, 132, 363, 381, 382.
- Navarro Brotons, Víctor: v. López Piñero, José María... t. II, pp. 333.
- Navarro de Foyos, Martín (ladrillero)... t. I, pp. 319.
- Navarro de Liria, Luis (agricultor y yesero)... t. I, pp. 328, 338.
- Navarro de Moncada, Gaspar (calero)... t. I, pp. 337.
- Navarro de Moncada, Gaspar (ladrillero y tejero)... t. I, pp. 319.
- Navarro de Moncada, Pedro (calero)... t. I, pp. 335.
- Navarro de Vinalesa, Martín (ladrillero)... t. I, pp. 319.
- Navarro, Gaspar (calero)... t. I, pp. 337.
- Navascués Palacios, Pedro... t. I, pp. 275, 391; t. II, pp. 12, 14, 98, 333.
- Nebrija, Antonio... t. I, pp. 242.
- Negret, Jeroni (maestro de obras)... t. II, pp. 262.
- Nervi... t. I, pp. 205.
- Neulat... t. II, pp. 252.
- Neulat, Catalina... t. II, pp. 221, 225, 252.
- Neulat (alias Lavall), Jerónimo: v. Lavall, Jerónimo (cantero).
- Neulat, Juana... t. II, pp. 221, 225, 252.
- Neulat, Pedro... t. II, pp. 221, 252.
- Niebla, condes de... t. II, pp. 125.
- Nieto, Víctor; Morales, Alfredo J.; Checa, Fernando... t. II, pp. 208, 333.
- Nimega, Paz de85.
- Niño Jesús... t. II, pp. 131, 167.
- Noé... t. I, pp. 342.
- Nom de Deu, Pedro (proveedor de metal)... t. I, pp. 361.
- Novalinches (Prov. Castellón)... t. I, pp. 60, 67-69, 77, 84, 87, 180, 189, 192, 211, 228, 266, 267, 269, 273, 274, 296, 344, 345; t. II, pp. 170, 200.

- Azud en la majada del Campillo... t. II, pp. 195, 197.
- Novasquier, Joan (mercader)... t. I, pp. 312.
- Novelda (Prov. Alicante)... t. I, pp. 193.
- Nules (Prov. Castellón).  
Convento de la Sagrada Familia (carmelitas descalzos)... t. I, pp. 345; t. II, pp. 185.
- Nuestra Señora de la Leche... t. I, pp. 79, 271; t. II, pp. 98.
- Nuestra Señora del Carmen... t. II, pp. 113.
- Nuestra Señora del Populo... t. I, pp. 181, 182; t. II, pp. 63, 64.
- Ocaña (Prov. Toledo).  
Convento de Santo Domingo... t. II, pp. 211.
- Ocinyan, Pedro (maestro de obras)... t. II, pp. 244.
- Olalla (Prov. Zaragoza)... t. I, pp. 191; t. II, pp. 151, 186, 195, 311.
- Olasso, Pedro... t. I, pp. 131.
- Oliva (Prov. Valencia)... t. I, pp. 280; t. II, pp. 233.  
Monasterio del Pino... t. I, pp. 284.  
Palacio condal... t. I, pp. 299, 322.
- Oliva, condes de: v. Centelles, familia.
- Oliva, Vicent de: v. Eiximeno alias de Oliva, Vicent.
- Olivares, conde-duque... t. I, pp. 80.
- Oliver, Jerónimo (cantero)... t. II, pp. 232.
- Oliveros, Cristóbal (maestro albañil)... t. I, pp. 192, 193.
- Oliveros, Miguel (cabo)... t. I, pp. 189.
- Olivi, Pere Joan... t. I, pp. 37.
- Ollería (Prov. Valencia).  
Convento de dominicos... t. I, pp. 306
- Olles, Viuda de Juan (yesero)... t. I, pp. 338.
- Olmedo (Prov. Valladolid)... t. II, pp. 82.  
Monasterio de Santa María de La Mejorada... t. I, pp. 41, 87; t. II, pp. 122.
- Olmedo, fray Lope de (OSH)... t. I, pp. 41; t. II, pp. 5.
- Olucha Montfíns, Fernando Francisco... t. I, pp. 140; t. II, pp. 187, 218, 220, 222, 232, 262, 333.
- Onda (Prov. Castellón)... t. I, pp. 329.
- Onil (Prov. Alicante).  
Iglesia parroquial... t. II, pp. 237.
- Onrubia, Javier: v. Pastor, Fernando; Bush, Luis; Onrubia, Javier
- Onteniente (Prov. Valencia)... t. I, pp. 242, 245; t. II, pp. 17, 244.  
Convento de carmelitas... t. II, pp. 199.
- Oñate (Prov. Navarra).  
Iglesia parroquial... t. II, pp. 124.
- Oñate, Diego de (capellán de Felipe III y de los Reyes Nuevos de la catedral de Toledo)... t. I, pp. 74, 167; t. II, pp. 182.
- Oñate, fray Gaspar de (OSH)... t. I, pp. 74.
- Oñate, Pascual (maestro de carros)... t. I, pp. 131, 366.
- Orcera (Prov. Jaén).  
Iglesia de La Asunción... t. II, pp. 102.
- Ordóñez... t. II, pp. 298.
- Ordóñez, Bartolomé (escultor)... t. II, pp. 120.
- Orduña, Juan: v. Orduñez, Juan (cantero).
- Orduñez, Juan (cantero)... t. II, pp. 231, 238, 239, 241, 252.
- Orellana, Marcos Antonio... t. I, pp. 28-30, 79, 116, 171, 176, 179, 185, 188, 211, 222, 247, 294, 308-310, 317; t. II, pp. 75, 89, 99, 109, 110, 112, 113, 133, 134, 138, 155, 192-195, 198, 205, 217, 230, 231, 253, 268, 271, 288, 303, 333.
- Orfelín, Pedro (pintor)... t. II, pp. 285.
- Orihuela... t. I, pp. 233; t. II, pp. 171, 185, 248.  
Catedral... t. I, pp. 327, 341.  
Colegio de Santo Domingo... t. I, pp. 52, 123, 126, 147, 228, 236; t. II, pp. 60, 64, 66, 67, 136, 141, 142, 149.  
Iglesia de Santiago... t. II, pp. 87.
- Orinda, Martín de (obrero de villa)... t. I, pp. 27, 29, 30, 169, 172, 177-182, 234, 239, 380, 383; t. II, pp. 12, 77, 92, 93, 95, 101, 109, 110, 112, 114, 115, 131, 140, 141, 182-184, 201, 204-206, 262, 268, 270-277, 301, 304, 309, 311, 313.
- Orleans, María de... t. II, pp. 162.
- Orley, Van (pintor)... t. II, pp. 181.
- Orliens, Ángela... t. II, pp. 279, 302.
- Orliens, Bárbara... t. II, pp. 278, 279, 302.
- Orliens, Enrique... t. II, pp. 278.
- Orliens, Francisco... t. II, pp. 278.
- Orliens, Isabel... t. II, pp. 279, 302.
- Orliens, Juan Miguel (escultor)... t. I, pp. 84, 169, 173-177, 226, 231, 232, 234, 237, 251, 254, 269, 291, 293, 294, 351, 357, 364, 365, 379, 381, 383; t. II, pp. 77, 92, 101, 103, 105, 110, 116, 126, 130, 148, 201, 204-206, 258, 262, 269, 271, 277-302, 304, 309, 311, 313.
- Orliens, Lorenza... t. II, pp. 279, 302.
- Orliens, María... t. II, pp. 302.
- Orliens, Martín (presbítero)... t. II, pp. 302.
- Orliens, Miguel (escultor)... t. II, pp. 278, 302.
- Orliens, Nicolás (mazonero)... t. II, pp. 278, 302.
- Orliens, Onofre... t. II, pp. 302.
- Orliens, Pedro... t. II, pp. 278, 302.
- Orliens, Sebastián (escultor)... t. II, pp. 278, 302.
- Orliens, Vicente (escultor)... t. II, pp. 279, 280, 302.
- Orrente, Pedro (pintor)... t. I, pp. 293; t. II, pp. 125, 155, 296, 297, 300.
- Orrío, Agustín del (cantero)... t. II, pp. 217.



- Orrio, Juan del (cantero)... t. I, pp. 129, 212.  
Orriols (Prov. Valencia)... t. I, pp. 191; t. II, pp. 231, 238, 252.  
Orsolino, Giovanni (escultor)... t. I, pp. 300, t. II, pp. 123.  
Ortega (Prov. Burgos).  
    Monasterio de San Juan de Ortega... t. I, pp. 87, 122.  
Ortega, Gaspar (obrero de villa)... t. I, pp. 32, 136, 150, 152, 236, 311, 326, 351, 378, 380, 384, 387; t. II, pp. 52, 60, 68, 159, 189.  
Ortega, Juan... t. I, pp. 76.  
Ortega, fray Juan (OSH)... t. I, pp. 122.  
Ortí, fray Antonio (arquitecto cartujo)... t. I, pp. 392; t. II, pp. 184, 185, 268, 274, 277.  
Orti, Marcos Antonio... t. II, pp. 110, 147, 298, 333.  
Orti y Mayor, Joseph Vicente... t. I, pp. 126, 212, 392; t. II, pp. 333.  
Ortiz, Alejo (orfebre)... t. II, pp. 181.  
Ortiz y Sanz, José... t. I, pp. 321, 374.  
Orts, Alonso... t. I, pp. 164.  
Oruño, Isabel de... t. I, pp. 64.  
Osten Sacken, Cornelia von der... t. II, pp. 124.  
Ovidio... t. I, pp. 242, 243.  
Oviedo y de la Bandera, Juan (arquitecto)... t. II, pp. 128, 131.  
Pablo III (Papa)... t. I, pp. 25, 50, 53; t. II, pp. 25.  
Pacciotto (arquitecto)... t. II, pp. 83.  
Pacheco, Francisco (pintor)... t. II, pp. 103.  
Pacioli, fray Luca... t. I, pp. 241.  
Padilla (familia)... t. II, pp. 192.  
Padilla, Juan de (paje)... t. II, pp. 124.  
Padua (Italia).  
    Palacio urbano de Cornaro... t. II, pp. 65, 66.  
    Odeón... t. II, pp. 66.  
Países Bajos... t. I, pp. 76.  
Palacio, fray Gabriel de (OSH)... t. I, pp. 134, 252.  
Palacios, Juan (azulejero)... t. I, pp. 319.  
Palacios, Juan de (arquitecto)... t. I, pp. 231.  
Palacios, Pedro... t. I, pp. 228.  
Palacios Gonzalo, José Carlos... t. I, pp. 205, 206, 385; t. II, pp. 67, 333.  
Palancia... t. I, pp. 296; t. II, pp. 170.  
Palazuelo, fray Francisco de... t. II, pp. 10.  
Palencia.  
    Convento de San Pablo... t. II, pp. 124, 125.  
Palermo (Sicilia, Italia)... t. I, pp. 63.  
Palladio, Andrea... t. I, pp. 238, 244, 245, 275, 281, 304, 314, 315, 339, 341; t. II, pp. 23, 59, 60, 65, 66, 84, 197, 198, 290, 333.  
Palmer, Vicente: v. Mut, Fernando... t. II, pp. 333.  
Palmera (Prov. Alicante)... t. I, pp. 280.  
Palmireno, Lorenzo... t. II, pp. 129.  
Palomar y Mosqueruela, Juan Gil... t. II, pp. 247, 282.  
Palomino y Velasco, Antonio Acisclo (pintor)... t. II, pp. 293.  
Palop, Vicent (notario)... t. I, pp. 154.  
Pancrudo (platero) ... t. I, pp. 72.  
Panés, Joan (obrero de villa)... t. I, pp. 177, 141.  
Panés, Tomás (obrero de villa)... t. II, pp. 110, 250, 274.  
Panofsky, Erwin... t. I, pp. 246.  
Panormita, Antonio... t. II, pp. 178.  
Paradís, Tomás (carpintero)... t. II, pp. 243.  
Parcent, conde de... t. I, pp. 88, 270.  
Pardo, Antonio... t. II, pp. 216.  
Pardo, Felipe... t. II, pp. 216.  
Pardo, María... t. II, pp. 216.  
Pardo de la Casta, Juan (proveedor de madera)... t. I, pp. 348.  
Pardo Molero, Juan Francisco... t. II, pp. 333.  
Pardo Vigarney, Gregorio (escultor)... t. I, pp. 125, 301; t. II, pp. 124, 206, 207, 216.  
Paredes, Diego (notario)... t. I, pp. 129, 212, 310, t. II, pp. 227.  
Parga y Gayoso, Antonio (regidor perpetuo de La Coruña y alcalde mayor de los estados de Villalba)... t. I, pp. 182-184; t. II, pp. 182.  
Parga, Fray José de (OSH)... t. I, pp. 87, 88, 183, 184, 271, 355; t. II, pp. 99, 182, 183.  
Parga, Isabel... t. I, pp. 182.  
Pariocio Ansuategui, Ignacio... t. I, pp. 205.  
París (Francia)... t. II, pp. 202, 230, 254.  
    Château de Madrid... t. II, pp. 203.  
    Palacio real del Louvre... t. II, pp. 162, 203.  
Parra, Juan de la (cantero)... t. I, pp. 302.  
Pascual, Felipe... t. II, pp. 144.  
Pascual, Jaime (carpintero)... t. I, pp. 390.  
Pascual, María... t. I, pp. 183; t. II, pp. 99.  
Pascual, Vicente... t. I, pp. 270.  
Pastor Zapata, José Luis... t. I, pp. 241; t. II, pp. 333.  
Pastor, Fernando; Bush, Luis; Onrubia, Javier... t. I, pp. 35; t. II, pp. 333.  
Pastrana (Prov. Guadalajara).  
    Palacio ducal... t. II, pp. 212.  
Pastrana, Pedro de (maestro de capilla y abad comendatario)... t. I, pp. 49, 50, 52-54, 57-59, 64, 113; t. II, pp. 83.  
Paterna (Prov. Valencia)... t. I, pp. 189, 316; t. II, pp. 197.  
Paternoy, Marcel Ciprer de (notario)... t. II, pp. 256.  
Payá, fray Lucas (OSH)... t. I, pp. 256.  
Pecha, Fray Hernando... t. I, pp. 36, 39; t. II, pp. 334.  
Pedraza, Pilar... t. I, pp. 15, 299; t. II, pp. 16, 334.

- Pedro (cantero)... t. I, pp. 166.
- Pedro I el Cruel (rey)... t. I, pp. 47; t. II, pp. 124.
- Pedro IV (rey)... t. I, pp. 45-47, 102; t. II, pp. 79.
- Pedrola de Játiva, Hipólito (cantero)... t. I, pp. 153, 302; t. II, pp. 70.
- Pedrós, fray Miguel... t. I, pp. 54.
- Pedrós, Vicente (maestro de obras)... t. II, pp. 110, 270, 276.
- Pego (Prov. Alicante)... t. I, pp. 177, 300; t. II, pp. 231, 244, 246, 252, 257.
- Iglesia parroquial... t. I, pp. 159, 234, t. II, pp. 83, 96, 184, 206, 238-240, 242-246, 252, 257, 264, 265.
- Pelayo... t. II, pp. 26.
- Pelayo de Museros, Jerónimo (calero)... t. I, pp. 336.
- Pélerin, Jean... t. II, pp. 41.
- Penarroja, Jaume... t. II, pp. 110.
- Peña Velasco, Concepción de la... t. II, pp. 186, 334.
- Peñalancia, Diego de (cantero)... t. II, pp. 218.
- Peñaraja, fray Tomás (donado en Portacoeli)... t. II, pp. 192, 193.
- Peñafiel (Prov. Valladolid)... t. II, pp. 82.
- Peñíscola (Prov. Castellón)... t. I, pp. 229; t. II, pp. 89, 230, 233.
- Castillo y murallas... t. I, pp. 229; t. II, pp. 231, 233, 234.
- Torre de Capycorb... t. II, pp. 236.
- Peñón de Vélez (norte de África)... t. I, pp. 61.
- Perales, Francisco (carpintero)... t. I, pp. 192.
- Peralta, Mariana de... t. II, pp. 124.
- Perandreu, Gabriel de (notario)... t. II, pp. 242.
- Pereda Hernández, L... t. II, pp. 334.
- Pereda Hernández, Miguel Juan... t. II, pp. 220.
- Pérez, Diego (labrador)... t. II, pp. 200.
- Pérez, Diego (notario de Guadalajara)... t. I, pp. 52.
- Pérez, Diego: v. Trinidad, fray Diego de la (OSH, cantero).
- Pérez, Félix (arquitecto)... t. II, pp. 243.
- Pérez, Francisco (carpintero, escultor, entallador)... t. I, pp. 165, 175, 234, 292, 378, 390, t. II, pp. 90, 294.
- Pérez, Francisco (proveedor de metal)... t. I, pp. 360, 361.
- Pérez, Gonzalo (secretario real)... t. I, pp. 22, 59, 71, 280, t. II, pp. 25, 38, 119, 177.
- Pérez, Domingo (arquitecto)... t. II, pp. 267.
- Pérez, Joan (arquitecto)... t. II, pp. 267.
- Pérez, Juan (carpintero)... t. II, pp. 257.
- Pérez, Pedro... t. II, pp. 298.
- Pérez, Vicente (calero)... t. I, pp. 336.
- Pérez Castiel, Juan (arquitecto)... t. I, pp. 295; t. II, pp. 116, 141, 148, 149, 270.
- Pérez de Arnal y de Sapena, Ana... t. I, pp. 68, 69, 84.
- Pérez de Arnal, Diego (baile de Teruel)... t. I, pp. 68, 211.
- Pérez de Arnal, Jerónimo (baile de Teruel)... t. I, pp. 60, 211.
- Pérez de Arnal y Zarzuela, Jerónimo... t. I, pp. 78.
- Pérez de Arnal, Joanna... t. I, pp. 67.
- Pérez de Arnal, Miguel... t. I, pp. 60, 211.
- Pérez de Urbel, Fray Justo... t. II, pp. 334.
- Pérez de Moya, Juan... t. I, pp. 242.
- Pérez del Campo, Lorenzo... t. I, pp. 206, 263.
- Pérez Guillén, I. Vicente... t. I, pp. 308.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio... t. I, pp. 37, 125; t. II, pp. 334.
- Peris, Francisco (párroco)... t. II, pp. 123.
- Peris Albertosa, Tomàs... t. I, pp. 262-264, 270, 271; t. II, pp. 54, 334.
- Peroti (cantero)... t. I, pp. 302.
- Pérouse de Motclos, Jean-Marie... t. II, pp. 66, 334.
- Perrault, Claude... t. I, pp. 27, 28.
- Perret, Pietro... t. II, pp. 123, 146.
- Pertusa, Ramón (cantero)... t. I, pp. 239; t. II, pp. 187, 222, 226, 228, 229.
- Perugia (Italia)... t. I, pp. 242.
- Petrarca... t. I, pp. 242, 243.
- Pevsner, Nikolaus... t. II, pp. 58, 334.
- Peyron, Jean-François... t. I, pp. 283.
- Picardo... t. II, pp. 130.
- Picaña (Prov. Valencia)... t. II, pp. 272.
- Picasent (Prov. Valencia)... t. I, pp. 284, 300, 301, 328, 329, 366, 372.
- Picimino, Antonio... t. I, pp. 71; t. II, pp. 38.
- Pienza (Italia)... t. II, pp. 213.
- Pierez (yesero)... t. I, pp. 338.
- Pilares, María... t. II, pp. 302.
- Pina (Prov. Castellón) ... t. I, pp. 57, 60, 67, 68, 266, 273, 344; t. II, pp. 170, 186, 193, 310.
- Pina, fray José Alberto (arquitecto)... t. I, pp. 191, 226; t. II, pp. 151, 186, 195.
- Pina, Graciana... t. I, pp. 191; t. II, pp. 151, 195.
- Pineda, Fernando... t. I, pp. 346.
- Pineda, Juan (cantero)... t. I, pp. 297.
- Pingarrón Seco, Fernando... t. I, pp. 34, 116, 159, 160, 165, 172, 184, 222; t. II, pp. 29, 72, 73, 97, 99, 144, 226, 250, 270, 276, 289, 334.
- Pinilla Pérez de Tudela, Regina... t. II, pp. 162, 163, 334.
- Pío IV (Papa) ... t. I, pp. 43.
- Piracés (Prov. Huesca)... t. II, pp. 278.
- Pirineos, Paz de... t. I, pp. 85.
- Pisa (Italia)... t. I, pp. 309.
- Pisa, Concilio de... t. I, pp. 46.
- Pisano, Niculoso... t. I, pp. 309.
- Pizano, Luis (capitán)... t. II, pp. 212, 213.
- Pla, Rafael... t. II, pp. 112.
- Planes, Valero (cantero)... t. II, pp. 261.

- Plano, Arnao (mercader)... t. II, pp. 181.  
 Planter, Pere (notario)... t. II, pp. 254, 256.  
 Plasencia (Prov. Cáceres).  
   Catedral... t. II, pp. 210.  
 Plasencia, fray Francisco de (OSH)... t. I, pp. 309.  
 Platón... t. I, pp. 291.  
 Plinio... t. I, pp. 239, 240, 242, 243, 283, 341, 362, t. II, pp. 180.  
 Plutarco... t. I, pp. 243.  
 Poblet, abadía de (Prov. Tarragona)... t. II, pp. 120.  
 Poggio... t. I, pp. 240.  
 Poliziano... t. I, pp. 242.  
 Pons, José (maestro cantero)... t. I, pp. 191, 295.  
 Pons Romani, Alejandro... t. I, pp. 98.  
 Pontac, Miguel (droguero)... t. II, pp. 279, 302.  
 Pontigny, abadía de (Francia)... t. II, pp. 79, 85.  
 Ponz, Antonio... t. I, pp. 26-28, 30, 31, 79, 121, 188, 191, 216, 217, 233, 237, 283, 294, 295, 298, 356; t. II, pp. 17, 19, 43, 44, 76, 98, 102, 109, 112, 115, 129, 138, 151, 268, 270, 271, 293, 294, 297, 298, 303, 334.  
 Ponz, herederos de... t. I, pp. 270.  
 Porcar, Miguel (cantero)... t. I, pp. 136, 149, 229, 376, 389; t. II, pp. 188, 203, 221, 222, 224-228, 311.  
 Porcar, Pere Joan (mosén)... t. I, pp. 61, 82, 238, 258, 309, 312, 356, 392; t. II, pp. 54, 103, 110, 161, 335.  
 Porcellar, Adriana... t. II, pp. 272.  
 Porcellar, Vicente... t. II, pp. 272.  
 Porota, Miguel (cantero)... t. I, pp. 303.  
 Portabales Pichel, Amancio... t. I, pp. 122, 249, 391; t. II, pp. 8, 10, 87, 335.  
 Portacoeli, cartuja de: v. Náquera.  
 Portal de los Tintes (azulejero)... t. I, pp. 318.  
 Portugal... t. I, pp. 38, 39, 49, 76, 85, 86; t. II, pp. 169.  
 Portugal, Fadrique de (arzobispo)... t. II, pp. 124, 208.  
 Portugal, Paz de... t. I, pp. 85.  
 Portugal y de Borja, Ana... t. I, pp. 300.  
 Pozo, Ana del... t. I, pp. 88, 183; t. II, pp. 54.  
 Pozo, María del (monja franciscana)... t. I, pp. 88, 183.  
 Pozzo, Andrea... t. II, pp. 198.  
 Prado, Jerónimo de; Villalpando, Juan Bautista... t. I, pp. 242.  
 Primiticcio, Francesco... t. II, pp. 97.  
 Provenza (Francia)... t. I, pp. 354.  
 Provincias Unidas... t. I, pp. 85.  
 Pseudo-Dioniso... t. I, pp. 291, 341.  
 Pseudo-Turriano... t. I, pp. 304, 314, 321.  
 Ptolomeo... t. I, pp. 242.  
 Puchol, Antón (yesero)... t. I, pp. 338.  
 Puchol, José... t. II, pp. 149.  
 Puebla de Castro (Prov. Huesca)... t. II, pp. 283.  
 Puebla de Montalban (Prov. Toledo)... t. II, pp. 214.  
   Convento de la Concepción Francisca... t. II, pp. 214.  
 Puebla de Rugat (Prov. Valencia)... t. II, pp. 123.  
 Puebla de Valverde (Prov. Teruel)... t. II, pp. 250.  
   Iglesia parroquial... t. II, pp. 250, 260.  
 Puente, Juan de la... t. I, pp. 122.  
 Puertomingalvo (Prov. Teruel).  
   Molino harinero... t. II, pp. 261.  
 Pueyo y Torrellas, Luis... t. II, pp. 261.  
 Puig, Rosa... t. II, pp. 194.  
 Pumar, Joan del (arquitecto)... t. II, pp. 267.  
 Puso, Pedro (donado OSH)... t. I, pp. 184, 294; t. II, pp. 191, 191.  
 Puyuelo, Gregorio (platero)... t. II, pp. 280.  
 Puzol (Prov. Valencia)... t. I, pp. 191.  
   Iglesia parroquial... t. II, pp. 241.  
 Quaroni... t. I, pp. 205.  
 Quart (Prov. Valencia)... t. I, pp. 182, 316.  
 Querol, Jerónimo Miguel... t. I, pp. 69.  
 Querol y Rosso, Luis... t. I, pp. 209; t. II, pp. 162, 163, 165, 335.  
 Quetze y Morçó, Joan Maria (cantero)... t. I, pp. 145, 230; t. II, pp. 110, 122.  
 Quevedo, Manuela... t. II, pp. 200.  
 Quijano, Jerónimo (arquitecto)... t. I, pp. 123, 126, 146, 228, 229; t. II, pp. 67, 74, 87, 135, 215, 248, 290.  
 Quíles López, Joan... t. I, pp. 88.  
 Quinoy, Domingo (cantero)... t. I, pp. 302, 370.  
 Quintana, Pedro... t. II, pp. 141.  
 Quintiliano... t. I, pp. 26, 242.  
 Rabanal Yus, Aurora... t. I, pp. 213.  
 Rabanales, fray Domingo de (OSH)... t. I, pp. 122.  
 Rabascal, Jaime (proveedor de metal)... t. I, pp. 361.  
 Rafaelbuñol (Prov. Valencia)... t. I, pp. 328, 372.  
 Rafaelbuñol, Felipe de (calero)... t. I, pp. 335.  
 Rafaelbuñol, Francesc de (calero)... t. I, pp. 335.  
 Rafaelbuñol, Gabriel de (calero)... t. I, pp. 336.  
 Rafol (Prov. Valencia)... t. I, pp. 350, 365.  
 Raguell, Jerónimo (carpintero)... t. I, pp. 378, 387; t. II, pp. 189.  
 Raimundo, fray Francisco... t. I, pp. 236.  
 Ramelli, Agostino... t. I, pp. 243, 245, 389.  
 Ramírez, Cristóbal (escribano de libros de coro)... t. I, pp. 116.  
 Ramírez, Juan Antonio... t. II, pp. 115.  
 Ramírez, Sebastián (escribano de libros de coro)... t. I, pp. 77.  
 Ramos, Benedicto (azulejero)... t. I, pp. 309.

- Ramos, Joana... t. II, pp. 252, 253.  
 Ramos, José... t. II, pp. 112.  
 Rano, Balbino... t. I, pp. 39; t. II, pp. 335.  
 Rascanya, acequia de... t. II, pp. 226.  
 Rascanya, alquería de... t. I, pp. 45, 46, 82, 102, 266.  
 Rasillo, Pedro (cantero)... t. I, pp. 130; t. II, pp. 219.  
 Rastibona (Alemania)... t. I, pp. 85, 380.  
 Rausell, Helena... t. I, pp. 241; t. II, pp. 181, 335.  
 Ravanals, Esteve (maestro carpintero)... t. II, pp. 241.  
 Ravanals, Gaspar (maestro carpintero)... t. II, pp. 241.  
 Ravanals menor, Hipólito (maestro carpintero)... t. I, pp. 192.  
 Ravanals, Vicente... t. I, pp. 186.  
 Raya Raya, M<sup>a</sup> Ángeles... t. I, pp. 292.  
 Real, José... t. II, pp. 201.  
 Real, Vicente: v. San Miguel, fray Vicente de (lego OSH, carpintero).  
 Rebla, Isabel Ana... t. II, pp. 272.  
 Rebollo, Juan Bautista (notario)... t. II, pp. 255.  
 Recht, Roland... t. I, pp. 205, 221.  
 Redondo, Francisco (obrero de villa)... t. II, pp. 286.  
 Redondo Cantero, María José... t. II, pp. 120.  
 Regla, fray Juan de (OSH)... t. I, pp. 42.  
 Relat, Berenguer de (mestre racional)... t. I, pp. 47, 104, 209.  
 Requena (Prov. Valencia).  
   Iglesia de Santa María... t. I, pp. 193; t. II, pp. 137.  
   Iglesia del Salvador... t. II, pp. 141, 142.  
 Requena, Vicente (pintor)... t. I, pp. 28, 79, 158; t. II, pp. 115.  
 Requena Almoraga, Francisco... t. II, pp. 242, 335.  
 Requesens y Zúñiga, Luis de... t. I, pp. 240; t. II, pp. 123, 181.  
 Retz, cardenal de... t. I, pp. 216.  
 Rey, Guillem del (maestro cantero)... t. I, pp. 155, 156, 160, 163, 164, 224, 225, 253, 300, 384; t. II, pp. 28, 72, 73, 190, 203, 204, 226, 232, 241, 242, 311.  
 Rey Baltasar... t. I, pp. 55; t. II, pp. 24, 28, 108, 167.  
 Reyes Católicos... t. I, pp. 209; t. II, pp. 119, 120, 124, 214.  
 Reyes Magos... t. I, pp. 55, 85, 119, 171, 179; t. II, pp. 24, 28, 108, 167, 309.  
 Reyner, Bartolomé (cantero)... t. II, pp. 226-229.  
 Reyner, Joan (cantero)... t. II, pp. 226, 228, 229.  
 Revuelta Somalos, Jose María... t. I, pp. 24, 37, 38, 39; t. II, pp. 335.  
 Riba, Juan de la... t. I, pp. 122.  
 Ribadeneyra, Pedro de... t. II, pp. 155.  
 Ribalta (pintor)... t. I, pp. 26, 298.  
 Ribalta, Francisco (pintor)... t. I, pp. 28, 84, 383; t. II, pp. 107, 155, 287, 292, 293, 296-298.  
 Ribalta, Juan (pintor)... t. I, pp. 28, 84, 87, 246; t. II, pp. 107, 155, 280, 287, 292, 293, 296-298.  
 Ribarroja (Prov. Valencia)... t. I, pp. 284.  
 Ribas, Diego de (orfebre)... t. II, pp. 181.  
 Ribelles, Bartolomé... t. I, pp. 77; t. II, pp. 15.  
 Ribera, Antonio (cantero)... t. II, pp. 224, 225.  
 Ribera, Bartolomé (calero)... t. I, pp. 337.  
 Ribera, José (pintor)... t. I, pp. 28; t. II, pp. 107.  
 Ribera, Juan de (patriarca de Antioquía, arzobispo y virrey de Valencia)... t. I, pp. 61, 78, 81, 82, 216, 234, 242, 258, 268, 270, 292, 300; t. II, pp. 15, 21, 92, 140-142, 144.  
 Ribero Rada, Juan del... t. II, pp. 120.  
 Ribes, Francisco... t. II, pp. 193.  
 Ribes Traver, M<sup>a</sup> Estrella... t. I, pp. 89, 186, 218, 293, 294, 297, 298, 322, 392; t. II, pp. 121, 133, 155, 335.  
 Rico de Estasen, José... t. I, pp. 31; t. II, pp. 19, 44, 84, 335; t. II, pp. 117, 136, 139, 143, 160.  
 Ricors, Pedro (cantero)... t. I, pp. 286, 303.  
 Ricors, Ramón (cantero)... t. I, pp. 286, 303.  
 Ridoms, Andrés... t. II, pp. 222.  
 Riegl, Alois... t. I, pp. 204.  
 Riera, Antonio de (escultor)... t. II, pp. 125.  
 Riera, Gaspar de (maestro albañil)... t. I, pp. 181; t. II, pp. 64.  
 Riera, Juan... t. I, pp. 229.  
 Rifalterra, Antón (aserrador)... t. II, pp. 259.  
 Rigalte, Juan de (escultor)... t. II, pp. 278.  
 Riglos, Miguel de... t. I, pp. 126.  
 Riglos, Pedro (cantero)... t. I, pp. 309.  
 Río, Jerónimo Félix del (infanzón, señor de San Felices, Lardies, Pardinas de Castiello y Gorroba, y procurador fiscal en el Reino de Aragón)... t. I, pp. 88, 176, 183, 184, 186, 355; t. II, pp. 132, 182.  
 Río, Juan del (maestro de obras)... t. II, pp. 110, 266, 270, 276.  
 Ripa, Cesare... t. I, pp. 204, 244, 245.  
 Ripoll, Alexandre (notario)... t. I, pp. 86, 110; t. II, pp. 258.  
 Ritter, Carl... t. I, pp. 204.  
 Riudaura, Josep (notario)... t. I, pp. 136, 238, 382; t. II, pp. 221-225, 227, 231.  
 Rivas Carmona, Jesús... t. I, pp. 292; t. II, pp. 335.  
 Rivas Carmona, Jesús; Cabello Velasco, Rafaela... t. II, pp. 335.  
 Rivera, Javier... t. II, pp. 335.  
 Rix de Cura, Juan (librero y editor) ... t. I, pp. 239.

- Robles (familia)... t. II, pp. 192.  
Robles, Andrés... t. II, pp. 134.  
Robles, Laureano... t. I, pp. 95, 96; t. II, pp. 335.  
Robles Lluch, Ramón... t. I, pp. 267.  
Roca, Guillem (maestro de obras)... t. II, pp. 140, 262.  
Roca, Julio la... t. I, pp. 63, 74.  
Roca, Pedro (caballero de la Orden de Santiago)... t. II, pp. 300.  
Roca Traver, Francesc A.... t. I, pp. 32, 33, 34, 46, 48, 137, 141-144, 146, 150, 151, 153, 154, 159-161, 164-166, 224, 225, 236, 237, 251-253, 265, 309, 311, 326, 333, 351, 355, 357, 379, 380, 382, 384, 390; t. II, pp. 29, 32, 39-41, 43, 47, 50, 52, 61, 63, 68, 69, 72-74, 90, 91, 188-190, 335.  
Rocaberti, fray Juan Tomás de (OSH)... t. I, pp. 88.  
Rocafull (familia)... t. II, pp. 171.  
Rocafull, José de (notario)... t. II, pp. 255-257, 263.  
Rocafull, Ramón (señor de Albaterra)... t. II, pp. 171.  
Rodas, Jerónimo de (azulejero)... t. I, pp. 319.  
Rodi, Juan Andrea (cantero)... t. II, pp. 19.  
Rodler, Hieronymus... t. II, pp. 41.  
Rodrigo, Mateu... t. II, pp. 121.  
Rodrigo Lizondo, Mateu: v. Rubio Vela, Agustín; Rodrigo Lizondo, Mateu.  
Rodrigo Pertegás, Josep... t. II, pp. 171, 335.  
Rodríguez, Alfonso... t. II, pp. 208.  
Rodríguez, J. V.: v. Tormo Ases, Julio C.... t. II, pp. 335.  
Rodríguez, Juan (arquitecto)... t. II, pp. 74.  
Rodríguez, Juan (escultor)... t. II, pp. 124.  
Rodríguez, Marcelo (azulejero)... t. I, pp. 309, 318.  
Rodríguez de Fonseca, Juan (obispo de Burgos)... t. II, pp. 130.  
Rodríguez de Leiva, María... t. II, pp. 206.  
Rodríguez Estévez, Juan Clemente... t. I, pp. 206, 263, 276, 285, 287, 290, 304, 364, 366, 380, 393, 395.  
Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso... t. I, pp. 205, 222, 263, 295; t. II, pp. 85, 90, 99, 136, 147, 288, 335, 336.  
Rodríguez Laso, Nicolás... t. I, pp. 29.  
Roget, Pedro (cantero)... t. I, pp. 302.  
Roig, Tomàs Jeróni (ciudadano y jurado de Valencia)... t. I, pp. 128.  
Roig, Jaume... t. I, pp. 242.  
Rois, Catalina... t. II, pp. 125.  
Rois, Francés Jerónimo... t. I, pp. 77, 267.  
Rojas, Bernardo de... t. II, pp. 125.  
Rojas, Cristóbal de... t. I, pp. 243; t. II, pp. 125.  
Rojas, Francisco (marqués de Poza)... t. II, pp. 125.  
Rojas, Francisco (joyero real)... t. II, pp. 181.  
Rojas, Francisco... t. II, pp. 208.  
Rojas, Juan (marqués de Poza)... t. II, pp. 124, 125.  
Rojas, Pablo Albiniano de (jesuita, arquitecto)... t. II, pp. 92, 95, 109, 116, 184, 186, 254, 268-271, 274, 277.  
Rokiski Lázaro, María Luz... t. I, pp. 224, 322, 331, 333, 341; t. II, pp. 208, 336.  
Roldán, Luisa (escultora)... t. I, pp. 185.  
Roma... t. I, pp. 36, 39, 42, 46, 53, 86, 134, 204, 240, 241, 320, 391; t. II, pp. 25, 144, 206, 223, 231.  
    Basílica de San Pedro... t. II, pp. 115, 137, 144, 197.  
    Campidoglio... t. II, pp. 96, 104.  
    Cancillería Papal... t. II, pp. 213.  
    Coliseo... t. II, pp. 86, 145.  
    El Gesù... t. II, pp. 92, 111.  
    Monasterio jerónimo de San Pedro ad vincula... t. I, pp. 41.  
    Panteón... t. I, pp. 291, 292.  
    San Jorge en Velabro... t. II, pp. 102.  
Román, Pedro... t. I, pp. 38.  
Román, Pieres Juan (cantero)... t. I, pp. 156, 303; t. II, pp. 234.  
Romaní y de Escrivà, Joan Jeroni (mestre racional)... t. I, pp. 229.  
Romero, Alonso... t. II, pp. 147.  
Romero, Lluís: v. García, Àlvar; Romero Lluís.  
Romero de Antón, José... t. II, pp. 256.  
Ros Fíllol, Godofredo... t. II, pp. 232, 336.  
Ros, Josefa... t. II, pp. 201.  
Rosell de Aviñón, Jaime (caballero y doctor en leyes, consejero y regente de la Cancillería de Fernando II, y asesor de la Gobernación de Valencia)... t. II, pp. 121.  
Rosellón (Francia)... t. II, pp. 163, 168, 202.  
Rosenthal, Earl E.... t. I, pp. 206.  
Roses, Agustín de (cantero)... t. II, pp. 258.  
Roses, Sebastián de (cantero)... t. I, pp. 174, 176; t. II, pp. 257, 262, 295.  
Rotterdam, Erasmo de... t. I, pp. 217, 241, 242; t. II, pp. 175.  
Rovira, Esteban (obrero de villa y de cantería)... t. II, pp. 256, 257, 259.  
Royo, Jacobo del (herrero)... t. I, pp. 367, 370.  
Royo, Pedro del (cantero)... t. I, pp. 302.  
Rubielos de Mora (Prov. Teruel)... t. I, pp. 81, 162, 268; t. II, pp. 103, 206, 230, 231, 237, 241, 246, 252, 253, 259, 264, 266, 278, 282, 287.  
    Convento de Nuestra Señora del Carmen... t. I, pp. 380; t. II, pp. 91, 240, 254, 257, 261, 264-268, 270.  
    Convento de San Ignacio de Loyola (antes iglesia parroquial)... t. II, pp. 247, 287.

- Granero del Obispo... t. II, pp. 261, 265, 267, 268.
- Iglesia parroquial... t. I, pp. 162, 165, 170, 371, 384; t. II, pp. 148, 195, 198, 199, 206, 236, 239-241, 245, 247-250, 255, 256, 258-265, 268, 280, 286, 294.
- Rubio, Antonio (labrador)... t. II, pp. 201.
- Rubio, Bautista... t. II, pp. 298.
- Rubio, Juana de... t. II, pp. 200.
- Rubio González, Lorenzo... t. I, pp. 36.
- Rubio Vela, Agustín... t. I, pp. 44.
- Rubio Vela, Agustín; Rodrigo Lizondo, Mateu... t. I, pp. 37.
- Rubira de Museros, Miguel (calero)... t. I, pp. 337.
- Ruimonte, fray Pere (cartujo)... t. II, pp. 274.
- Ruiz, José (cantero)... t. II, pp. 262.
- Ruiz II, Hernán... t. I, pp. 291; t. II, pp. 127, 131, 215.
- Ruiz de Museros, Sebastián (calero)... t. I, pp. 336.
- Ruiz Hernando, Jose Antonio... t. I, pp. 35, 121, 214; t. II, pp. 8, 9, 122, 336.
- Rull y de Antist, Joanna... t. I, pp. 57, 128.
- Rumeu de Armas, Antonio... t. I, pp. 393.
- Rusconi, Giovan Antonio... t. I, pp. 243, 245.
- Russi, Pompeo de (iluminador)... t. I, pp. 116.
- Ruzafa... t. I, pp. 220.
- Ryswick, Paz de... t. I, pp. 85.
- Sabastián (cantero)... t. I, pp. 302.
- Sabbioneta (Italia)... t. II, pp. 233.
- Saboya (Francia, Italia)... t. I, pp. 354.
- Sáez Pardo, María... t. II, pp. 216.
- Sagrada Familia, fray Manuel de la (OSH)... t. I, pp. 43.
- Sagreda, Simón (cantero)... t. I, pp. 303.
- Sagredo, Diego de... t. I, pp. 125, 235, 281, 320; t. II, pp. 23, 94, 130, 202, 207, 210.
- Sagrera, Guillem (arquitecto)... t. II, pp. 27.
- Sagunto... t. I, pp. 79, 86, 104, 284, 297, 354.
- Convento de la Trinidad... t. I, pp. 283.
- Convento del Pie de la Cruz... t. I, pp. 345.
- Minas de Sabató... t. I, pp. 329.
- Templo de Diana... t. I, pp. 170, 283, 284.
- Saint Denis, abadía de (Francia)... t. II, pp. 79, 105.
- Sainz, Jorge... t. I, pp. 221.
- Sala, Daniel... t. I, pp. 26, 216; t. II, pp. 202, 336.
- Salamanca.
- Casa de las Conchas... t. II, pp. 58, 59.
- Catedral... t. I, pp. 236, 391; t. II, pp. 87, 88, 207-209, 217.
- Convento de la Anunciación o de las Ursulinas... t. II, pp. 120.
- Convento de San Esteban... t. I, pp. 108, 118; t. II, pp. 81, 88.
- Monasterio de Nuestra Señora Santa María de la Victoria... t. I, pp. 57, 87, 138, 248, 249, 256, 369; t. II, pp. 28, 67.
- Universidad... t. I, pp. 122; t. II, pp. 58, 59, 64, 209.
- Salamanca, fray Jerónimo de (OSH)... t. I, pp. 122.
- Salamanca, fray Juan de (OSH)... t. I, pp. 122.
- Salas, Juan (cantero)... t. I, pp. 286, 303.
- Salas (Prov. Asturias).
- Colegiata... t. II, pp. 124.
- Salas, X. de... t. I, pp. 340.
- Salatia, Juan (cantero)... t. I, pp. 303.
- Salatia, Pedro (cantero)... t. I, pp. 303.
- Salavert, Rafael... t. I, pp. 91.
- Salavert Fabiani, V. L.; Graullera Sanz, V.... t. I, pp. 229; t. II, pp. 336.
- Salinas, Luis (pintor)... t. II, pp. 282, 283.
- Salinas, Rafael... t. I, pp. 98, 196.
- Salomón... t. II, pp. 109.
- Salvador, Emilia... t. I, pp. 300, 365; t. II, pp. 336.
- Salvador, Juan (obrero de villa)... t. I, pp. 136; t. II, pp. 222, 223, 232.
- Salvador, Miguel (obrero de villa)... t. I, pp. 137, 141, 308, 325, 333, 382; t. II, pp. 37, 188.
- Salvador, Miguel (obrero de villa)... t. II, pp. 276.
- Salvador, Miguel (carpintero)... t. I, pp. 31, 32, 353.
- Sambricio, Carlos... t. II, pp. 336.
- San Agustín... t. I, pp. 36, 39, 41; t. II, pp. 5, 37, 83, 154.
- San Basilio, fray Salvador de (OSH, albañil)... t. I, pp. 184; t. II, pp. 191.
- San Benito... t. I, pp. 110, 380, t. II, pp. 49.
- San Bernardo... t. I, pp. 54, 78, 87, 270; t. II, pp. 79, 83, 182.
- San Bernardo, partida de... t. I, pp. 130.
- San Braulio, fray Antonio de (OSH)... t. I, pp. 252, 253; t. II, pp. 190.
- San Eusebio, fray Juan de (OSH, cantero)... t. I, pp. 184, 186; t. II, pp. 132, 191.
- San Gabriel... t. I, pp. 188; t. II, pp. 137.
- San-Germain-en-Laye (Francia)... t. II, pp. 203.
- San Gerónimo, fray Juan de (OSH)... t. I, pp. 114, 122, 250, 275; t. II, pp. 14, 155, 337.
- San Gerónimo, fray Miguel de (OSH)... t. I, pp. 271, 355.
- San Isidoro... t. I, pp. 326.
- San Jerónimo... t. I, pp. 36, 38, 41, 42, 78, 79, 185, 188, 190, 209, 275, 356; t. II, pp. 5, 39, 107, 108, 133, 238.
- San Jerónimo, fray Agustín de (OSH)... t. I, pp. 83.
- San Jerónimo, fray Atanasio de (OSH)... t. I, pp. 29, 188; t. II, pp. 99, 138, 186, 193-194, 310.

- San José... t. I, pp. 84; t. II, pp. 112, 113.  
San José, fray Félix Mateo de... t. II, pp. 10.  
San Juan... t. I, pp. 37, 158, 190.  
San Juan Bautista... t. I, pp. 64.  
San Lucas... t. I, pp. 262.  
San Lucas de Barrameda (Prov. Cádiz).  
    Convento de Santo Domingo... t. II, pp. 125.  
San Martín, Clemente de (azulejero)... t. I, pp. 309.  
San Martín, Pedro de (ladrillero)... t. I, pp. 319.  
San Martín del Río (Prov. Teruel).  
    Iglesia parroquial... t. II, pp. 280, 285.  
San Mateo (Prov. Castellón)... t. I, pp. 356.  
San Matías... t. II, pp. 98.  
San Miguel... t. I, pp. 47, 54, 55, 64, 72, 185, 186, 188, 356, 392; t. II, pp. 24, 25, 84, 101, 104, 108, 111, 133, 136.  
San Miguel, fray Juan de (OSH)... t. I, pp. 73, 253; t. II, pp. 15, 190.  
San Miguel, fray Vicente de (lego OSH, carpintero)... t. I, pp. 192; II, pp. 197, 201.  
San Nicolás, fray Lorenzo de (arquitecto agustino recoleto)... t. I, pp. 131, 132, 208, 232, 233, 238, 247, 275, 321, 323, 326, 339, 341, 343, 362, 374; t. II, pp. 95, 117, 142, 185, 195, 337.  
San Pablo... t. II, pp. 111.  
San Pablo, fray Hermenegildo de (OSH)... t. I, pp. 25, 42, 87.  
San Pedro... t. I, pp. 64; t. II, pp. 111.  
San Quintín (Francia)... t. I, pp. 61.  
San Rafael... t. I, pp. 188; t. II, pp. 137.  
San Román de los Montes (Prov. Toledo).  
    Iglesia parroquial... t. II, pp. 214.  
San Sebastián... t. I, pp. 79, 158; t. II, pp. 111.  
San Vicente, Pascuala... t. II, pp. 302.  
San Vicente Ferrer... t. I, pp. 38, 392; t. II, pp. 111, 147.  
San Vicente Mártir... t. I, pp. 176; t. II, pp. 111.  
San Vicente, fray Miguel (OSH)... t. I, pp. 169, 251; t. II, pp. 91.  
Sanahuja, Miguel... t. II, pp. 256.  
Sánchez, Cosme... t. I, pp. 184.  
Sánchez, Andrés... t. II, pp. 248.  
Sánchez, Gil (calero)... t. I, pp. 336.  
Sánchez, Antonio... t. I, pp. 18.  
Sánchez, Pedro (tracista)... t. II, pp. 147.  
Sánchez Alborno, Claudio... t. I, pp. 36.  
Sánchez Cantón, Francisco Javier... t. I, pp. 240; t. II, pp. 336.  
Sánchez de Córdoba, Pedro... t. I, pp. 228.  
Sánchez de Toledo, Miguel... t. II, pp. 206, 216.  
Sánchez Gómez, Luis Ángel: v. Cea Gutiérrez, Antonio; Fernández Montes, Matilde; Sánchez Gómez, Luis Ángel.  
Sánchez-Mesa, Domingo... t. II, pp. 125.  
Sánchez Pecha, Alonso... t. I, pp. 39.  
Sánchez Portas, Javier... t. I, pp. 228.  
Sánchez-Robles Beltrán, Cecilio... t. I, pp. 34, 123, 140, 152, 224; t. II, pp. 12, 19, 64, 68, 236, 336.  
Sánchez-Robles Beltrán, Cecilio: v. Giménez, Emilio; Masiá, José Vicente; Sánchez-Robles, Cecilio.  
Sánchez-Robles Beltrán, Cecilio: v. Llorens, Tomàs... t. II, pp. 336.  
Sanchís, Tomás (carpintero)... t. II, pp. 269, 289, 290, 292, 293.  
Sanchis Guarner, Manuel... t. I, pp. 44; t. II, pp. 336.  
Sanchis Sivera, José... t. I, pp. 109, 210, 293, 340; t. II, pp. 110, 268, 336, 337.  
Sancho, Antonio... t. I, pp. 29, 30, 95, 185, 237; t. II, pp. 30, 44, 70, 71, 76, 131, 139, 143, 275, 337.  
Sancho, Antonio; Cabrera, Antonio... t. I, pp. 94-96; t. II, pp. 337.  
Sancho, José Luis: v. Añón, Carmen; Sancho, José Luis.  
Sancho i Carreres, Josep Maria... t. I, pp. 200, t. II, pp. 70, 337.  
Sandoval, Cristóbal de (duque de Uceda y marqués de Denia)... t. II, pp. 244.  
Sandoval y Rojas, Francisco (duque de Lerma)... t. II, pp. 16, 125.  
Sangallo, Antonio... t. I, pp. 389; t. II, pp. 144.  
Sangallo, G. de... t. I, pp. 389.  
Sanlúcar la Mayor (Prov. Sevilla).  
    Monasterio de San Miguel de los Ángeles de Alpechín... t. I, pp. 41, 90.  
Sant Martí, fray Gaspar de (arquitecto carmelita)... t. I, pp. 126; t. II, pp. 99, 110, 112, 113, 141, 147, 184, 186, 270, 274, 277.  
Santa Ana... t. I, pp. 64, 79, 158, 183, 387; t. II, pp. 182.  
Santa Bárbara... t. I, pp. 64, 190; t. II, pp. 98, 111, 196.  
Santa Bárbara, fray Francisco de (OSH, cantero)... t. I, pp. 29, 88, 105, 121, 188, 191, 192, 222, 226-228, 233, 237, 247, 272; t. II, pp. 151, 152, 157, 184, 186, 194-200, 205, 260, 304, 311, 313.  
Santa Bárbara, fray Onofre de (OSH)... t. II, pp. 200.  
Santa Brígida... t. I, pp. 39.  
Santa Cecilia... t. II, pp. 84.  
Santa Cruz (maestro de yesería)... t. II, pp. 82.  
Santa Librada... t. II, pp. 208.  
Santa María, fray Francisco de (OSH)... t. I, pp. 149, 234, 247, 250, 252, 253; t. II, pp. 188-190.  
Santa María, fray Juan de (OSH)... t. II, pp. 201.  
Santa María in Cosmedin, cardenal de... t. I, pp. 47.

- Santa María Magdalena de Pazis... t. II, pp. 113.  
Santa Paula... t. I, pp. 185, t. II, pp. 84, 107, 108, 133.  
Santa Teresa... t. II, pp. 113.  
Santacana, Clemente... t. II, pp. 222.  
Santacana, Joan (*mestre de cases*)... t. II, pp. 222.  
Santacana, Monserrat (*mestre de cases*)... t. II, pp. 222.  
Santana Valls, Lluís: v. Torres Castejón, Vicente; Villalba Aynar, Inmaculada; Santana Valls, Lluís.  
Santaulali, Pedro de (*sartor*)... t. II, pp. 238.  
Santes Creus, abadía de (Prov. Tarragona)... t. II, pp. 120.  
Santiago de Compostela (Prov. La Coruña).  
Catedral... t. II, pp. 115.  
San Lorenzo de Trasouto... t. II, pp. 124.  
Santillana, marqués: v. López de Mendoza, Íñigo (marqués de Santillana).  
Santiponce (Prov. Sevilla).  
Monasterio de San Isidoro del Campo... t. I, pp. 25, 41, 43, 87, 380; t. II, pp. 126.  
Santo Cristo... t. I, pp. 271.  
Santo Crucifijo... t. II, pp. 182.  
Santo Domingo, fray Miguel de (OSH)... t. I, pp. 137, 250, 251; t. II, pp. 89.  
Santo Espíritu... t. I, pp. 345.  
Santolaya Ochando, M<sup>a</sup> José; Martín Gimeno, Enrique R.... t. II, pp. 121, 275, 297, 337.  
Santos, fray Francisco de los (OSH)... t. I, pp. 25, 36, 43, 87; t. II, pp. 337.  
Santos de San Pedro, Miguel (arzobispo de Granada)... t. II, pp. 206, 280, 300.  
Santos Juanes... t. I, pp. 79.  
Sanz, Manuel: v. Sagrada Familia, fray Manuel de la (OSH).  
Sanz Sanz, M<sup>a</sup> Virginia: v. León Tello, Francisco José; Sanz Sanz, M<sup>a</sup> Virginia.  
Sapena, Ana... t. I, pp. 69.  
Sapena, Francisco... t. I, pp. 69, 84, 85.  
Saranyó, fray Arnaldo (abad)... t. I, pp. 45-48, 102-104, 209; t. II, pp. 79.  
Sarmiento, María... t. II, pp. 124.  
Sariñena (Prov. Huesca)... t. II, pp. 278.  
Sariñena (pintor)... t. I, pp. 26.  
Sarrió, Pedro... t. I, pp. 192.  
Sarhou Carreres, Carlos... t. I, pp. 96, 209; t. II, pp. 19, 131, 337.  
Sástago (Prov. Zaragoza)... t. I, pp. 175, 291, 364; t. II, pp. 126.  
Sastre, Gaspar (mercader)... t. I, pp. 136, 137; t. II, pp. 60, 224, 225.  
Sastre, Juan (obrero de villa)... t. I, pp. 136-138, 238; t. II, pp. 60, 224, 225.  
Saulieu, Dom Edme de (abad de Claraval) ... t. I, pp. 49, 50.  
Sayas, Gregorio (notario)... t. II, pp. 247.  
Sayas, Juan Bautista (notario)... t. II, pp. 287, 294.  
Scamozzi, Vincenzo... t. I, pp. 295; t. II, pp. 337.  
Sebastián, Jaime (obrero de villa)... t. II, pp. 261.  
Sebastián, Miguel de (cartujo)... t. I, pp. 126.  
Sebastián, Santiago... t. II, pp. 248.  
Sebastiani... t. I, pp. 91.  
Segarra, Pedro (labrador)... t. II, pp. 252.  
Segart (Prov. Valencia)... t. I, pp. 297.  
Segorbe (Prov. Castellón)... t. I, pp. 170, 210, 296, 346; t. II, pp. 170, 251, 253, 257, 261.  
Casa de la Congregación (jesuitas), después seminario... t. I, pp. 345.  
Convento de San Blas (capuchinos)... t. I, pp. 182, 344-346.  
Convento de San Martín (agustinas)... t. I, pp. 182; II, pp. 140, 248, 261, 298.  
Convento de San Pedro o Santo Domingo (dominicos)... t. I, pp. 344, 346, 351.  
Iglesia de Santa Ana (mercedarios)... t. II, pp. 141.  
Monasterio de Nuestra Señora de la Esperanza (jerónimos)... t. I, pp. 87, 90, 182, 214, 346.  
Santuario de Nuestra Señora de la Cueva Santa... t. II, pp. 134.  
Segorbe, duque de... t. II, pp. 170, 177.  
Segorbe, obispo de... t. I, pp. 48, 215, 270; t. II, pp. 262.  
Segovia.  
Alcázar... t. II, pp. 60, 213.  
Catedral... t. I, pp. 206.  
Monasterio de El Parral... t. I, pp. 42, 43, 87, 122; t. II, pp. 122, 124.  
Segovia, fray Jorge de (OSH)... t. I, pp. 75.  
Segre (río)... t. I, pp. 341.  
Segura, Bautista (albañil)... t. I, pp. 193.  
Seijo Alonso, Francisco... t. II, pp. 237, 337.  
Selma, Antón (proveedor de metal)... t. I, pp. 361.  
Selma, Antonio (herrero)... t. I, pp. 367.  
Selma, Pere (obrero de villa)... t. II, pp. 241.  
Semería, Juan Bautista (cantero)... t. I, pp. 229; t. II, pp. 125.  
Semper, Gotfried... t. I, pp. 204.  
Séneca... t. I, pp. 240, 243.  
Sepúlveda, fray Jerónimo de (OSH)... t. I, pp. 323; t. II, pp. 130.  
Serlio, Sebastiano... t. I, pp. 140, 238, 242, 245, 275, 311, 343; t. II, pp. 20-23, 41, 43, 86, 94, 101, 102, 104, 130, 144-146, 187, 197, 208, 210, 214, 215, 290-292, 309, 337.  
Serra (Prov. Valencia)... t. I, pp. 294.  
Serra, Francesc (pintor)... t. I, pp. 104.  
Serra, Pedro (pavorde de Segorbe y Santa María de Albarracín)... t. I, pp. 47.  
Serra Alonso, M. A.... t. I, pp. 262.



- Serra de Pallás, Roger de (abad)... t. I, pp. 50.  
 Serra Desfilis, Amadeo... t. I, pp. 15, 17, 376;  
 t. II, pp. 27, 30, 144, 337, 338.  
 Serra Desfilis, Amadeo: v. Boira Maiques, Josep  
 Vicent; Serra Desfilis, Amadeo.  
 Serra Desfilis, Amadeo; Soriano Gosalvo, Fran-  
 cisco... t. II, pp. 337.  
 Serrano, Bernardo... t. I, pp. 45.  
 Serrano Morales, José Enrique... t. I, pp. 239,  
 242.  
 Serranos, los (comarca Prov. Valencia)... t. I,  
 pp. 340, 365.  
 Sevilla... t. I, pp. 61, 291, 309, 310; t. II, pp. 39,  
 169.  
 Alcázar... t. II, pp. 181.  
 Ayuntamiento... t. I, pp. 206, 276.  
 Catedral... t. I, pp. 206, 276, 285, 287,  
 290, 292, 304, 364, 366, 380, 393, 395;  
 t. II, pp. 115, 120, 127, 131, 212.  
 Convento de la Merced... t. II, pp. 131.  
 Convento de San Francisco... t. II,  
 pp. 124.  
 Convento de Santa Clara... t. II, pp. 131.  
 Hospital de la Caridad... t. II, pp. 136.  
 Hospital de la Misericordia... t. II,  
 pp. 136.  
 Hospital de las Cinco Llagas... t. I,  
 pp. 292, 380.  
 Lonja... t. I, pp. 223; t. II, pp. 19, 21.  
 Monasterio de San Jerónimo de Buena-  
 vista... t. I, pp. 84, 87, 380.  
 Monasterio de Santa María de las Cue-  
 vas... t. I, pp. 380.  
 Sforza, Bona... t. II, pp. 168.  
 Sibile, Jorge (pintor)... t. II, pp. 297.  
 Sibutria, Miguel de la (escultor)... t. II, pp. 280.  
 Sicilia... t. I, pp. 61, 63, 74, 85, 235; t. II,  
 pp. 170, 177.  
 Siena... t. I, pp. 38.  
 Sierra, Diego de la (arquitecto)... t. II, pp. 266.  
 Sierra, Hernando de la (maestro de obras)...  
 t. II, pp. 211.  
 Sierra, Juan de la (obrero de villa)... t. II,  
 pp. 250, 257.  
 Sifré Pla, Rafael... t. II, pp. 81.  
 Sigüenza (Prov. Guadalajara).  
 Catedral... t. II, pp. 124, 208-210.  
 Sigüenza, fray José de (OSH, cronista)... t. I,  
 pp. 24, 25, 27, 37, 39-42, 54, 64, 105, 106,  
 113-116, 121, 122, 124, 127, 128, 139, 145,  
 208, 210, 214, 222, 275, 356; t. II, pp. 7-10,  
 14, 17, 50, 73, 78, 82, 89, 109, 165, 172,  
 174, 206, 207, 217, 338.  
 Silíceo (cardenal)... t. II, pp. 213, 214.  
 Silla (Prov. Valencia)... t. I, pp. 386.  
 Siloé, Diego de (arquitecto)... t. II, pp. 67, 86,  
 87, 120, 124, 208-210, 215.  
 Siloé, Gil de (escultor)... t. II, pp. 120.  
 Silva y de Mendoza, Rodrigo de (duque de Pas-  
 trana)... t. I, pp. 300.  
 Simat de Valldigna (Prov. Valencia)... t. I,  
 pp. 376.  
 Abadía de Santa María de Valldigna...  
 t. I, pp. 45-48, 50, 54, 63, 66, 77, 86, 89,  
 102-104, 111, 134, 208, 209, 262, 376;  
 t. II, pp. 79, 80, 149, 155.  
 Simbor de Massarajos, Mateo (calero)... t. I,  
 pp. 337.  
 Simó, padre... t. I, pp. 82.  
 Simó Santonja, Vicent Lluís... t. II, pp. 338.  
 Simón, Paco... t. II, pp. 121.  
 Simón Aznar, Vicente... t. II, pp. 297, 338.  
 Simón, Antón (azulejero)... t. I, pp. 309, 318.  
 Simón, Antonio (azulejero)... t. I, pp. 309.  
 Sirigati, Lorenzo... t. I, pp. 243, 245.  
 Siscar, Catalina... t. II, pp. 244.  
 Siscar, Isabel... t. II, pp. 244.  
 Siurana de Moncada, Lucas (ladrillero)... t. I,  
 pp. 313.  
 Sol, Pedro del (cantero ¿Pedro del Solar?)...  
 t. II, pp. 250.  
 Solá, Juan María: v. Cervós, Federico; Solá,  
 Juan María... t. II, pp. 338.  
 Solanes (molino de)... t. I, pp. 46.  
 Solar, Pedro del (cantero, arquitecto)... t. I,  
 pp. 230, 231, 233, 371; t. II, pp. 248-250.  
 Solaz, Ana... t. II, pp. 271, 273, 277.  
 Soler, Andrés... t. II, pp. 201.  
 Soler, Rosa... t. II, pp. 201.  
 Soler i Fabregat, Ramon... t. I, pp. 239; t. II, p.  
 p. 338.  
 Soler Pascual, Emilio... t. II, pp. 18, 44, 338.  
 Solís, Pedro de (capitán)... t. II, pp. 213.  
 Soneja (Prov. Castellón)... t. I, pp. 296.  
 Iglesia parroquial... t. I, pp. 187.  
 Soria, Jeroni... t. II, pp. 170, 338.  
 Sorní, Manuel (arquitecto)... t. I, pp. 195, 284.  
 Soronetti, Carlos... t. I, pp. 298, 328.  
 Soronetti, Lorenzo... t. I, pp. 298, 328.  
 Sorre, Maximilien... t. I, pp. 208.  
 Sot de Ferrer (Prov. Castellón).  
 Iglesia... t. I, pp. 344.  
 Palacio... t. I, pp. 305.  
 Soto Carmona, Pedro (canónigo inquisidor)...  
 t. II, pp. 124.  
 Stenemas, mestre... t. I, pp. 238.  
 Steppe, Jan Karel... t. II, pp. 180, 338.  
 Sterkx, Dom Sebastien... t. II, pp. 84.  
 Strany, Juan Andrés... t. II, pp. 181.  
 Succio, Tomás... t. I, pp. 38, 39.  
 Suchet... t. I, pp. 91; t. II, pp. 44, 338.  
 Sucias, Pedro... t. I, pp. 46, 64, 81, 95, 96, 186,  
 187; t. II, pp. 84, 132, 136, 165, 253, 272,  
 338.  
 Sueca (Prov. Valencia)... t. II, pp. 188, 222, 227,  
 231, 232.

- Suger de Saint Denis, abad... t. II, pp. 79.  
Sundt, Richard A.... t. II, pp. 6.  
Swinburne, Henry... t. I, pp. 26.  
Tábara (Prov. Zamora).  
    Monasterio de Santa María de Jesús en  
    Tábara... t. II, pp. 122.  
Tabarca (isla. Prov. Alicante)... t. I, pp. 296.  
Tabernes Blancques (Prov. Valencia)... t. II,  
    pp. 239.  
Taccola, Il (M. di J. Vanni)... t. I, pp. 389.  
Tacornal, Pedro (cantero)... t. I, pp. 233; t. II,  
    pp. 244.  
Taine, HIPPOLYTE... t. I, pp. 204.  
Tajo (río)... t. I, pp. 342.  
Talamantes (OSH)... t. I, pp. 193.  
Talavera de la Reina (Prov. Toledo)... t. I,  
    pp. 299, 308, 310, 316, 384; t. II, pp. 117.  
    Monasterio de Santa Catalina... t. I,  
    pp. 87, 123, 209, 309, 391; t. II, pp. 87,  
    214.  
Talavera, fray Diego de... t. I, pp. 309.  
Talavera, Hernando de (arzobispo de Granada)  
    ... t. I, pp. 42.  
Tampeso... t. II, pp. 130.  
Tarazona (Prov. Zaragoza).  
    Iglesia del Hogar Dooz... t. II, pp. 287.  
Tarento (Apulia, Italia)... t. II, pp. 167.  
Tarento, príncipe de... t. II, pp. 167.  
Targia, Pedro (cantero)... t. I, pp. 303.  
Tarín y Juaneda, Francisco... t. I, pp. 293, 296,  
    310, 322; t. II, pp. 121, 338.  
Tarraça, Gregorio (notario)... t. I, pp. 23, 34, 75,  
    78, 79, 83, 159-165, 171, 173, 174, 226,  
    231, 237, 251, 290, 291, 293, 313, 347, 357,  
    364, 379, 383, 386; t. II, pp. 90, 238, 239,  
    243, 246-248, 295.  
Tarragona... t. I, pp. 291, 293, 364; t. II,  
    pp. 126, 289.  
Tavera, Juan (cardenal)... t. II, pp. 120, 213.  
Tavernes de Valldigna (Prov. Valencia)... t. I,  
    pp. 376.  
Teixidor, fray Joseph... t. I, pp. 25, 31, 45, 48-  
    50, 61, 66, 210, 284, 297; t. II, pp. 181, 338.  
Tell, Juan (cantero)... t. II, pp. 262.  
Tell, Pedro (cantero)... t. II, pp. 262.  
Tença, Pere (sobrestante)... t. II, pp. 241.  
Tendilla (Prov. Guadalajara).  
    Monasterio de Santa Ana ... t. I, pp. 41,  
    84, 87.  
Terol, Andrés (arquitecto)... t. I, pp. 230.  
Terol, Jaime (arquitecto)... t. I, pp. 230, 235.  
Terol, José... t. I, pp. 295.  
Terra, Salvador: v. San Basilio, fray Salvador de  
    (OSH).  
Terra, Salvador... t. II, pp. 191.  
Teruel... t. I, pp. 170, 271, 352; t. II, pp. 255.  
Teruel, baile de... t. I, pp. 57.  
Teruel, obispo de... t. II, pp. 264.  
Teulada (Prov. Alicante)... t. II, pp. 242, 243,  
    246.  
    Iglesia de Santa Catalina... t. I, pp. 159;  
    t. II, pp. 242, 243, 245.  
Thadeo de Piero de Ponce, Bernardo... t. I,  
    pp. 323.  
Thoenes, Cristof... t. I, pp. 221.  
Thomás, fray (OSH)... t. I, pp. 170, 290.  
Tibaldi, Pellegrino (pintor)... t. II, pp. 90.  
Timanto (pintor)... t. II, pp. 180.  
Timoneda, Juan (librero y escritor)... t. I,  
    pp. 242; t. II, pp. 174.  
Tívoli (Italia)... t. II, pp. 102, 145.  
Toledo... t. I, pp. 127, 295, 342; t. II, pp. 59,  
    206, 207, 216, 272.  
    Alcázar... t. II, pp. 58, 59, 74, 77, 211-  
    213, 215.  
    Carnicerías Mayores... t. II, pp. 214.  
    Casa de don Martín Rarriñez... t. II,  
    pp. 214.  
    Casa del conde de Cifuentes... t. II, p. 214.  
    Casa del conde de Mérito... t. II, pp. 215.  
    Casa del marqués Malpica y Valdepusa...  
    t. II, pp. 209.  
    Casa del príncipe de Éboli... t. II, pp. 215.  
    Catedral... t. I, pp. 38, 255; t. II, pp. 27,  
    60, 120, 124, 148, 206, 208-210, 215.  
    Colegio de los Infantes... t. II, pp. 214.  
    Convento de la Madre de Dios... t. II,  
    pp. 206.  
    Convento de San Agustín... t. II, pp. 214.  
    Convento de San Clemente... t. II,  
    pp. 210.  
    Convento de San Juan de los Reyes...  
    t. I, pp. 108; t. II, pp. 56, 58, 64, 81, 82,  
    209, 214.  
    Hospital de Santa Cruz... t. II, pp. 58-60,  
    64, 208, 210.  
    Hospital Tavera, de San Juan Bautista o  
    de Afuera... t. I, pp. 121, 122, 222; t. II,  
    pp. 56, 212, 213.  
    Iglesia de las santas Justa y Rufina...  
    t. II, pp. 209.  
    Iglesia de San Andrés... t. II, pp. 207,  
    208.  
    Iglesia de San Clemente el Real... t. II,  
    pp. 215.  
    Iglesia de San Lorenzo... t. II, pp. 190.  
    Iglesia de San Pedro Mártir... t. II,  
    pp. 124.  
    Iglesia (antes sinagoga) de Santa María  
    la Blanca... t. II, pp. 214.  
    Monasterio de San Bernardo del Monte  
    Sión... t. II, pp. 214.  
    Monasterio de Santa María de la Sisle...  
    t. I, pp. 87; t. II, pp. 60.  
    Palacio arzobispal... t. II, pp. 211.  
    Plaza ante el Concejo... t. II, pp. 215.

- Puerta Nueva de Bisagra... t. II, pp. 213, 215.
- Toledo, fray Antonio de (OSH)... t. I, pp. 115.
- Toledo, fray José de (OSH)... t. II, pp. 272.
- Toledo, Juan Bautista de (arquitecto)... t. I, pp. 28, 223, 249, 375; t. II, pp. 8.
- Toledo, Pedro de (virrey de Nápoles)... t. I, pp. 74.
- Tolosa... t. I, pp. 149.
- Tolosa, Juan (notario)... t. I, pp. 245.
- Tolosa Robledo, Luisa: v. Zaragoza Catalán, Arturo... t. II, pp. 338.
- Torán, Cecilio (dorador)... t. II, pp. 287.
- Tordesillas (Prov. Valladolid)... t. II, pp. 82.  
Convento de santa Clara... t. II, pp. 60.
- Toriya, Juan de... t. I, pp. 221, 232; II, pp. 338.
- Tormo Ases, Julio C.... t. I, p. 198; t. II, pp. 12, 339.
- Tormo Ases, Julio C.; Rodriguez, J. V.... t. II, pp. 339.
- Tormo, Elías... t. I, pp. 24, 31, 36, 84, 172, 254, 295; t. II, pp. 39, 101, 113, 198, 217, 237, 243, 293, 298, 339.
- Toro (Prov. Castellón)... t. I, pp. 21, 60, 67-69, 77, 84, 87, 132, 167, 180, 182, 192, 211, 266, 267, 269, 273, 274, 285, 343-346, 351, 352, 372; t. II, pp. 152, 170, 306.  
Casa de la señoría... t. II, pp. 197.  
Casa del Concejo... t. I, pp. 344.  
Iglesia... t. I, pp. 306, 344.
- Torralba, mosén Vicente... t. I, pp. 172; t. II, pp. 115, 299.
- Torre, Felipe de la (proveedor de metal)... t. I, pp. 360, 361.
- Torre, Juan de la (cantero)... t. II, pp. 263.
- Torre Ruiz, María Faustina... t. II, pp. 115, 338.
- Torrellonada, Antonio (maestro de obras de Valencia)... t. I, pp. 161, 252, 253; t. II, pp. 73, 190.
- Torrente (Prov. Valencia).  
Iglesia de Nuestra Señora de La Asunción... t. II, pp. 81, 150.
- Torres Castejón, Vicente; Villalba Aynar, Inmaculada; Santana Valls, Lluís... t. II, pp. 123.
- Torres de Rafaelbuñol (calero)... t. I, pp. 335.
- Torreta (Prov. Alicante)... t. I, pp. 21, 78, 81, 161, 180, 182, 192, 266, 268, 273, 274; t. II, pp. 195, 196, 247.  
Molinos... t. II, pp. 264.
- Torrijos (Prov. Toledo)... t. II, pp. 206-208, 216.
- Torrollo, Juan (maestro albañil)... t. II, pp. 209.
- Torrosella (notario)... t. II, pp. 276.
- Tortosa (Prov. Tarragona)... t. I, pp. 86, 91, 175, 291-293, 364; t. II, pp. 126, 289.  
Palacio episcopal de Tortosa... t. I, pp. 39.
- Tosca, Tomás Vicente (padre oratoriano)... t. I, pp. 20, 220, 247; t. II, pp. 67, 70, 76, 186, 195, 196, 198, 339.
- Toscano, Gennaro... t. I, pp. 239; t. II, pp. 38, 339.
- Tosos (Prov. Zaragoza).  
Iglesia parroquial... t. II, pp. 283.
- Tostado, Francesc (obrero de villa)... t. II, pp. 243, 244.
- Toulouse (Francia).  
Torre del reloj del Capitole... t. II, pp. 66, 67.
- Tours (Francia)... t. I, pp. 205; t. II, pp. 167.
- Townsend, Joseph... t. I, pp. 26, 272; t. II, pp. 339.
- Trafalgar... t. I, pp. 91.
- Tramoyeres Blasco, Luis... t. I, pp. 206; t. II, pp. 120, 121, 147.
- Trel, Isabel de... t. II, pp. 279, 302.
- Trel, Juan de (carretero)... t. II, pp. 279, 302.
- Trento, Concilio de... t. I, pp. 53, 61, 305, 341; t. II, pp. 10, 34, 85, 92, 99, 135, 139, 184, 288, 307, 312.
- Treveno de Lugano, Juan... t. II, pp. 121.
- Trezzo, Giacomo da... t. I, pp. 291.
- Triadó, Joan Ramón... t. II, pp. 339.
- Tricio, fray Pedro de (OSH)... t. I, pp. 114, 131, t. II, pp. 187.
- Trinidad, fray Diego de la (OSH, cantero)... t. I, pp. I, 192, 193, 298; II, pp. 157, 197, 200.
- Tuéjar (Prov. Valencia)... t. I, pp. 170; t. II, pp. 238, 251, 253, 257.  
Iglesia parroquial... t. II, pp. 141, 148.
- Túnez... t. II, pp. 163.
- Turia (río)... t. I, pp. 342, 343, 347, 365, 366, t. II, pp. 306.
- Turís (Prov. Valencia).  
Iglesia parroquial... t. II, pp. 117.
- Turriano, Juanelo (ingeniero, astrónomo y relojero)... t. I, pp. 304.
- Tursi, duque de... t. I, pp. 292.
- Twiss, Richard... t. I, pp. 26.
- Uclés (Prov. Cuenca).  
Monasterio de Uclés... t. I, pp. 42; t. II, pp. 74, 117.
- Ulach (regente de la Cancillería)... t. I, pp. 51.
- Ulldesona (Prov. Tarragona)... t. I, pp. 184; t. II, pp. 191.
- Ulloa, Magdalena de... t. II, pp. 125.
- Uncía, acequia de... t. I, pp. 270; t. II, pp. 197.
- Uppsala (Suecia)... t. II, pp. 174.
- Urban de Masarajos, Juan (calero)... t. I, pp. 336.
- Urbano VI (Papa)... t. I, pp. 46.
- Urbino (Italia)... t. II, pp. 213.
- Urenya, Miguel de (pintor)... t. I, pp. 238.
- Uriburu, Martín (cantero)... t. II, pp. 224.
- Urquiza (cantero)... t. II, pp. 217.
- Urriés, Hugo de... t. II, pp. 284, 285.
- Used (Prov. Zaragoza).  
Iglesia parroquial... t. II, pp. 287.

Utiel (Prov. Valencia)... t. II, pp. 217, 220, 284, 286.  
 Iglesia de Nuestra Señora de La Asunción... t. I, pp. 129; t. II, pp. 81, 82, 217, 218.  
 Molino del concejo de Utiel... t. II, pp. 218.  
 Vaca, Magdalena... t. I, pp. 238, 239; t. II, pp. 226-229.  
 Vado, Jerónimo del... t. I, pp. 179.  
 Valderrago, fray Antonio de (OSH)... t. I, pp. 56, 114, 122, 129.  
 Valdés, Fernando (inquisidor general)... t. II, pp. 124.  
 Valdés, Jerónimo (platero)... t. I, pp. 70.  
 Valdés, Vicente (cantero)... t. II, pp. 221.  
 Vailló, Miguel (obrero de villa)... t. I, pp. 33, 158, 164, 166, 225, 237, 252, 253, 326, 327, 357, 378, 379; t. II, pp. 29, 38, 43, 52, 91, 189.  
 Valencia.  
     Abadía de Sant Bernat de Rascanya... t. I, pp. 25, 44-50, 53, 66, 100-112, 209, 211, 248, 262, 265, 266, 271, 273, 279, 283; t. II, pp. 9, 24, 31, 45, 50, 52, 78-80, 83, 85, 119, 150-155, 165, 219, 304.  
     Alameda... t. I, pp. 345.  
     Asilo de San Juan Bautista... t. I, pp. 100.  
     Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados... t. I, pp. 15, 95, 294, 296, 297; t. II, pp. 94, 147.  
     Boatella... t. I, pp. 324, 362.  
     Casa de Armas... t. II, pp. 231-233, 235.  
     Casa de la Ciudad... t. I, pp. 180, 322, 341.  
     Casa de la Compañía de Jesús... t. I, pp. 94, 180; t. II, pp. 92, 96, 144, 147.  
     Casa de la Diputación: v. Palacio de la Generalitat.  
     Casa de la Inquisición... t. I, pp. 65, 91.  
     Casa de las Comedias... t. II, pp. 110.  
     Casa del Credencier del Tall... t. I, pp. 228.  
     Catedral... t. I, pp. 15, 66, 75, 117, 178, 219, 234, 235, 268, 270, 292, 296, 297, 301, 306, 322, 323, 328, 340, 341, 343, 356; t. II, pp. 15, 16, 27, 92, 94, 104, 116, 125, 138, 141, 147, 149, 155, 226, 227, 309.  
     Ciudadela... t. I, pp. 93.  
     Colegio de San Pablo... t. I, pp. 52, t. II, pp. 149.  
     Colegio del Corpus Christi o del Patriarca Ribera... t. I, pp. 15, 18, 61, 79, 81, 126, 147, 160, 164, 180, 228, 234, 235, 242, 245, 258, 262, 267, 268, 292, 293, 300, 305, 306, 309, 379; t. II, pp.

21-23, 64, 66, 67, 72, 81, 90, 92, 95, 104, 135, 138, 140-147, 155, 251, 294, 309.  
 Convento de Jerusalén... t. I, pp. 270; t. II, pp. 164.  
 Convento de Santo Tomás de la Congregación de San Felipe Neri... t. I, pp. 94, 270, 297, 346; t. II, pp. 134, 136, 149.  
 Convento de la Magdalena... t. I, pp. 62, 301.  
 Convento de la Merced... t. I, pp. 94  
 Convento de la Puridad... t. I, pp. 94, 220.  
 Convento de la Trinidad... t. I, pp. 220, 383; t. II, pp. 141, 254.  
 Convento de la Zaidía... t. II, pp. 52.  
 Convento de Nuestra Señora de Jesús... t. I, pp. 51, 56, 94, 215, t. II, pp. 24, 121, 165.  
 Convento de Nuestra Señora del Carmen... t. I, pp. 95, 97, 98, 100, 125, 127, 220; t. II, pp. 44, 52, 81, 94, 99, 102, 104, 111, 112, 114, 117, 121, 141, 144, 145, 147, 214, 220, 224, 239.  
 Convento de Nuestra Señora del Pilar y San Lorenzo... t. I, pp. 91, 93, 94; t. II, pp. 148.  
 Convento de Nuestra Señora del Remedio... t. I, pp. 220, 293, 345; t. II, pp. 121, 124.  
 Convento de Nuestra Señora del Socorro... t. I, pp. 94, 127, 220.  
 Convento de San Agustín... t. I, pp. 91, 98, 220, 327; t. II, pp. 52, 94, 121.  
 Convento de San Antonio Abad, hoy iglesia... t. I, pp. 20, 94, 191; t. II, pp. 195, 196.  
 Convento de San Cristóbal... t. I, pp. 195, 284.  
 Convento de San Felipe Apóstol... t. I, pp. 94, 220; t. II, pp. 10, 93.  
 Convento de San Francisco... t. I, pp. 50, 94, 127, 209, 258, 309; t. II, pp. 52, 53, 239.  
 Convento de San Fulgencio... t. I, pp. 94, 127.  
 Convento de San José... t. II, pp. 92, 141, 299.  
 Convento de San Juan de la Ribera... t. I, pp. 94, 126.  
 Convento de San Onofre y San Antonio... t. I, pp. 91, 298.  
 Convento de San Pedro Nolasco... t. I, pp. 91.  
 Convento de San Pío V... t. I, pp. 91, 94; t. II, pp. 94.  
 Convento de San Sebastián... t. I, pp. 93, 94, 210, 239; t. II, pp. 179, 237, 238-240, 250, 251.

- Convento de San Vicente de la Roqueta, hoy parroquia de Cristo Rey... t. I, pp. 20, 50, 91, 93, 94, 209, 215; t. II, pp. 52, 80, 141, 148.
- Convento de Santa Ana... t. I, pp. 98, 195.
- Convento de Santa Catalina de Siena... t. I, pp. 177; II, pp. 94, 141.
- Convento de Santa Tecla... t. I, pp. 176, 195, 284, 294, 297, 298.
- Convento de Santa Úrsula y las once mil vírgenes... t. I, pp. 177; t. II, pp. 140, 141, 248.
- Convento de Santo Domingo... t. I, pp. 26, 60, 93, 94, 124-127, 180, 188, 206, 210, 220, 235, 284, 297, 298, 300, 330, 341, 389; t. II, pp. 16, 17, 26, 27, 87, 102, 123, 138, 149, 181, 182, 239, 313.
- Convento del Pie de la Cruz... t. I, pp. 94, 341.
- Convento de la Corona... t. I, pp. 94.
- El Temple... t. I, pp. 26, 27, 94, 188, 298; t. II, pp. 116, 138, 149, 155.
- Ermita de Nuestra Señora de la Soledad... t. I, pp. 345.
- Escuelas Pías... t. II, pp. 94, 149.
- Espartería... t. I, pp. 324.
- Estudi General: v. Universidad de Valencia.
- Hospital de En Bou... t. I, pp. 127.
- Hospital General... t. I, pp. 97, 125, 127, 142, 180, 193, 305, 322, 324, 341; t. II, pp. 87, 110, 139, 144, 214, 231, 236.
- Iglesia de San Andrés, hoy San Juan de la Cruz... t. I, pp. 234, 270; t. II, pp. 92, 104, 110, 145, 149.
- Iglesia de San Bartolomé... t. I, pp. 383.
- Iglesia de San Esteban... t. I, pp. 187, 317, 392; t. II, pp. 92, 94, 110, 141, 193, 226-228, 250.
- Iglesia de San Juan del Mercado o de los Santos Juanes... t. I, pp. 15, 172, 173, 175-177, 231, 234, 237, 293, 294, 341; t. II, pp. 15, 16, 92, 94, 99, 110, 123, 126, 130, 134, 138, 145, 147, 149, 155, 184, 270, 271, 276, 280, 287, 288-297, 299, 300.
- Iglesia de San Lorenzo... t. I, pp. 128.
- Iglesia de San Martín Obispo y San Antonio Abad... t. I, pp. 125, 317, 327, 356; t. II, pp. 80, 87, 94, 104, 110, 145, 201, 214.
- Iglesia de San Nicolás de Bari y San Pedro Mártir... t. II, pp. 94.
- Iglesia de San Pedro... t. I, pp. 383; t. II, pp. 222.
- Iglesia de San Sebastián, San Jerónimo y San Onofre... t. II, pp. 121.
- Iglesia de San Sebastián... t. II, pp. 149.
- Iglesia de Santa Catalina Mártir... t. I, pp. 295, 297, 340, 341, t. II, pp. 94, 103, 121.
- Iglesia de Santa Cruz... t. I, pp. 298, 327; t. II, pp. 121..
- Iglesia de Santa Mónica... t. I, pp. 95.
- Iglesia del Milagro... t. I, pp. 298, 327.
- Iglesia del Santísimo Cristo de El Salvador... t. I, pp. 298, 327; t. II, pp. 94.
- Lonja y Consulado del Mar... t. I, pp. 15, 180, 216, 219, 220, 235, 255, 280, 297, 299, 308, 347, 350, 389; t. II, pp. 138.
- Monasterio de San Juan del Hospital... t. I, pp. 188; t. II, pp. 80, 121, 138, 141, 148.
- Palacio Arzobispal... t. I, pp. 127, 240; t. II, pp. 164.
- Palacio Boil de la Scala... t. I, pp. 97; t. II, pp. 65, 76.
- Palacio de En Bou... t. I, pp. 147.
- Palacio de la Aduana... t. I, pp. 97, 298.
- Palacio de la Batlia... t. II, pp. 65.
- Palacio de la calle Caballeros, nº 26.
- Palacio de la Generalitat... t. I, pp. 15, 145, 180, 280, 300, 310, 322, 343, 376, 389; t. II, pp. 22, 60, 65, 205, 222, 226, 227, 231, 232, 235.
- Palacio de los condes de Oliva en la calle Caballeros... t. II, pp. 164.
- Palacio de los duques de Gandía en la plaza de San Lorenzo... t. I, pp. 242.
- Palacio del Marqués de Dos Aguas... t. I, pp. 301.
- Palacio del Real... t. I, pp. 64, 214-216, 220, 235, 284, 297, 342, 346; t. II, pp. 38, 46, 164, 173, 174, 179, 181, 218.
- Portal de Valldigna... t. I, pp. 308.
- Puentes sobre el río Turia... t. I, pp. 15, 26, 61, 341; t. II, pp. 16.
- Puente de San José... t. I, pp. 278; t. II, pp. 241.
- Puente de Serranos... t. I, pp. 191, 284, 375.
- Puente del Mar... t. I, pp. 233, 234, 278; t. II, pp. 241.
- Puente del Real... t. I, pp. 216, 278, 300, 341, 375; t. II, pp. 241, 242, 248.
- Puente Nuevo... t. I, pp. 278.
- Puerta de Quart... t. I, pp. 15, 210, 306, 324; t. II, pp. 15, 16, 110.
- Puerta de San Vicente... t. I, pp. 209; t. II, pp. 110.
- Puerta de Serranos... t. I, pp. 15, 62, 196, 324; t. II, pp. 15, 16.
- Puerta del Mar... t. II, pp. 232.
- Puerta del Real... t. I, pp. 194, 215.
- Puerta Nueva... t. II, pp. 16.
- Torre del Temple... t. I, pp. 324, 362.

- Universidad de Valencia... t. I, pp. 97, 324, 362; t. II, pp. 181.
- Valencia, arzobispo de... t. I, pp. 59.
- Valenciano, Francisc... t. II, pp. 244.
- Valenciano, Juan... t. I, pp. 316.
- Valenciano, Martí (obrero de villa)... t. II, pp. 244.
- Valençuela, Agustín de... t. II, pp. 301.
- Valentín (calero)... t. I, pp. 335.
- Valeriola, Arnau... t. I, pp. 46.
- Valeriano, Piero... t. II, pp. 129.
- Valero, Cristóbal (pintor)... t. I, pp. 28.
- Valero, Juan (notario)... t. I, pp. 234.
- Valero, Pedro (arquitecto)... t. I, pp. 163.
- Valla, Lorenzo... t. I, pp. 216.
- Valladolid... t. I, pp. 52, 61, 128, 205, 328.  
Cartuja de Portacoeli... t. I, pp. 292; t. II, pp. 135.  
Catedral... t. II, pp. 19.  
Colegio de San Gregorio... t. II, pp. 58, 59, 64.  
Iglesia de San Pablo... t. II, pp. 125.  
Monasterio de Nuestra Señora del Prado... t. I, pp. 84, 87, 169; t. II, pp. 91.  
Monasterio de San Benito... t. II, pp. 20.
- Valldecríst, cartuja de: v. Altura.
- Vallejo, Alonso (escultor)... t. II, pp. 125.
- Vallejo, Juan... t. I, pp. 236.
- Vallés, Bautista... t. II, pp. 192.
- Vallés, fray (OSH)... t. I, pp. 133.
- Vallés, José... t. II, pp. 275.
- Vallés Borrás, Vicente: v. Benito Doménech, Fernando; Vallés Borrás, Vicente.
- Vallo... t. I, pp. 240.
- Valls, Catalina... t. II, pp. 224.
- Valls mayor, Pedro... t. II, pp. 110, 270, 276.
- Valls, Vicente (maestro de obras)... t. II, pp. 270, 276.
- Valsaín (Prov. Segovia)... t. I, pp. 213, 341, 391.
- Valturio, Roberto... t. I, pp. 241, 244.
- Van Der Meer, Frederick... t. I, pp. 104; t. II, pp. 79, 339.
- Vandelvira, Alonso de (arquitecto)... t. I, pp. 278, 385; t. II, pp. 66, 202.
- Vandelvira, Andrés de (arquitecto)... t. II, pp. 67, 215.
- Vaquero, Juan (calero)... t. I, pp. 336.
- Vargas y Carvajal, Francisco de... t. II, pp. 124.
- Vargas y Carvajal, Gutiérrez de (obispo de Plasencia)... t. II, pp. 124.
- Vasari, Giorgio... t. I, pp. 204, 246; t. II, pp. 103.
- Vaticano: v. Roma. Basílica de San Pedro.
- Vaziero, Ludovico Nicolau (notario)... t. I, pp. 354.
- Vázquez, Lorenzo (arquitecto)... t. I, pp. 125; t. II, pp. 208.
- Veças, Jaime (yesero)... t. I, pp. 338.
- Vedel, Pieres (arquitecto)... t. II, pp. 207.
- Vedreño Alba, M<sup>a</sup> Carmen: v. Zaragoza Catalán, Arturo... t. II, pp. 339.
- Vega (cantero)... t. II, pp. 20.
- Vega, fray Pedro de la (OSH)... t. I, pp. 24, 36.
- Vega, Garcilaso de la... t. I, pp. 243.
- Vega, Gaspar (arquitecto)... t. I, pp. 222; t. II, pp. 203.
- Vega, Gracia de la... t. I, pp. 122.
- Vega, Luis (arquitecto)... t. II, pp. 208, 211, 212.
- Vega, Lope de... t. I, pp. 243.
- Vegecio, Flavio Renato... t. I, pp. 239-245.
- Velasco, Alonso de (condestable)... t. II, pp. 124.
- Velasco, Juan de... t. I, pp. 63, 70.
- Velasco, Lázaro de (tracista)... t. I, pp. 232; t. II, pp. 126.
- Velázquez, Cristóbal (escultor)... t. II, pp. 125.
- Velázquez, Francisco (escultor)... t. II, pp. 125.
- Vélez, Domingo (obrero de villa)... t. II, pp. 272.
- Venaches, María... t. II, pp. 271.
- Venecia (Italia)... t. II, pp. 174.  
Palacio Vendramin-Calergi... t. II, pp. 86.
- Veo, Josep de (notario)... t. II, pp. 253.
- Vera, Miguel... t. I, pp. 126.
- Veranzio, Fausto... t. I, pp. 389.
- Verde, Pedro (cantero)... t. II, pp. 217.
- Verdú, Joaquín... t. II, pp. 137.
- Verdún, Nicolás (notario)... t. I, pp. 129, 212.
- Vergara, Ignacio (escultor)... t. II, pp. 136.
- Vergara, José (pintor)... t. I, pp. 28; t. II, pp. 155.
- Vergara, Juan (canónigo de Toledo)... t. II, pp. 207.
- Vergara, Juan (obrero de villa)... t. I, pp. 32, 141-143, 145, 151, 155, 156, 236, 309, 325, 333, 351, 378, 382, 384; t. II, pp. 32, 38, 39, 47, 50, 61, 62, 156, 224, 241.
- Vergara el Mozo, Nicolás (arquitecto)... t. I, pp. 292, 215.
- Vergo, Juan (cantero)... t. II, pp. 217.
- Vervins, paz de... t. I, pp. 62.
- Vezes, Jacobo (agricultor y yesero)... t. I, pp. 328.
- Vicens i Pascual, Josep... t. II, pp. 231, 245, 339.
- Vicent, mestre... t. I, pp. 238.
- Vicenza (Italia)... t. II, pp. 65.
- Vich, Álvaro; Vich, Diego... t. I, pp. 80, 82, 175, 177, 356; t. II, pp. 288, 294, 339.
- Vich, Álvaro... t. II, pp. 161.
- Vich, Diego: v. Vich, Álvaro; Vich, Diego.
- Vich, Diego (señor de Llaurí)... t. I, pp. 82, 92, 219, 234, 245, 246, 349; t. II, pp. 53, 103, 122, 161, 276, 280, 294, 296, 300.
- Vich, Jerónimo (embajador en Roma)... t. I, pp. 301; t. II, pp. 122.
- Vich, Juan (obispo de Mallorca, arzobispo de Tarragona)... t. I, pp. 245, t. II, pp. 122.

- Vich, Miguel Jerónimo... t. I, pp. 234.
- Vich, Ramón Guillem (arcediano de Játiva, canónigo de Valencia y cardenal de San Marcelo)... t. II, pp. 122.
- Viciano, Martín de... t. I, pp. 45, 102, 355, 356; t. II, pp. 121, 165, 167, 169, 170, 173, 177, 178, 339.
- Viciedo, Pablo (notario)... t. I, pp. 178; t. II, pp. 131, 275.
- Viciedo, Salvador... t. I, pp. 270.
- Vidal (cantero)... t. II, pp. 217.
- Vidal, fray Joan (OSH)... t. I, pp. 293.
- Vidal Bernabé, Inmaculada... t. I, pp. 30, 79, 341; t. II, pp. 137, 237, 339.
- Vidania, Juan (cantero)... t. II, pp. 217.
- Vidaña, Baltasar (abogado)... t. II, pp. 217.
- Vidaña, Domingo (escultor)... t. II, pp. 217.
- Vidaña, fray Juan de (OSH) ... t. I, pp. 58, 129-131; t. II, pp. 178, 217.
- Vidanya Alzamora, Juan de (arquitecto)... t. I, pp. 21, 27, 29, 113, 115-118, 123, 125, 127-133, 135, 138, 143, 158, 222, 223, 229, 248, 249, 256, 258-260, 272, 280, 307, 375, 382; t. II, pp. 9, 11, 28, 37, 77, 81, 88, 89, 201, 205, 217-221, 304, 305, 311.
- Vidanya, Juan de... t. I, pp. 217.
- Vigarny, Felipe (escultor)... t. II, pp. 124, 125, 206, 207, 210, 216.
- Vignau, Vicente... t. II, pp. 339.
- Vignola: v. Barozzi da Vignola, Giacomo.
- Vila, Esperanza... t. II, pp. 191.
- Vila, Senet (maestro de obras)... t. II, pp. 270.
- Vilanova, Arnau de... t. I, pp. 37, 38.
- Vilanova, Francisco (cantero)... t. II, pp. 224.
- Vilanova, Jerónimo (maestro de obras)... t. II, pp. 270, 276.
- Vilanova, Pere (cantero)... t. II, pp. 218.
- Vilaplana, David... t. II, pp. 134, 276, 292, 295, 298, 339, 340.
- Villacampa, Pere (notario)... t. I, pp. 23, 34, 66, 73-78, 135-137, 141, 143, 144, 146, 148, 150-155, 328, 350, 365, 367, 369, 370, 376, 384, 388, 389, t. II, pp. 15, 28, 32, 40, 47, 51, 52, 61, 63, 68, 188, 189, 221, 222, 224, 225, 227, 234, 236.
- Villacañas, José Luis (Dir. Dirección General del Libro)... t. I, pp. 16.
- Villacastín, fray Antonio de (OSH)... t. I, pp. 149, 224, 249, 255, 290, 359; t. II, pp. 12, 189.
- Villaescusa (Orusco, Prov. Madrid)... t. I, pp. 38.  
Ermita de Nuestra Señora de Villaescusa... t. I, pp. 38.
- Villafranca del Cid (Prov. Castellón).  
Iglesia de la magdalena... t. I, pp. 239; t. II, pp. 187.
- Villagarcía de Campos (Prov. Valladolid).  
Colegiata de San Luis... t. II, pp. 125.
- Villajoyosa (Prov. Alicante)... t. II, pp. 233.
- Villalba, Cristóbal de... t. I, pp. 49.
- Villalba Aynar, Inmaculada: v. Torres Castejón, Vicente; Villalba Aynar, Inmaculada; Santana Valls, Lluís.
- Villalba de Quart (azulejero)... t. I, pp. 318.
- Villalmanzo, Jesús: v. Giner, Francisco; Villalmanzo, Jesús.
- Villalón, Gaspar... t. II, pp. 234.
- Villalonga (Prov. Valencia)... t. I, pp. 316.
- Villalpando, Francisco (arquitecto)... t. II, pp. 207, 208, 213.
- Villalpando, fray Francisco (OSH)... t. I, pp. 122.
- Villalpando, Juan Bautista: v. Prado, Jerónimo de; Villalpando, Juan Bautista.
- Villalba, Juan Francisco de... t. II, pp. 85.
- Villanueva, Catalina... t. II, pp. 238-241, 251-253, 256.
- Villanueva, Francisco (obrero de villa, cantero)... t. I, pp. 170; t. II, pp. 250, 252, 257, 261-263, 266.
- Villanueva, fray Antonio... t. II, pp. 186.
- Villanueva, fray Francisco (OSH)... t. I, pp. 22-24, 31, 45, 47, 49, 50, 52, 53, 55, 57, 58, 62, 64, 102, 106, 108, 113, 115, 127, 209; t. II, pp. 24, 28, 89, 165-168, 172, 174, 179, 182, 303.
- Villanueva, Juan de... t. I, pp. 320, 362.
- Villanueva, fray Jaime: v. Laborde, Alexandre.
- Villanueva, Joaquín Lorenzo... t. I, pp. 26, 246; t. II, pp. 44, 340.
- Villanueva, María... t. II, pp. 230, 252.
- Villanueva, Maria Ana... t. II, pp. 239, 251-254, 256.
- Villanueva, Miguel... t. II, pp. 252-254.
- Villanueva, Miguel (labrador)... t. I, pp. 170.
- Villanueva, Santo Tomás de... t. I, pp. 95.
- Villanueva de Castellón (Prov. Valencia)... t. I, pp. 241.
- Villanueva de Vardales, Juan... t. II, pp. 137, 192.
- Villanueva del Rebollar de la Sierra (Prov. Teruel).  
Iglesia parroquial... t. II, pp. 287.
- Villarasa, Juan Lorenzo de... t. I, pp. 65, 67.
- Villarreal (Prov. Castellón).  
Iglesia de San Jaime... t. II, pp. 149.
- Villarreal, Pedro de (cantero)... t. I, pp. 140; t. II, pp. 187, 232.
- Villatovas, fray Juan de (OSH)... t. I, pp. 120, 161, 162, 169, 225, 228, 252, 253, 267; t. II, pp. 9, 73, 76, 190.
- Villazán, fray Amador (OSH)... t. I, pp. 122.
- Villena, marqueses de... t. I, pp. 40; t. II, pp. 124.
- Vilmercati (familia de escultores)... t. II, pp. 125.
- Vinalesa (Prov. Valencia)... t. I, pp. 316, 317, 328.

- Vinaroz (Prov. Castellón)... t. I, pp. 340, 365; t. II, pp. 191.  
Iglesia de La Asunción... t. II, pp. 134, 136.
- Vinci, Leonardo da (pintor)... t. II, pp. 155.
- Viñaza, Conde de la... t. I, pp. 79; t. II, pp. 207, 282, 340.
- Viñes, Juan Bautista (cantero)... t. II, pp. 134.
- Viollet-le-Duc, Eugene... t. I, pp. 204.
- Virgen de la Cueva... t. II, pp. 131.
- Virgen de la Leche... t. I, pp. 182.
- Virgen María... t. I, pp. 64; t. II, pp. 111.
- Virgilio... t. I, pp. 26, 238, 243.
- Viscarana, Esperanza... t. II, pp. 191.
- Viso del Marqués (Prov. Ciudad Real)... t. II, pp. 125.  
Palacio Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz... t. II, pp. 74.
- Vistabella (Prov. Castellón).  
Iglesia de La Asunción... t. II, pp. 102.
- Vitoria... t. I, pp. 196.
- Vitruvio, Marco... t. I, pp. 27, 28, 123, 203-205, 208, 212, 213, 235, 238-240, 242, 244, 245, 275, 281, 284, 304, 314, 315, 320, 321, 339, 341, 343, 374, 375, 385, 386, 388, 389, 391; t. II, pp. 23, 38, 43, 161, 202, 208, 293, 304, 340.
- Viulaigua, Francesc Martí... t. II, pp. 81.
- Vivas, Joaquín... t. II, pp. 275, 297.
- Vivas de Cañamas, Juan (consejero y embajador en Génova de Felipe III)... t. I, pp. 292, 300.
- Viver (Prov. Castellón)... t. I, pp. 21, 60, 67-69, 77, 84, 87, 132, 176, 180, 189, 211, 266, 267, 269, 273, 274, 296, 344, 351; t. II, pp. 170, 238.  
Casa del Concejo... t. I, pp. 344.  
Convento de frailes mínimos... t. I, pp. 344, 346.  
Ermita... t. I, pp. 345.  
Iglesia de Nuestra Señora de Gracia... t. I, pp. 193, 346.
- Vives, fray Francisco (OSH)... t. I, pp. 85, 165, 186; t. II, pp. 53, 90.
- Vives, Juan (carpintero)... t. I, pp. 47.
- Vives, Juan Luis... t. I, pp. 213, 216, 241, 243; t. II, pp. 174, 175, 181, 340.
- Vivian, George... t. I, pp. 20, 217, 218.
- Vizcaíno, Pedro (cantero)... t. I, pp. 158, 159, 379; t. II, pp. 232, 258.
- Vizcaíno, Pedro el (cantero)... t. II, pp. 246.
- Viziedo, Pedro Pablo (notario)... t. I, pp. 242; t. II, pp. 256.
- Volaterranus, Rafael Maffei... t. I, pp. 240, 241, 245.
- Voltaire... t. I, pp. 89.
- Vorágine, Jacobo de la... t. II, pp. 154.
- Vosters, Simon... t. II, pp. 180, 340.
- Vredeman de Vries, Hans... t. I, pp. 243-245, t. II, pp. 95.
- Watterberg García, Eloísa; García Simón, A... t. II, pp. 340.
- Westfalia, tratados de... t. I, pp. 85.
- Wethey, Harold E.... t. I, pp. 245; t. II, pp. 58, 340.
- Wilkinson-Zerner, Catherine... t. I, pp. 32, 120; t. II, pp. 59, 340.
- Winckelmann, Johan Joachim... t. I, pp. 204.
- Wittkower, Rudolf... t. II, pp. 83, 204, 340.
- Wyngaerden, Antón van der (pintor)... t. I, pp. 20, 121, 127, 213, 215, 283, 311, 341, 342, 346, 391; t. II, pp. 243.
- Yáñez, Jaime Juan... t. I, pp. 39.
- Yáñez, Fernando (pintor)... t. I, pp. 340.
- Yáñez de Figueroa, Fernando... t. I, pp. 38.
- Yarza, Joaquín... t. I, pp. 104; t. II, pp. 340.
- Ycart, Hipólito (platero)... t. I, pp. 190.
- Yciz, Jerónimo (secretario)... t. I, pp. 51-53, 56, 58, 59, 63-66, 74, 76, 77, 259, 260, 263-265, 267, 380; t. II, pp. 165, 170.
- Yciz, Leonarda... t. I, pp. 66.
- Yecla (Prov. Murcia)... t. II, pp. 248.
- Yepes (Prov. Toledo).  
Iglesia parroquial... t. II, pp. 210.
- Yepes, fray Rodrigo... t. I, pp. 24, 36.
- Yéqueda (Prov. Huesca)... t. II, pp. 278.
- Ynza, Vicente (proveedor de metal)... t. I, pp. 361.
- Young, Arthur... t. I, pp. 26.
- Yraola, Juan de... t. II, pp. 270.
- Yuste (Cuacos, Prov. Cáceres).  
Monasterio de San Jerónimo de Yuste... t. I, pp. 42, 43, 87, 213, 214; t. II, pp. 120.
- Yuste, fray Juan de (OSH) ... t. I, pp. 133.
- Yvarne y Orliens, Blas de... t. II, pp. 279, 299.
- Xara (Prov. Valencia)... t. I, pp. 376.
- Xàtiva, Antoni de... t. I, pp. 347.
- Xevres, monseñor de... t. II, pp. 166.
- Ximéneç, Luis Juan (abad)... t. I, pp. 50.
- Ximénez, Gabriel (carpintero)... t. II, pp. 299.
- Ximeno, Cosme (labrador)... t. II, pp. 182.
- Ximeno, Cosme Felipe (labrador)... t. II, pp. 254.
- Ximeno, Domingo (labrador)... t. II, pp. 182.
- Ximeno, Jaime (obispo de Teruel)... t. II, pp. 247.
- Ximeno, Jacobo (labrador)... t. II, pp. 231, 238, 252.
- Ximeno, Joan Lazaro (doctor en medicina)... t. II, pp. 254.
- Ximeno, Vicente... t. I, pp. 246.
- Zabata, Ángela... t. I, pp. 241.
- Zahara de los Atunes (Prov. Cádiz)... t. II, pp. 243.
- Zaidía, Sebastián (dorador)... t. II, pp. 115, 297.
- Zamora... t. II, pp. 183, 310.  
Catedral... t. II, pp. 20.  
San Jerónimo de Montamarta... t. I, pp. 87, 121, 122, 214, 223, 250, 391.



- Zarco Cuevas, padre Julián... t. I, pp. 323, 393; t. II, pp. 130.
- Zarco del Valle... t. I, pp. 30.
- Zapater... t. I, pp. 30, 217.
- Zaragoza... t. I, pp. 70, 88, 206, 314, 316, 333, 341; t. II, pp. 182, 195, 207, 217, 267, 278, 282, 287, 295, 302.
- Aljafería... t. II, pp. 60.
- Cartuja de Aula Dei... t. I, pp. 126; t. II, pp. 274.
- Casa de Gabriel Zaporta... t. II, pp. 60.
- Casa de Miguel Donlope... t. II, pp. 60.
- Catedral... t. I, pp. 327; t. II, pp. 115.
- Cofradía de la Soledad... t. II, pp. 284.
- Convento de San Francisco... t. II, pp. 280, 285.
- Convento de Nuestra Señora de la Victoria... t. II, pp. 285.
- Iglesia de la Concepción... t. I, pp. 126.
- Iglesia de la Magdalena... t. II, pp. 283.
- Iglesia de San Pablo... t. II, pp. 283, 285, 289, 296.
- Iglesia de Nuestra Señora del Portillo... t. II, pp. 283, 285.
- Monasterio de Santa Engracia... t. I, pp. 84, 87, 118, 157, 209; t. II, pp. 88, 156.
- Muralla romana... t. I, pp. 333.
- Zaragoza, Lorenzo (pintor)... t. I, pp. 47, 78, 103, 104; t. II, pp. 79.
- Zaragozá Catalán, Arturo... t. I, pp. 206; t. II, pp. 83, 340.
- Zaragozá Catalán, Arturo; Tolosa Robledo, Luisa; Vedreño Alba, M<sup>a</sup> Carmen... t. I, pp. 206, 297, 330, 389; t. II, pp. 26, 340.
- Zarza... t. II, pp. 208.
- Zarzueta (familia)... t. I, pp. 67-69, 211; t. II, pp. 171.
- Zarzueta, Diego... t. I, pp. 68.
- Zarzueta, Francisco... t. I, pp. 63, 68.
- Zarzueta Pérez de Arnal, Ana... t. I, pp. 69.
- Zarzueta Pérez de Arnal, Jerónimo... t. I, pp. 69.
- Zolle Betegón, Luis... t. I, pp. 236; II, pp. 209, 211, 340.
- Zuccari, Federico... t. I, pp. 221.
- Zuera (Prov. Zaragoza).  
Iglesia de San Pedro... t. II, pp. 286, 296.
- Zumárraga, Miguel de... t. I, pp. 292.
- Zumbigo, Bartolomé... t. II, pp. 131.
- Zurbarán (pintor)... t. II, pp. 39.

Páginas

**TOMO I**

**PRÓLOGO (D. JOAQUÍN BÉRCHEZ) ..... 11-14**

**INTRODUCCIÓN ..... 15-18**

**I. CUESTIONES HISTÓRICAS E HISTORIOGRÁFICAS PREVIAS**

1. FUENTES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN ..... 19-35

1.1. *Fuentes primarias* ..... 19-24

1.2. *Fuentes secundarias*..... 24-35

2. RESEÑA HISTÓRICA DE LA ORDEN DE SAN JERÓNIMO ..... 36-43

**II. ANÁLISIS DIACRÓNICO**

1. LA EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE SAN MIGUEL DE LOS REYES ..... 44-100

1.1. *San Miguel de los Reyes, antes Sant Bernat de Rascanya* ..... 44-50

1.2. *La fundación de San Miguel de los Reyes* ..... 50-61

1.3. *El monasterio a la muerte de su fundador: años difíciles*..... 61-76

1.4. *Las tres últimas décadas del siglo XVI: años de recuperación*..... 76-79

1.5. *Las cuatro primeras décadas del siglo XVII: gozos y sombras* ..... 79-85

1.6. *De mediados del siglo XVII a mediados del XVIII: cuando la economía avanza en detrimento de la espiritualidad* ..... 85-89

1.7. *La segunda mitad del XVIII y primer tercio del XIX: secularización* ..... 89-92

1.8. *Siglos XIX y XX: Desamortización, intenciones y realidades* ..... 93-100

2. PROCESO DE EDIFICACIÓN ..... 100-202

2.1. *El legado medieval de la abadía cisterciense de Sant Bernat de Rascanya*. 100-112

2.2. *La fundación de San Miguel de los Reyes: edificios de prestado y el proyecto de Alonso de Covarrubias (1546-1577)* ..... 113-138

A. El entusiasmo de los inicios (1546-1552): Las trazas de Alonso de Covarrubias y las aportaciones de Juan de Vidanya ..... 113-132

B. Con el estigma del infortunio (1552-1570) ..... 132-134

C. Intentos de reactivar la traza original (1570-1577) ..... 134-138

	<u>Páginas</u>
2.3. <i>La tamizada luz de El Escorial en el claustro sur (1578-1606)</i> .....	138-167
A. El impulso de una nueva orientación (1578-1590) .....	139-153
B. Ralentización de las obras (1590-1600) .....	153-158
C. La finalización del claustro sur (1600-1606).....	158-166
D. Momentos de atonía constructiva (1607-1622).....	167
2.4. <i>La construcción de la iglesia (1623-1645)</i> .....	167-180
2.5. <i>El claustro norte y otras obras</i> .....	180-189
A. Nuevas dificultades (1647-1685).....	180-182
B. Obras de remate (1685-1756).....	182-189
2.6. <i>El regreso del clasicismo en tiempos aciagos para la comunidad (1756-1835)</i> .....	189-194
2.7. <i>Abandono, destrucción y nuevos usos (1835-2000)</i> .....	194-202

### III. ASPECTOS CONSTRUCTIVOS

1. PASOS PREVIOS A LA EDIFICACIÓN .....	207-247
1.1. <i>La elección del lugar y la configuración del temenos</i> .....	207-220
A. La ubicación .....	207-212
B. Relaciones entre paisaje y arquitectura.....	212-220
1.2. <i>La proyección</i> .....	220-247
A. Trazas y maquetas .....	221-235
B. Lo construido como modelo .....	235-237
C. Aprendizaje y cultura arquitectónica .....	237-247
2. LA ESTRUCTURA ADMINISTRATIVA Y FINANCIERA .....	247-274
2.1. <i>La estructura administrativa</i> .....	247-274
A. Los fundadores .....	248
B. La Orden .....	248-249
C. El prior, las comisiones, la comunidad y los diferentes cargos .....	249-256
D. Los padres visitadores .....	256-258
E. Obrero mayor y maestros de obras .....	258-259
2.2. <i>La economía de la fábrica</i> .....	262-274
A. Los responsables de las cuentas y la forma de organizarlas.....	263-265
B. Las fuentes de financiación.....	265-274
3. EL APROVISIONAMIENTO DE LA OBRA .....	275-372
3.1. <i>Materiales y herramientas</i> .....	275-372
A. La piedra.....	278-303
B. El ladrillo .....	304-319
C. La cal y el yeso: conglomerantes, revocos y usos ornamentales.....	320-338
D. La arena y el agua.....	339
E. La madera .....	339-353
F. Los metales.....	354-361
G. Otros materiales.....	362-364
3.2. <i>El transporte</i> .....	364-372
4. CONDICIONES DE TRABAJO EN LA OBRA .....	373-395

## TOMO II

### IV. ESTUDIO TIPOLOGICO Y MORFOLÓGICO

1. SOBRE LA CONSIDERACIÓN DE CIERTA ESPECIFICIDAD EN LA ARQUITECTURA DE LA ORDEN DE SAN JERÓNIMO.....	5-10
2. ANÁLISIS DE LOS PRINCIPALES ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS. 11-160	
2.1. <i>El claustro sur y lo escurialense</i> .....	11-23
2.2. <i>La capilla de los Reyes: de panteón familiar a capilla del Cristo</i> .....	23-30
2.3. <i>La panda este del claustro sur: una muy discutible aula capitular</i> .....	31-37
2.4. <i>La biblioteca</i> .....	37-45
2.5. <i>Las torres angulares y el aspecto exterior del edificio</i> .....	45-49
2.6. <i>Las celdas: un espacio privado en la comunidad</i> .....	49-55
2.7. <i>Las escaleras junto al corredor entre claustros: la proyectada escalera imperial, la realizada escalera claustral adulcida en cercha y la sobrescalera</i> .....	55-70
2.8. <i>La escalera de dos brazos o principal en el lado oeste del claustro sur</i>	70-77
2.9. <i>La iglesia</i> .....	77-150
A. <i>La propuesta de Alonso de Covarrubias hacia mediados del siglo XVI</i> .....	80-88
B. <i>Las obras de prestado en la iglesia</i> .....	88-91
C. <i>Lo construido</i> .....	91-150
<i>La fachada retablo y las torres campanario</i>	
<i>La capilla mayor y los elementos al servicio del panteón familiar</i>	
<i>Los nuevos sistema de cierre en tierras valencianas: la bóveda de cañón con lunetos y la cúpula de perfil renacentista</i>	
2.10. <i>El patio norte: huellas cistercienses, jerónimas y carcelarias</i> .....	150-154
2.11. <i>Refectorio, cocina y necesarias</i> .....	154-158
2.12. <i>Las distintas porterías</i> .....	158-160

### V. LOS DISTINTOS ESTAMENTOS EN LA PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA

1. PATRONOS Y BENEFACTORES .....	161-183
1.1. <i>Doña Úrsula Germana de Foix y de Orleans</i> .....	162-166
1.2. <i>Don Fernando de Aragón</i> .....	166-179
1.3. <i>Las infantas doña Julia y doña Isabel</i> .....	179-180
1.4. <i>Doña Mencía de Mendoza y Fonseca</i> .....	180-182
1.5. <i>Otros benefactores</i> .....	182-183
2. LA COMUNIDAD RELIGIOSA.....	183-201
2.1. <i>Fray Jerónimo Chico</i> .....	186-187
2.2. <i>Fray Francisco de la Concepción, antes Francisco Betí</i> .....	187-188
2.3. <i>Fray Francisco de Santa María, antes Francisco Beltrán</i> .....	188-189
2.4. <i>Fray Francisco Carrasco</i> .....	189-190

	<u>Páginas</u>
2.5. <i>Fray Juan de Villatovas</i> .....	190
2.6. <i>Juan de Mantis</i> .....	190
2.7. <i>Fray Salvador de San Basilio, antes Salvador Terra</i> .....	191
2.8. <i>Fray Juan de San Eusebio, antes Juan Company</i> .....	191
2.9. <i>Pedro Puso</i> .....	191
2.10. <i>Fray José Martí</i> .....	191
2.11. <i>Fray José Bauset</i> .....	192
2.12. <i>Fray José Cavaller</i> .....	192-193
2.13. <i>Fray Francisco Esteve</i> .....	193
2.14. <i>Fray Atanasio de San Jerónimo</i> .....	193-194
2.15. <i>Agustín Monzó</i> .....	194
2.16. <i>Fray Francisco de Santa Bárbara, antes Francisco Aldaz</i> .....	194-199
2.17. <i>Fray Joaquín de la Concepción, antes Joaquín Hernández</i> .....	199
2.18. <i>Fray Vicente de los Desamparados, antes Vicente Minguet</i> .....	200
2.19. <i>José Morte</i> .....	200
2.20. <i>Fray Diego de la Trinidad, antes Diego Pérez</i> .....	200
2.21. <i>Fray Vicente de San Miguel, antes Vicente Real</i> .....	201
2.22. <i>Juan Catalá</i> .....	201
<b>3. LAICOS ASALARIADOS</b> .....	<b>201-302</b>
3.1. <i>Alonso de Covarrubias</i> .....	206-216
3.2. <i>Juan de Vidanya</i> .....	217-221
3.3. <i>Jerónimo Neulat, alias Lavall</i> .....	221-225
3.4. <i>Juan Barrera</i> .....	226-229
3.5. <i>Juan Ambuesa Avellán</i> .....	230-236
3.6. <i>Juan Cambra</i> .....	236-252
3.7. <i>Pedro Ambuesa</i> .....	252-271
3.8. <i>Martín de Orinda</i> .....	271-277
3.9. <i>Juan Miguel Orliens</i> .....	278-302
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>303-313</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>315-340</b>
<b>EQUIVALENCIAS DE ABREVIATURAS</b> .....	<b>341</b>
<b>ÍNDICE ONOMÁSTICO Y TOPONÍMICO</b> .....	<b>343-387</b>











Luis Arciniega García es doctor en Historia del Arte y se encuentra vinculado como profesor al departamento que imparte esta disciplina en la Universitat de València desde 1991. Su labor investigadora se centra en el patrimonio artístico valenciano de la Edad Moderna, atendiendo principalmente aspectos relacionados con la arquitectura monacal y la militar, así como con la comitencia de la nobleza. El presente libro aglutina una parte importante de sus inquietudes, manifestadas anteriormente en diversas revistas y actas de congresos de ámbito nacional y, principalmente, en su tesis doctoral, leída en junio de 2000 y calificada con Sobresaliente *cum laude*. Otros libros del autor son *La Memòria del ducat de Gandia i els seus títols annexos. Redactada per Basilio Sebastián Castellanos per al duc d'Osuna (1851-1852)*, publicado en 2001; y *Sistemas de defensa y vigilancia en Cullera: castillo, murallas y torres* (en prensa).

San Miguel de los Reyes fue construido en un periodo que con matizaciones adscribimos al clasicista. Alonso de Covarrubias aportó criterios plenamente renacentistas, su claustro sur un temprano ejemplo del hálito escurialense, sus escaleras principales una exhibición del arte de la cantería, la fachada de la iglesia los nuevos criterios compositivos y expresivos del mundo del retablo, el interior de la misma los nuevos sistemas de cierre, como la bóveda de cañón con lunetos y la cúpula sobre tambor, y una arquitectura rotunda de dimensiones monumentales sólo superadas por la catedral... Precisamente estos dos edificios, por presentar procesos constructivos complementarios, constituyen un buen compendio de la más ambiciosa arquitectura en tierras valencianas. El edificio jerónimo es tratado como una unidad arquitectónica, artística, cultural y religiosa, pero inserta en el mundo material y espiritual circundante. Por ello, se abordan múltiples aspectos que participan en la acción de construir y vivir la arquitectura: los comitentes que la encargan, los artífices que la realizan; la obra, tanto en su componente constructivo y técnico como en el formal y tipológico; y las diferentes circunstancias en las que se produjo. Todo en un ejercicio de larga duración que permite estudiarlo en su historicidad y contribuye a comprender el resultado legado.

ISBN 84-482-2879-0  
9 788448 228798

