

LOS RETABLOS MAYORES DE LA COLEGIATA DE XÀTIVA, A TRAVÉS DE LAS ESTAMPAS DEVOCIONALES(*)

Abundantes son las representaciones que tenemos de la imagen de la Patrona de Xàtiva, en especial aquellas impresas por la amplia difusión popular que tuvieron en forma de estampas de devoción, de las cuales el Museo Municipal del Almudín de Xàtiva guarda algunos buenos ejemplos. La mayoría de estas estampas muestran a la venerada imagen en todo su esplendor, envuelta por un trono de nubes, o cobijada bajo un rico dosel sostenido por ángeles. En ocasiones, una representación de la ciudad se sitúa a sus pies como manifestación de su patronazgo.⁽¹⁾

Entre estas estampas devocionales son importantes aquellas que reproducen, además de la imagen de la Virgen de la Seo, el retablo, o parte de él, en el cual se la veneraba, dado el interés que tenían sus numerosos cofrades y devotos por disponer en su propia casa del “verdadero retrato” y de la “milagrosa imagen” de la Virgen.⁽²⁾ La Cofradía de Nuestra Señora de la Seo solía usar estas estampas como mecanismo para recaudar fondos, vendiéndolas o sorteándolas con ocasión de la festividad de la Virgen. En el siglo XIX, y con esta misma finalidad, se realizaron pequeños lienzos de factura popular con la imagen de la Virgen, dos de los cuales se conservan también hoy en el Museo del Almudín. De ahí que esas estampas de devoción se conviertan en un referente gráfico esencial para el estudio de los retablos que tuvo la Colegiata de Xàtiva a lo largo de su historia.

Pocas noticias tenemos del primitivo retablo mayor de la antigua Colegiata gótica, y por tanto anterior a la decisión de los Jurados de la ciudad en 1596 de construir una nueva iglesia. Viñes apunta que fue en 1413 cuando, al erigirse la iglesia mayor de Xàtiva en Colegiata, se decidió construir el “retablo de figuras” que, según este mismo autor, aparece mencionado en las Visitas del siglo XVI,⁽³⁾ y que fue vendido en 1654 al convento de Santo Domingo de la Ollería:

“Die 30 Aprilis 1654 ajustats e congregats en lo capitol pròut moris est los Señors Honorat Guitart, sacriste y canonge, Juan Batiste Malferit, cabiscol y canonge, Jaume Bru, Agusti Pellegrero, Sebastia Nicolini y Jusep Bru, tots canonges y prebendats representant y essent la major part dels señors canonges residents, avent rebut un recado de la Ciutat per lo Sindich de aquella en que demanava lo retaule vell del Altar Major per averne fet venda dell al P. prior del

Convent de St. Domingo de la Olleria resolgueren que se li entregas al dit P. Prior”.⁽⁴⁾

Entre las escasas piezas, diez en total, que ingresaron en el Museo de Bellas Artes de Valencia tras el proceso desamortizador procedentes del convento e iglesia de los dominicos de la Ollería, no se menciona ningún retablo. Quizá las obras anotadas con el epígrafe “seis lienzos pegados sobre tabla que representan la Adoración de los Pastores, Anunciación, Visitación, Venida del Espíritu Santo, Asunción y Resurrección, de palmo y medio de altura y dos de ancho”⁽⁵⁾ pudieran hacer referencia a las escenas laterales del primitivo “retablo de figuras” de la Seo setabense, por entonces descabalado.

En el catálogo del Museo Diocesano de Valencia publicado en 1922, Antonio Barberá recogía otro retablo procedente de los dominicos de la Ollería, y apuntaba la posibilidad de que fuera el primitivo retablo mayor de la Colegiata.⁽⁶⁾ Tormo, por su parte, lo creará procedente del castillo de Montesa al advertir la presencia de los escudos de las Órdenes militares de San Jorge de Alfama

(*) Agradezco a don Mariano González Baldoví, Director del Museo Municipal de l'Almodí de Xàtiva, su inestimable ayuda en la elaboración de este artículo, facilitándome las notas documentales que en él aparecen, revisando el texto y aportándome cuantas precisiones sobre datos históricos relacionados con Xàtiva han sido necesarias.

- (1) Vid. PÉREZ CONTEL, Rafael: *Imatgeria popular a València*. Valencia, 1990; págs. 156, 166, 213, 278.
- (2) Este deseo se convirtió en un fenómeno general a todas las advocaciones más populares. Vid. CARRETE PARRONDO, Juan: “Estampas. Arte y devoción” en *Arte y Devoción. Estampas de imágenes y retablos de los siglos xvii y xviii en iglesias madrileñas*. Madrid, Calcografía Nacional, 1990; págs. XXIII-XXVIII.
- (3) Vid. VIÑES MASIP, Gonzalo J.: *La Patrona de Játiva*. Valencia, 1923; págs. 91-92.
- (4) ARCHIVO SEO DE XÀTIVA (A.S.X.), *Determinacions Capitulars 1651 usque 1673*, Folio 66.
- (5) *Inventario General. 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 extinguido Convento del Carmen Calzado, como procedentes de los Conventos suprimidos en esta provincia de Valencia, así por entregas hechas por la Comisión primitiva, como por la de Amortización de la Capital, por los Comisionados de la misma en los partidos y por los encargados de las Yglesias que han quedado sin uso*. Documento inédito. Archivo Histórico de la Diputación Provincial de Valencia. 1838 (ms.).
- (6) BARBERÁ SENTEMANS, Antonio: *Museo Arqueológico Diocesano: Catálogo*. Valencia, 1923; p. 17, n. 31.

y de Montesa.⁽⁷⁾ Analizado iconográficamente, es poco probable que sea el primitivo de Xàtiva, puesto que las escenas laterales del mismo recogen pasajes de la Pasión de Cristo y el Juicio Final. El retablo mayor de una iglesia dedicada a la Asunción de la Virgen, y éste es el caso de la Colegiata de Xàtiva, lógicamente debería recoger escenas alusivas a la vida de María, como es frecuente en los retablos del siglo XV dedicados a la Virgen.

El siguiente retablo mayor que tuvo la Colegiata sería construido en el siglo XVII. Por las fuentes documentales sabemos que en 1652 se había decidido ya su construcción, encargada al escultor de Xàtiva **Anthoni Thomás**, utilizando para ello los fondos legados en testamento por Mosén Joseph Miralles:

“Provisio feta per lo official ecclesiastich de la Ciutat de Xativa pera que es lliure a daquella les 150 Lls. depositades en lo Capítol de la Seu de dita Ciutat pera fer lo retaule de Nr^a Sr^a dexades per M^o Joseph Miralles”

“Provisio dels Jurats de dita Ciutat pera que dita quantitat se liure a Mestre Anthoni Thomas escultor, pera fer dit retaule y appoca de aquell en favor de dita Ciutat per mans del Sindich de dit Capítol en descarrech del damunt dit deposit”.⁽⁸⁾



(Fig. 1). FRANCISCO BURGUETE. Nuestra Señora de la Seo de Xàtiva. 1731. Museu de l'Almòdi de Xàtiva.

Este es el primer retablo del que tenemos referentes gráficos, aunque de él sólo es visible el nicho principal (figs. 1 y 2). Éste es el mismo retablo que vemos parcialmente por detrás de las imágenes de la Virgen y San José



(Fig. 2). ANÓNIMO: Nuestra Señora de la Seo de Xàtiva. c. 1750. Museu de l'Almòdi de Xàtiva.

- (7) TORMO Y MONZÓ, Elías: *Los Museos. Guías-Catálogo*: Valencia. Madrid, 1932; fasc. 2, p. 126-127.
- (8) A.S.X., Determinacions Capitolars 1652, Tomo 5, Folio 26. Referencias documentales citadas por VINES MACIP: *op. cit.*, 1923; pág. 93. No obstante, estas citas no aparecen en las mencionadas determinaciones, y sí otra también referida a la construcción del retablo, fechada en 31 de agosto de 1652:
- “(…) Ab acte per Gaspar Mico, not. fermaren apoca a Mo. Josep Thomas y a Jaume Burgos, velluter, marmessors del anima de Mo Josep Miralles, confessant haver rebut dels dits en dit nom (...) 150 Ll que ab provisio del Sr. Official han depositat dits malmessors en lo dit almari per obs de fer lo altar major eo ajudar a dita obra”* (A.S.X., Determinacions Capitolars de 1651 usque 1673, Folio 26).
- Hay que anotar también que en el mencionado folio 26, al margen, se dice: *“en 14 de Octubre es traqueren del almari les 150 Lls. que estaven depositades com consta ab provisio que esta asi ensartada”*.

en el lienzo que muestra, de forma absolutamente fidedigna, el aspecto que ofrecía el altar mayor de la Seo durante las rogativas celebradas por causa del famoso terremoto de 1748 (fig. 3). Por algunos detalles que se repiten en todos estos ejemplos, como es el caso de los adornos florales que decoran las enjutas y el intradós del arco de medio punto de la hornacina, y el neto de las pilastras tallado con motivos a base de escamas, con ángeles que recorren un pesado cortinaje, se puede decir que este retablo fue similar a los retablos del siglo XVII conservados en la misma Colegiata, en especial el retablo de San Pedro o el de Santa Teresa, delatando los tres la mano de un mismo tallista, probablemente el propio Anthoni Thomás. El mencionado lienzo confirma la presencia de columnas de fustes estriados de traza helicoidal, con el tercio inferior anillado y decorados con cartelas elípticas de cueros recortados que albergan en su interior el escudo de la ciudad. Todos estos retablos se encuadran dentro de la retablística valenciana de corte



(Fig. 3). ANÓNIMO: *Altar Mayor de la Seo durante los terremotos de 1748 (detalle)*. 1748. *Museu de l'Almodí de Xàtiva*.

romanista iniciada, en los primeros años del siglo XVII, con los que Bartolomé Matarana proyectó para la Capilla del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia entre 1600 y 1605.⁽⁹⁾ El nuevo retablo, de madera dorada y policromada, vino a sustituir al primitivo retablo gótico de la Colegiata del que hacíamos mención anteriormente:

“En 5 de Mayo 1653 (...) fonch determinat per los desus dits canonges y prebendats es fixas lo altar en lo puesto del vell y que pera mentres se asentava es fes un altar de alcheps y rajoles a la porta del reyxat enfront lo altar major y se adorna de quadros y cortines de manera es pogues celebrar mentres durava lo asentar lo altar nou (...).”⁽¹⁰⁾

Este retablo nuevo sería solemnemente inaugurado en 1655, coincidiendo con la importante reforma operada en ese mismo año por el propio Thomás, junto con el pintor **Jusep Juncoso** y el dorador **Juan Antoni**, ambos de Valencia, sobre la talla original del siglo XIV de la Virgen de la Seo de Xàtiva.⁽¹¹⁾ El referido Juncoso realizaría, además, un dibujo y su correspondiente plancha para las estampas de la Virgen, posiblemente las primeras que se hicieron con la imagen de la Patrona.⁽¹²⁾

A lo largo de su dilatada historia, la construcción de la nueva Colegiata siempre estuvo mediatizada por la disponibilidad de dinero, de tal forma que cualquier receso económico implicaba inmediatamente la paralización de las obras de la fábrica. Así sucedió con la crisis demográfica y económica, general a todo el antiguo reino de Valencia, provocada por la expulsión de los moriscos en 1609, de tal forma que hasta finales del siglo XVII no volverán a reanudarse, siempre a impulsos del Cabildo municipal.

Las obras se verían de nuevo interrumpidas en 1705, a raíz del estallido de la Guerra de Sucesión. Las consecuencias de la contienda serán decisivas para la continuación de las obras de la Seo setabense. La ciudad había construido dos molinos para que los beneficios de los mismos sirvieran de ayuda a la construcción de la fábrica de la Colegiata, pero fueron destruidos en el incendio que sufrió Xàtiva en 1707. Ambos se reconstruyeron a principios de la etapa borbónica aunque sus ingresos se

(9) BENITO DOMÉNECH, Fernando: *La arquitectura del Colegio del Patriarca y sus artífices*. Valencia, 1981.

(10) A.S.X., *Determinacions Capitolars de 1651 usque 1673*, Folios 41-42.

(11) GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano: *Museos de Xàtiva. La Colegiata, San Félix y l'Almodí*. Valencia, 1992; págs. 58.

(12) VIÑES MASIP, *op. cit.*, 1923; pág. 66, donde además se transcribe la fuente documental en la que se especifican las cantidades abonadas a los artistas por la labor de restauración de la imagen de la Virgen.

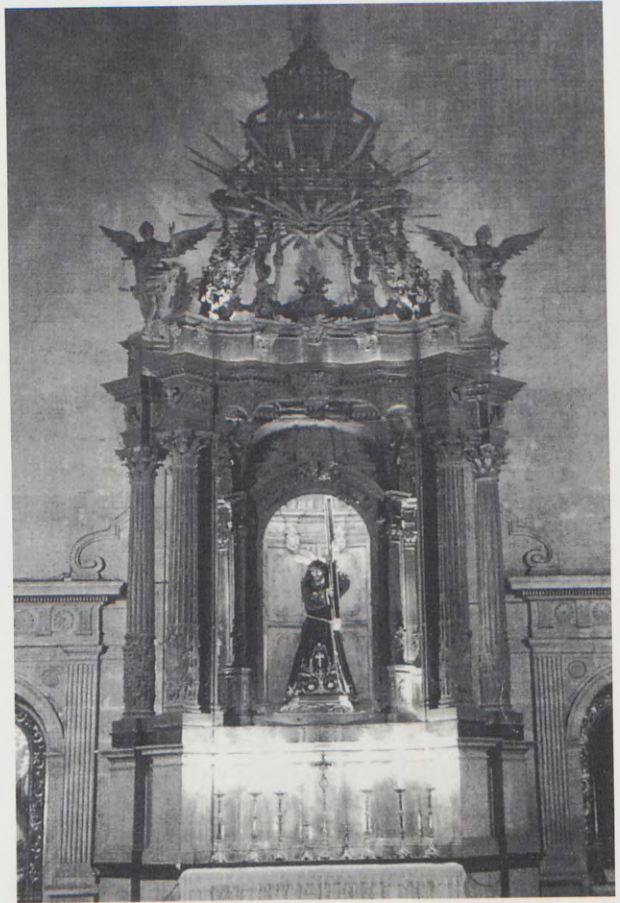
los reservó en exclusividad el municipio. También se cobraba un impuesto a los comerciantes de grano, que se destinaba a las obras de la Seo, pero después de 1707 también se lo quedó la ciudad por estar paralizadas las obras de la Colegiata.

Con el incendio de Xàtiva se produjo la destrucción intencionada de su Archivo Municipal. Ello dificultaría enormemente la reconstrucción de la fiscalidad del municipio, y por consiguiente la entrada de dinero en las arcas municipales. Teniendo en cuenta que la Colegiata cobraba de la ciudad censos y rentas sobre el común con destino a las obras de construcción del templo se adivina el alcance que la desfavorable coyuntura económica tuvo sobre la fábrica de la Seo. Sólo el Cabildo colegial recibía por este concepto, a finales del siglo XVII, algo más de 3.600 libras anuales, de un total de gasto municipal de 14.910 libras, es decir en torno al 25% del total de gastos.⁽¹³⁾ Desde 1706, la ciudad no había pagado a sus acreedores, dada la enorme deuda acumulada desde el final de la guerra de Sucesión, y el Cabildo colegial fue sin duda el más perjudicado por la insolvencia municipal.

Las tensiones entre la ciudad y sus acreedores se iniciarán en 1712, precisamente a raíz de un Real Decreto sobre las rentas de la Colegiata. El 24 de diciembre de ese año se ordena desde la Corte, ante las presiones del Cabildo colegial, que la ciudad debe asistir a la Colegiata pagando los derechos que ésta tenía desde antiguo sobre el común de bienes municipales. El conflicto se prolongará durante varios años hasta la aprobación en 1728 de un acuerdo o *Concordia* entre la ciudad de San Felipe y sus acreedores, acabando así con el problema iniciado por el Cabildo colegial.⁽¹⁴⁾

Asegurados de nuevo los ingresos, en 1731 se reempezarán las obras. Pero no será hasta 1750, tras vencer las dificultades impuestas por la reconstrucción de la ciudad y una vez efectuadas las reparaciones en la fábrica de la Colegiata a raíz de los daños ocasionados por el terremoto de 1748, cuando se decida trasladar el culto al nuevo templo. Y para ello se “rescata” un anterior proyecto de retablo, de autor desconocido, que tras algunas modificaciones, como la introducción de elementos decorativos más al gusto rococó del momento, será inaugurado en la festividad de la Virgen de la Seo del año 1753.⁽¹⁵⁾

Este antiguo retablo es el que hoy en día se levanta, aunque algo modificado tras los destrozos sufridos en 1938 y su posterior reconstrucción en 1961, en uno de los brazos del crucero de la Colegiata (fig. 4). Todo parece indicar que este retablo permanece en el mismo lugar para el que fue construido, a tenor de la ausencia de



(Fig. 4). ANÓNIMO: Antiguo retablo mayor de la Colegiata (hoy del Nazareno). 1753. Colegiata de Xàtiva.

referencias documentales sobre un posible cambio en su ubicación, es decir, que nunca se albergó en el actual presbiterio de la Colegiata. En el momento de la paralización de obras impuesta por la Guerra de Sucesión, la fábrica de la Seo comprendía la girola, el presbiterio, nave del crucero y cúpula. Con el terremoto de 1748, la cúpula quedó gravemente afectada, por el vencimiento de uno de los machones del crucero, ante la falta de contrarresto a su peso que hubiera supuesto la entonces inexistente nave mayor del templo. La modesta construcción de la primitiva nave gótica no fue suficiente

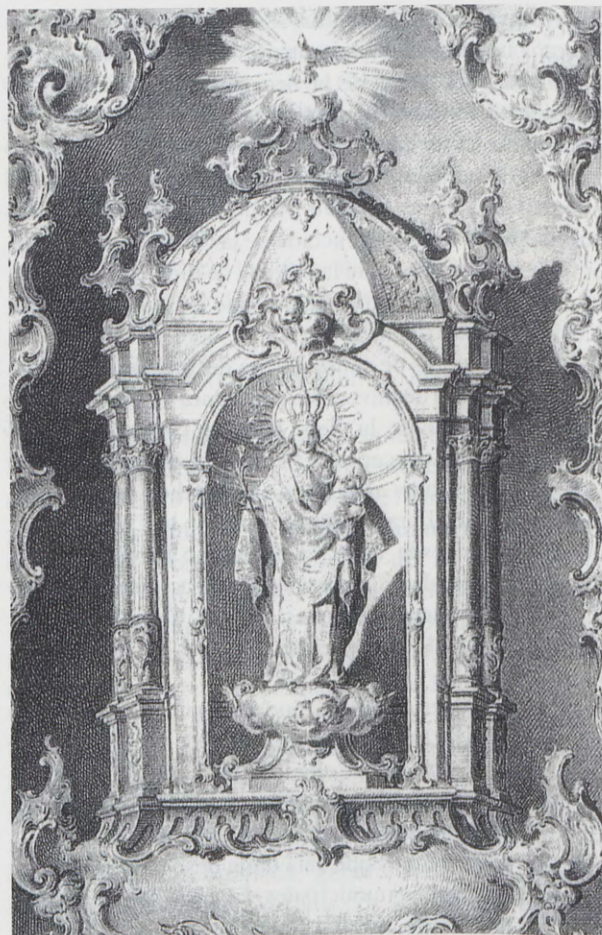
(13) Vid. GARCÍA ALMIÑANA, Eugeni: “Foralisme i fiscalitat: la reconstrucció del sistema impositiu a Xàtiva, arran de la Guerra de Successió”, *Papers de la Costera*. Xàtiva, n.º 5 (oct. 1987); págs. 73-96.

(14) *Ibid.*

(15) Vid. GONZÁLEZ BALDOVÍ, *op. cit.*, 1992; págs. 54-56, en donde se da además una pormenorizada descripción del retablo y de sus avatares a lo largo de la historia.

para aguantar el enorme empuje de la nueva fábrica. Además, y por efectos también del terremoto, aparecieron unas preocupantes grietas en los muros de la fachada Norte del crucero que obligaron a atirantar toda esta zona de la nueva iglesia. Será entonces cuando se decida finalizar cuanto antes la construcción de la Colegiata. Tras las obras de urgencia para evitar el desplome de la cúpula, en 1753 se traslada el culto desde la vieja iglesia a la nueva, para permitir el derribo de la construcción gótica y la continuación de las naves. Cabe pensar que, por necesidades litúrgicas y de capacidad del templo, se quisiera aprovechar la mayor longitud de la nave del crucero como “temporal” nave principal de la Colegiata en tanto se finalizaba el buque del templo. Por esta circunstancia, el altar mayor quedaría instalado en el brazo Sur del crucero, en tanto que la fachada Norte funcionaría como fachada principal. Así se explica el hecho de la rápida construcción, entre mayo y julio de 1753, de la escalinata de acceso a la misma por parte del cantero **José Cuenca**, para posibilitar el solemne traslado de la imagen de la Virgen con motivo de la bendición de la nueva parte del templo, fijada para el 5 de agosto de ese mismo año.

En cuanto al aspecto que ofrecía este nuevo altar mayor de la Colegiata en el momento de su consagración, podemos hacernos una idea del mismo, al menos parcialmente, gracias a la correcta identificación iconográfica que ofrecemos ahora de un dibujo perteneciente a la colección Raimon Casellas⁽¹⁶⁾ conservado en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (fig. 5). Pérez Sánchez, en el catálogo de dibujos de la citada colección, lo recoge con el simple título de **Templete con una imagen de la Virgen**,⁽¹⁷⁾ sin lograr una mayor identificación de la misma, limitándose a decir que se trata de “una imagen de la Virgen y el Niño, seguramente de origen gótico, al modo de algunas que se veneran en el Levante español”.⁽¹⁸⁾ No iba desencaminado el autor, por cuanto se trata de una representación de la Virgen de la Seo de Xàtiva, en el interior del camarín de planta elíptica que cobija el baldaquino del retablo inaugurado en 1753, tal como se



(Fig. 5). Nuestra Señora de la Seo de Xàtiva. Col. Raimon Casellas. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

veneraba la imagen con anterioridad a su ubicación en el actual tabernáculo del altar mayor.

Identificada la estampa iconográficamente, podemos dar una mayor aproximación cronológica dentro de la segunda mitad del siglo XVIII sobre la fecha de su realización. Lo más probable es que se preparara en

(16)El escritor y crítico de arte Raimon Casellas (1855-1910) tuvo especial predilección por el coleccionismo de dibujos antiguos, de los que llegó a reunir 4.166 entre dibujos del siglo XVIII y obras de artistas de su generación, así como 320 grabados, dándolos a conocer mediante sus estudios, exposiciones y publicaciones. Su colección fue adquirida en enero de 1911 por la Junta de Museos de Barcelona. Para más información véase BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura: “Casellas coleccionista. Pequeña historia de una colección” en *La colección Raimon Casellas. Dibujos y estampas del Barroco al Modernismo del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona, Palau Nacional de Montjuïc, MNAC, 28 jul.-20 sept. 1992. Barcelona, 1992; págs. 76-84.

(17)PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, E.: “Josep Camaron i Boronat. Templete con una imagen de la Virgen”. *La colección Raimon Casellas. Dibujos y estampas del Barroco al Modernismo del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona, Palau Nacional de Montjuïc, MNAC, 28 jul.-20 sept. 1992. Barcelona, 1992; pág. 99, núm. 19.

(18)Ibid.

(19)BASSEGODA, *op. cit.*, 1992. A través de los manuscritos del propio Casellas se puede llegar a deducir que la adquisición de la mayoría de los dibujos de su colección no fue por la vía del comercio artístico y anticuario, sino por compra directa a las familias de los artistas o a otros coleccionistas, en parte debido al hecho de considerar los dibujos como material de taller y de aprendizaje para otros artistas, y no como mercancía artística de valor.

1753, coincidiendo con el traslado del culto desde el primitivo templo gótico hasta el nuevo recinto colegial, o bien unos años después, en todo caso antes de 1777, año en que comenzarían las obras de acondicionamiento del nuevo presbiterio de la Colegiata de Xàtiva.

Se trata de una excelente obra realizada sobre papel con pluma y aguada, con unas dimensiones de 290 x 183 mm, sin firma alguna y sin fecha. El dibujo, en la actualidad, aparece catalogado con la signatura MNAC/GDG/644/D, desconociéndose cuál pueda ser su procedencia y cómo llegó a las manos de Casellas, quien nunca hizo inventario de lo que tenía, ni anotó tampoco la procedencia de las piezas.⁽¹⁹⁾

Este dibujo aparecía como de autor anónimo en el inventario de la citada colección efectuado tras su compra en 1911. Será a partir del año 1992 cuando Pérez Sánchez lo atribuya al pintor valenciano **José Camarón y Boronat** (Segorbe, 1731-Valencia, 1803),⁽²⁰⁾ a raíz de la exposición de dibujos de la colección Casellas que se hizo en el Museu Nacional d'Art de Catalunya en ese año y en el Museo del Prado en los primeros meses de 1993. Tal atribución no es segura y está argumentada desde la hipótesis de que la técnica y el carácter del mismo "obliga a considerarlo obra valenciana no lejos de José Camarón"⁽²¹⁾ aunque, en opinión de este autor, su carácter acabado y minucioso no permita atribuirlo a su mano con seguridad.

El propio Pérez Sánchez subraya también las deudas de esta obra con el grabador **Manuel Bru** (Valencia, 1736-1802), al advertir la similitud de este dibujo con otro ejemplar del mismo autor, procedente de la colección Fernández Durán, conservado en el Museo del Prado⁽²²⁾ (fig. 6). Quizá habría que reconsiderar más esa vinculación de Bru con el dibujo sobre la Virgen de la Seo, y ello por varias razones. En primer lugar, porque comparado el mismo con otros seguros de Camarón, se observa que el estilo habitual del pintor de Segorbe en sus dibujos es más bien ágil y descuidado, a base de toques abreviados y rápidos, como corresponde a simples bocetos y estudios compositivos que todo pintor realizaba para sus lienzos. El carácter detallista con que está realizado nuestro dibujo, sin duda motivado por el carácter de preparatorio para una estampa, induce a pensar más en la mano de un experto grabador, más acostumbrado a la minuciosidad de trazos. Además, la absoluta fidelidad con que se reproduce el antiguo camarín de la Patrona de Xàtiva, obliga a creer que el artista que ejecutó el dibujo tuvo que desplazarse hasta la Colegiata setabense para realizar *in situ* el mismo. Camarón, demasiado ocupado en estos años en sus encargos pictóricos y en sus idas y venidas entre Madrid, Valencia y Segorbe, y



(Fig. 6). MANUEL BRU: *La Divina Pastora*. Col. Fernández-Durán. Museo del Prado, Madrid.

sobre todo a partir de ser nombrado académico de mérito por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (1762) y por la de San Carlos de Valencia desde su fundación (1768),⁽²³⁾ se vería imposibilitado para trasladarse temporalmente hasta Xàtiva a reproducir el camarín de la Patrona. Manuel Bru, que hasta 1777 no

(20) Desde antiguo existe confusión en torno a la fecha de nacimiento de José Camarón, para algunos autores acaecido en el año 1730, fecha ésta que sigue apareciendo en la actualidad en algunas biografías del artista. No obstante, las dudas fueron ya despejadas en su día por SANCHIS GUARNER, Manuel: "Don Joseph Camarón y Boronat. Un buen pintor del XVIII. Notas para su biografía", *Anales de la Universidad de Valencia*. Valencia, Año XI, 1930-1931, cuaderno 83; págs. 203-241, al publicar la partida bautismal del pintor fechada el 18 de mayo de 1731, el mismo día de su nacimiento.

(21) PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1992; pág. 99, núm. 19.

(22) ARNÁEZ, R.: Museo del Prado: *Catálogo de Dibujos II. Dibujos españoles del siglo XVIII A-B*. Madrid, 1975, cat. núm. F.D. 1747; pág. 158, lám. 79.

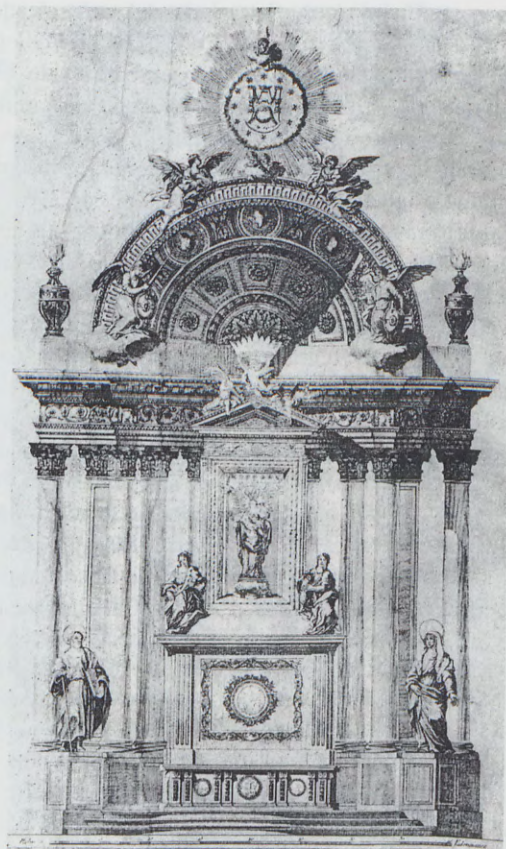
(23) ESPINÓS DÍAZ, Adela: Museo de Bellas Artes de Valencia: *Catálogo de Dibujos II (Siglo XVIII)*. Tomo I (A-U), Madrid, 1984; pág. 75-76.

sería nombrado académico de mérito por la Real Academia de San Carlos,⁽²⁴⁾ tal vez estuviera más dispuesto al viaje en estos años de aprendizaje, lo cual explicaría además el anonimato de nuestro dibujo, aunque este extremo se hace difícil de confirmar ante la ausencia de documentación al respecto. Un último detalle reforzaría la atribución a Manuel Bru. En su dibujo del Prado aparece, en la parte inferior, un motivo decorativo a base de rocalla que participa del mismo carácter fuertemente rococó y absolutamente trepidante impregnando a la decoración que envuelve y sirve de marco a la representación del camarín de la Virgen de la Seo, delatando ambas decoraciones una misma mano.

No obstante, nada impide pensar que fuera el afamado orfebre setabense **Bernardo Quinzá**, quien hacia 1765 realizará las dos bandejas de ceremonial en plata repujada conservadas en el Museo del Almudín, el circunstancial dibujante a quien la Cofradía o alguno de los Cabildos de la ciudad, el eclesiástico o el civil, encargaran este diseño de grabado sobre la Virgen de la Seo, a juzgar por las semejanzas entre las decoraciones de las citadas bandejas y los motivos rococó de nuestro dibujo, aunque los adornos de rocalla de las primeras denotan una mayor calidad de ejecución.

Finalmente, entre las estampas setabenses destaca un hermoso grabado (fig. 7), obra de **Francisco de Paula Martí**, que nos muestra el aspecto que presentó el presbiterio de la Colegiata al finalizar la construcción del actual altar mayor.⁽²⁵⁾ El nuevo tabernáculo sería construido a expensas de doña Victoria Albero, invirtiéndose en él cuantiosas sumas de dinero dada la riqueza de sus materiales, principalmente jaspes y mármol rosa de Buixarró. Iniciadas las obras con la aprobación del proyecto de altar en 1777, según trazas de **Ventura Rodríguez**, el nuevo retablo sería concluido en 1808. La labor arquitectónica, en la que también participaron los arquitectos **Jaime Pérez** y **Fr. Vicente Cuenca**, se completó con las esculturas de **José Esteve Bonet** y de **José Gil**.⁽²⁶⁾

Aunque suele decirse que el autor del tabernáculo fue el arquitecto académico Ventura Rodríguez, en realidad



(Fig. 7). FRANCISCO DE PAULA MARTÍ (grab.).
Altar Mayor de la Colegiata de San Felipe. 1808.
Museu de l'Almodí de Xàtiva.

éste se limitó a modificar el proyecto que el escultor valenciano **Pedro Juan Guisart** había presentado a instancias de la donante. Así se desprende del informe que Ventura Rodríguez emitió al respecto:

“Ventura Rodríguez arquitecto, maestro mayor de Madrid, Director general de la R. Academia de San Fernando y académico de la de San Lucas de Roma y de San Carlos de Valencia: He reconocido un diseño de altar o tabernáculo para la Colegiata de San Felipe, ejecutado por el académico de mérito de San Carlos, don Pedro Juan Guisart el cual manifiesta ingenio, travesura y capricho de invención y resultará de buen efecto su ejecución en arquitectura y escultura en buenas reglas del arte. Pero éstas no admiten que basas y capiteles de las columnas sean de planta oblicua e irregular del diseño, según abuso de algunos arquitectos modernos, y deben ser equiláteros en su recta colocación siguiendo el ejemplo de los antiguos (...). Madrid, 20 junio de 1777. Ventura Rodríguez.”⁽²⁷⁾

(27) Documento extracto por SARTHOU, Carlos: *Datos para la historia de Játiva*. Xàtiva, [c. 1940], Tomo V-Apéndices; ap. III, pág. 34. El subrayado es nuestro.

(24) OSSORIO Y BERNARD, M.: *Galería Biográfica de artistas españoles*. Madrid, 1883 (1.ª ed. 1868); pág. 105.

(25) Vid. PASCUAL Y BELTRÁN, Ventura: “El Altar Mayor de la Colegiata de Játiva”, *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, Año V (en.-dic. 1919); págs. 65-72.

(26) Para una mayor información sobre el actual tabernáculo de la Colegiata, véase GONZÁLEZ BALDOVÍ, *op. cit.*, 1992; pág. 56. También puede consultarse GARCÍA ROS, Vicente: “La intervención de Fray Vicente Cuenca en la obra de la Colegiata de Játiva” en *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*. Valencia, 1993; págs. 301-305.

Los términos en que está redactado este informe son un fiel reflejo de la situación artística del momento, con la pugna de los arquitectos académicos por hacerse con el control absoluto de cualquier obra de arquitectura, incluida la arquitectura de retablos, labor ésta que, hasta la aparición de la Academia en España, había sido compartida con escultores, carpinteros y adornistas.⁽²⁸⁾ A pesar de que el valenciano Guisart era académico de mérito de la Real Academia de San Carlos de Valencia desde el 13 de diciembre de 1772, su condición de escultor le anulaba, ante los ojos de Ventura Rodríguez, como posible tracista de retablos. Máxime cuando el valenciano se había atrevido a introducir en su proyecto “ingenio, travesura y capricho de invención”, términos concretados en el diseño de formas oblicuas. En realidad, Guisart no hizo más que seguir las indicaciones que **Juan Caramuel de Lobkowitz** aplicaba, en su tratado *Architectura Civil Recta y Oblicua* (Vigevano, 1678), a la traza de basas y columnas generadas a partir de plantas circulares y elípticas,⁽²⁹⁾ por cuanto el nuevo tabernáculo debía adecuarse al espacio semicircular del presbiterio, haciendo con ello un alarde de modernidad y de conocimientos de la tratadística arquitectónica más vanguardista, aunque también la más perseguida en esos momentos por los academicistas por su actitud transgresora de las estrictas reglas del clasicismo. Este uso de la teoría oblicua por parte de un escultor de fines del siglo XVIII es una muestra además del amplio eco que la obra de Caramuel tuvo a lo largo de toda la centuria no sólo entre arquitectos sino también entre la mayoría de artistas.⁽³⁰⁾

Este “atrevimiento” de Guisart, hasta ahora nunca considerado por la historiografía que ha tratado este tema, puede considerarse el canto de cisne de una tendencia a introducir lo oblicuo en la arquitectura, como alternativa diferente a la italiana —lo curvilíneo— y como solución propia frente a las formas ortogonales del clasicismo renacentista, que había aparecido en el panorama arquitectónico valenciano muy tempranamente,

precisamente en la propia Colegiata de Xàtiva cuando en 1683, sólo cinco años después de la publicación del tratado de Caramuel, se realicen las trazas de la obra nueva de la Seo, atribuidas a Mosén **Juan Aparisi**, obra que comprendió las fachadas del crucero, el abovedamiento tabicado de la girola y la construcción de la sacristía y aula capitular, incorporando a las mismas elementos de traza oblicua. Una solución que perdurará en el tiempo en la fábrica de la Colegiata, puesto que, cuando en 1753 José Cuenca construya las escaleras de acceso a la fachada Norte del crucero, hará uso, en los tramos inclinados, de balaustres tallados en oblicuo con sus basas y remates paralelos a los pasamanos. El último toque de modernidad, encarnado por el planteamiento en oblicuo del nuevo tabernáculo de la Colegiata, acabaría siendo abortado por la rígida disciplina proyectiva y arquitectónica del clasicismo academicista.

RAMON MARTINEZ MIÑANA

(28) Sobre este tema puede consultarse la obra de BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín: *Arquitectura y academicismo en el siglo XVIII valenciano*. Valencia, 1987; págs. 183-216.

(29) CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Juan: *Architectura Civil Recta, y Oblicua*. Vigevano, 1678; Tratado VI, art. VI: “En un edificio circular las bases de las columnas, que alrededor se pusieren, no pueden ser perfectamente cuadradas; ni perfectamente redondas las columnas, que sobre estas bases se erigieren”, pues aplicando la misma lógica que en la arquitectura recta, deberían correr paralelas al muro, y como éste es circular, las bases y columnas no pueden adoptar formas perfectamente regulares.

(30) La influencia ejercida por la obra de Caramuel sobre la práctica arquitectónica valenciana ha sido ampliamente estudiada por BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín: *Arquitectura Barroca valenciana*. Valencia, 1994, y a ella remitimos para un más amplio conocimiento del tema.