

# EL ABSIDE DE LA CATEDRAL DE VALENCIA

El ábside de la Catedral de Valencia es —fuera del cimborio del crucero— la parte más notable de la estructura original del templo.

Quisiéramos estudiar en esta revista sus extradós (parte externa) y su intradós (parte interna), siguiendo el esquema de nuestros artículos anteriores: lo que cada parte es (al presente), fue (en el pasado: su historia) y debe ser (en el futuro).

En este artículo nos limitaremos a exponer lo que nuestro ábside es al presente.

## 1. EXTRADOS (parte externa)

Lo que es al presente:

Su estado actual es lamentable: sus cinco elegantes ventanales góticos fueron reducidos por los neoclásicos a cinco ventanucas cuadradas, desprovistas de gusto artístico.

Por si fuese poco —al elevar el tejado sobre la terraza primitiva de las capillas absidales, quedó parte de los ventanales en un hoyo y hubo que proveer de tejadillo a la parte superior de cada uno de los ventanales.

Lo mismo tuvieron que hacer con los ventanales de la girola, que —por ser ocho (número par)— hacían un artístico juego con los de la clestería de número impar (cinco).

Y no es esto lo peor: la parte baja tiene un vulgar muro de ladrillo, que ciega todos los ocho ventanales de las capillas absidales de la girola.

Cualquier observador, algún tanto entendido, que mire la Catedral desde el Almudín, por ejemplo, se dará cuenta perfecta, de lo hermosa que sería nuestra Catedral en los tiempos anteriores al siglo XVII.

Pero de lo que fue y de lo que debe de ser un día el ábside de nuestra Catedral, escribiremos Dios mediante, en otra ocasión. Merece la pena. Es demasiado importante lo que hay que decir, para exponerlo en unas pocas líneas\*.

Pasemos ahora a exponer lo referente al INTRADOS, o parte interna del ábside, tal y como se encuentra en la actualidad.

## 1. LO QUE ES:

Al presente está ocupado por el coro de la Catedral.

Cualquier observador entendido verá a primera vista, que no pudo estar el coro actual allí jamás. Aparece un coro catedralicio desmochado, que ha tenido que ser mutilado para empotrarle, en un lugar, que no es el suyo. Más aún: el retablo, o tríptico, precioso, ha quedado como colgado, al tener que quitarle su sostén natural para colocar las sillas arzobispal y de las seis dignidades.

Y así es en efecto: las sillas corales fueron colocadas aquí en los años 1940-1941 (1). Dirigió su colocación el

\* No se nos oculta que la construcción de las "galerías" (obra de M. Porcar) —por un lado— y del Aula Capitular nueva y de la sede actual del Archivo —por otro—, obstaculizan también por ambos extremos una visión completa de la belleza singular de todo el conjunto del ábside.

No sale uno de su asombro al considerar hasta dónde puede llevar la falta de verdadero sentido estético, la servil imitación de lo que está "de moda" y el necio desprecio de un arte superior y auténticamente cristiano.

Lo único que podemos notar en el muro, que oculta la parte baja del ábside hoy, es un *socarrat* de Jaume de Scals, que representa a S. Vicente pacificando a los Vilaraguts y a los Centelles, puesto allí hace unos 30 años, y una reja que cierra una reducidísima capilla, sobre la cual hay una pequeña lápida, que dice: "En este lugar —según tradición— se celebró la primera Misa, al ser reconquistada Valencia por el Rey D. Jaime.—Excmo. Ayuntamiento de Valencia, 9-10-1952."



Interior del ábside, presbiterio, de la Catedral de Valencia. (Foto Rogelio Testón.)

Si se quiere decir que "por allí" fue donde se celebró la primera misa, puede ser; si se quiere decir que —en tal capilla, mezquina y del peor tiempo de nuestra patria—, es incierto del todo.

(1) Sabido es que el coro se hallaba —como en la mayoría de las catedrales españolas, en medio de la nave central. Concretamente en la nuestra ocupaba dos tramos, de los cuatro que tiene la nave, entre el crucero y la puerta principal, dejando solamente libres el inmediato al crucero (Norte) y el inmediato a la puerta principal (Sur).

Sus sillas corales eran —hasta 1936— ciento cincuenta y cinco, distribuidas como en todos los coros, en dos órdenes: coro alto (canonical) ochenta y tres sillas y bajo (beneficial) setenta y dos sillas.

Al terminar la guerra de 1936-1939 y adecentar de nuevo la Catedral para el culto, se vio la gran ocasión de poder dejar mucho mayor espacio para los fieles, retirando el coro de su emplazamiento, que obstruía la visión del altar principal, dejando prácticamente inservible para el pueblo la mayoría de las naves central y laterales.

Al mismo tiempo se notó que —desplazando el altar desde el fondo del ábside al crucero—, bajo el cimborio, y colocando el coro en el ábside, todos, clero y fieles podrían ver y seguir perfectamente la Liturgia de la Catedral.

La idea era tentadora y se resolvió ponerla en práctica inmediatamente.

Al ejecutarla aparecieron los inconvenientes: ni el coro ni los órganos, que eran dos —y muy grandes, por cierto— se adaptaban al nuevo emplazamiento.



entonces arquitecto diocesano don Vicente Traver, quien —por razones, al parecer de espacio— parece que tuvo que retrotraer el muro en que apoyaba el retablo, dejándolo como colgado, sin apoyo natural alguno, lo que produce un efecto antiestético.

Si bien la silla arzobispal (2) (central) sube hasta el mismo retablo, las otras seis (tres a cada lado de la central), de las dignidades, carecen de sus doseles, sustituidos por unos paneles con los escudos del canónigo Miguel T. Gómez Miedes (3) y unos remates del antiguo coro, que no llegan a tapar unas losas de mármol y un inartístico cornisamento del 1940.

Este coro catedralicio se compone hoy de cincuenta y cinco sillas, dispuestas en dos planos:

El coro alto (canonico), con treinta y tres sillas en total (4).

El coro bajo (beneficial), con veintidós sillas.

Las sillas son de buen nogal; en estilo escurialense (5).

Las del coro bajo (beneficial) no han sufrido gran cosa.

Las del coro alto fueron desmochadas: privadas de sus doseletes sostenidos por elegantes columnas corintias estriadas (6).

En medio del coro ya no hay facistol (7), pero se conservan aún seis de los doce escaños-arquetos, de nogal, con embutidos de boj, que hacían juego con él y servían de asiento a los beneficiados que actuaban en las funciones, revestidos de capa y cetro. Dos de ellos aún los usan hoy dos sochantres con capa y cetro en los actos corales.

Esto es todo lo que hay aquí del antiguo coro, que se había conservado intacto hasta 1936.

En 1982 se colocó la consola del órgano entre la puerta de la derecha (izquierda del observador) y las sillas altas de tal lugar del coro, dejando la referida puerta sin uso alguno.

Dejando ya el coro, y fijándonos en la estructura del ábside, veremos que se trata de un ábside pentagonal gótico, recubierto hoy por un suntuoso revestimiento barroco, de tendencia churrigueresca, rico en buen dorado y jaspes y mármoles de tres colores. Si se tiene en cuenta el lado "teórico", del arco triunfal, o toral, es un exágono irregular simétrico.

Tal deformación barroca se debió al imperio de la moda y escaso sentido artístico de los hombres del último tercio del siglo XVII, que creyeron que la riqueza de la decoración era superior a la elegancia de la construcción.

Consistió dicha deformación en dos partes, que podemos llamar, a) constructiva y b) decorativa.

1. La a) constructiva redujo a arcos de medio punto cuatro (8), de los cinco arcos góticos del ábside; achicó los cinco ventanales góticos de su clestería, reduciéndolos a vulgares ventanas rectangulares y colocó —entre ambas partes— un entablamento de orden compuesto, cuya cornisa superior muy saliente (para ser deambulatorio) va sostenida por dieciséis modillones de mármol blanco.

Arcos, pilastras y cornisamento, todo de jaspe rosáceo, menos el friso del entablamento, que parece ser de mármol negro y los capiteles de las pilastras, que son de mármol blanco, con las hojas de acanto doradas.

2. La b) decorativa llenó de ornamentación barroca —toda ella fuertemente dorada— la parte constructiva antedicha: intradós de los arcos; enjutas entre arcos y entablamento; metopas del friso del entablamento; espacio entre el cornisamento y el alfeizar de las ventanas; el encuadre de las ventanas y hasta parte de las pilastras: la gran clave central y los nervios ojivos de la bóveda.

Tal ornamentación consiste en ristas de guirnalda, sostenidas por ángeles o entre las que juegan niños.

En las metopas del friso del entablamento son angelitos (cabecillas aladas) que sostienen la guirnalda que cae ondu-

De la mayor parte de lo que quedaba de los órganos se prescindió. En el intradós del ábside, solamente se colocó una parte de la tubería del nuevo órgano —en las dos ventanas credencias— a ambos lados del centro, donde estaba el altar.

El coro bajo (beneficial) no ofrecía grandes inconvenientes; mas en lo referente al coro alto (canonico) si se colocaba tal cual era, tapaba gran parte de la obra barroca y se optó por desmocharle casi totalmente.

Opinamos que hubiese sido preferible haber colocado sillas del coro bajo en el coro canonico —puesto que había más que suficientes— y haber dejado la sillería alta (que era la más valiosa) intacta y haberla colocado en la capilla del Santo Cáliz u otras capillas o sitios convenientes.

Aunque hubiese tapado algo más la obra barroca, el coro bajo, al ser colocado también en la parte alta, hubiera merecido la pena.

Mi opinión es que el coro alto, con sus noventa columnas y pilastras correspondientes, con sus basas y capiteles corintios en boj, era una obra más digna de tener en cuenta que la parte barroca del ábside, por cuya visibilidad hubo de sacrificarse. El encapricharse de una idea —aun buena— y quererla llevar a la práctica inmediatamente y las necesidades de orden material y económico pueden llevar a desaciertos. El encapricharse de una idea desacertada y disponer de medios económicos, había llevado 166 años antes al revestimiento neoclásico de nuestra Catedral, con la pérdida irreparable de gran parte de la obra gótica y de sus tesoros artísticos.

Como "no hay mal que por bien no venga", el traslado del coro a su sede actual dejó visible un tramo de la antigua catedral gótica, tapado por los órganos. Y esto fue el comienzo —por algunos— de una campaña de "repriminación" de la antigua Catedral, que se ha ido llevando a cabo con aprobación de todos y ojalá se terminase algún día. Merece la pena. Pero de esto escribiremos en otra ocasión, Dios mediante.

(2) La silla arzobispal actual no es la que existía en el coro antes de su traslado al ábside. Se hizo con materiales del coro y del facistol; pero cualquiera que se fije un poco verá que no puede ser una silla coral del final del siglo XVI, aunque lo sean sus materiales, no lo es su composición. Como en el trascoro había una puerta central, la silla no estaba en el medio. Era la primera del coro de la derecha. Por eso se decía: Coro "del Arzobispo", el de la derecha, y Coro "del Arcipreste", el de la izquierda.

(3) El canónigo M. T. Gómez Miedes fue el que dejó todos sus bienes (18 julio 1589) para la sillería y rejas del coro. La sillería del coro la hizo Domingo Fernández de Avarza (16 septiembre de 1594 a octubre de 1604). Toda la sillería: ciento cincuenta sillas, más el gran facistol, con los doce escaños-arquetos, costó 96.866 pesetas, con 22 céntimos, que hoy, dicese, equivaldrían a 39 millones de pesetas. Una sola silla (sobre todo del coro alto) valdría hoy muchísimo más.

(4) Contando la silla arzobispal.

(5) Ya Ponz decía de él: "es cosa buena por la materia de esquisito nogal poco inferior a la del coro del Escorial".

Del mismo estilo —sobria elegancia escurialense— hay otros en catedrales españolas, como el de la Catedral de Valladolid, procedente del convento de San Pablo, labrado por Francisco Velázquez y Melchor Beya.

Por cierto, que en 1928 fue trasladado al ábside de aquella catedral, sentando un precedente para lo que se hizo después en Valencia.

En Valladolid no sufrió desperfectos el coro, pues iba a ornamentar un ábside desnudo de toda decoración; pero sufrió la reja del coro, que fue vendida como cosa ya inservible y vino a parar— años después— al Metropolitan Museum of Art de New York, donde hicieron una gran capilla para colocarla y se glorían de poseer "la reja mayor que exista en museo alguno". En un cuadrito está su historia del siglo XVII-XVIII. Inconvenientes de declarar "inservible" lo que, con muchos dispendios hicieron nuestros antepasados, de mayor gusto artístico.

(6) Parte del coro alto: treinta y seis columnas corintias con sus respectivas pilastras y su basamento se han conservado en los seis confesonarios. De las demás sillas se han conservado —que sepamos— veintiséis (del coro bajo) en la Sala Capitular, más veinticuatro en la Capilla del Santo Cáliz.

Las doce (desmochadas) hoy en la Capilla del Santo Cáliz (parte de arriba) parecen ser parte del "coro alto".

(7) Restos del "facistol" (columnitas y escudos) creemos que forman parte de la nueva silla arzobispal.

Delante del "facistol" existía un precioso crucifijo del siglo XVI, que fue quemado. El sacristán A. Pedro Escudero pudo hacerse con el busto de la imagen y años más tarde fue restaurado (completado), a costa del canónigo don Vicente Calatayud Llobell, por el escultor don Ramón Granell Pascual. Hoy se encuentra en la antesala Capitular (sacristía).

(8) "Cuatro" de los cinco, porque el quinto estaba tapado por el retablo y el altar mayor (hoy en vez de por el altar, por las sillas arzobispal y de dignidades).

Los arcos, en vez de medio punto, resultan peraltados, por la adición de cariátides doradas, que se asientan sobre el capitel de la pilastrita, donde debía de descansar el arco.



lada a ambos lados: quizás la parte más elegante de la decoración. Sobre los arcos: en el centro una concha con un niño de cuyo cuello pende la gran guirnalda que cruzada ante su pecho, va ondulada a las manos de los dos ángeles que llenan las enjutas.

Esta misma decoración se repite al llegar al retablo del altar mayor, del que nos ocuparemos más adelante.

Se le quiere dar un encuadre barroco, y para ello se le superpone un friso o ático de madera pintado de azul, sobre el que destaca en oro el motivo de las metopas del entablamento: las cabezas de los angelitos con la guirnalda que, cruzada sobre su pecho, cae ondulante a ambos lados.

Encima va una especie de frontón barroco, formado en el centro por un óvalo, en el que sobre campo azul va esta leyenda en letras doradas MARIAE VIRGINI DICATU (M) (9). A sus lados dos ángeles parecen sostenerlo, apoyados en dos águilas. Abajo un niño (medio cuerpo), con sus brazos extendidos le sostiene con sus manos. Sobre el óculo una concha con un niño del que pende la guirnalda, que va a las manos de otros dos ángeles, con que finaliza el frontón.

A ambos lados del frontón dos pequeñas cariátides llenan el espacio que queda libre en la cornisa.

A derecha e izquierda del retablo, los artistas barrocos dejaron caer una gruesa guirnalda de follaje y frutos, como sostenida por ángeles muy barrocos (10).

Todo ello muy dorado, pero —en mi sentir— lo menos elegante de toda la obra, que nada hubiera perdido en delicadeza y esbeltez con su supresión.

La decoración de la crucería y de la bóveda parece seguir los mismos criterios; aunque en las ventanas aparece un nuevo elemento. Además de su enmarque dorado, se las encuadra dentro de dos columnas salomónicas, revestidas de follaje dorado que, basadas en unos modillones-cariátides, parecen sostener un frontón barroco de mármol negro, que al resultar demasiado ancho, necesita dos cariátides adicionales.

Tal adición reviste una peculiaridad, intentada tal vez para evitar la monotonía: en las ventanas de los extremos y la del medio la ménsula cariátide va al lado externo de cada columna; en las otras dos (intermedias) al lado interno.

Esto da lugar a que el basamento de las ventanas dos y cuatro sea más ancho y —por tanto— el aplique de talla dorada con niños y fronda.

El de sobre estas ventanas tiene la particularidad de llevar en un pequeño rondó de mármol blanco el anagrama mariano: Ave María (11).

La bóveda fue rebajada (12). Se simuló sus siete nervios góticos, cual recubiertos de una ornamentación dorada de fronda y atlantes, que confluye a la gran clave común (13) enorme, dividida en catorce espacios: siete con cariátides y siete con fronda.

Se abrieron cinco lunetos (correspondientes a las cinco ventanas) y se decoraron sus ángulos: los dos primeros con entrelazados; los dos siguientes con pámpanos y el central con guirnalda de rosas. Cada uno de ellos rematando en un ángel.

Todo ello profusamente dorado, que no resalta lo debido sobre el fondo blanco (como de estuco) de la plementería.

Esta obra barroca se realizó en las postrimerías del siglo XVII.

El que continuaba valorando lo gótico estaba "desfasado". Ya no se entendía, lo que significaban las grandes creaciones góticas (14), y no se sentía el menor escrúpulo en deformarlas o destruirlas.

En los Cabildos —en general— se opinaba lo mismo.

En tales circunstancias, al obispo don Luis Alonso de los Cameros (1668-1676) le pareció lo mejor convertir el ábside (o capilla principal) de gótico en barroco. Pidió parecer al Cabildo, que se entusiasmó con tal idea.

Juan Bautista Pérez era el arquitecto y artista de más fama en aquel entonces, y a él se encomendó la ejecución de la idea.

Comenzó inmediatamente sus trabajos. El 12 de junio de 1674 se puso la primera piedra y el 26 de mayo de 1682 —que era día del Corpus—, se trasladó a la capilla el Santísimo Sacramento, dándose por terminada la obra.

El plan primitivo quizás terminaba en lo que hemos descrito; pero en aquellos tiempos se había perdido mucho, en la práctica y en el arte religioso, el sentido profundo de la unidad y universalidad de la Iglesia. Ya no existía la unidad religiosa de Occidente: los protestantes habían acabado con ella y habían sentido el principio: "Cuius regio sic et religio". Como es la región, así la religión. Y apareció el regionalismo en los santos de la Iglesia.

Probablemente el Cabildo ordenó a los artífices el poner a los santos valencianos (de la Iglesia de Valencia más bien) (15) alrededor del altar —y quizás que les dora— (16) como el resto de la obra— y Juan B. Pérez hubo de colocarles en la parte anterior del entablamento, correspondiente a las seis pilastras, que parecen sostenerlo.

Los seis santos son (de izquierda del espectador a derecha): Santo Tomás de Villanueva (17), San Lorenzo, San Vicente mártir, San Vicente Ferrer, San Pedro Pascual y San Luis Bertrán.

Otros muchos artistas colaboraron con Juan Bautista Pérez en tal obra. Destacan entre ellos Tomás Sánchez Artigues, escultor, y Gaspar Asensi, dorador.

(9) Las letras están dispuestas así:

MARIAE	DEDICADO
VIRGINI	A LA VIRGEN
DICATU (M)	MARIA

(La raya — sobre la U es para indicar la supresión de la M, por falta de espacio, abreviatura corriente en latín.)

(10) Son cuatro a cada lado: tres volantes y el cuarto (el de tamaño más que natural) de a pie, sobre la cornisa final. ¿Sería un añadido posterior?

(11) El anagrama va dentro de círculo formado por una corona como de laurel. Más tarde le veremos en la portada principal, pero ya más evolucionado, dentro de una gran concha y sostenido por ángeles (cf. ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO 48 (1977), pág. 4).

(12) Parece ser que la bóveda gótica (ojival) se conserva encima de la actual barroca. De otro modo no tendrían razón de ser los actuales lunetos.

(13) Que existía y era muy hermosa, como veremos en su lugar.

(14) Cf. lo que dijimos en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO 45 (1975), págs. 29 y 31. Santos, amantes del nuevo arte, como Juan de Ribera, no tuvieron reparo alguno en quitar el parteluz de las portadas gótica y románica; los arquitectos, que en ellos se apoyaban, etc. (Cf. Libro de Obres de 1599, fol. 34.)

Hay que pensar —por otra parte— que el arzobispo don Luis Alonso de los Cameros había pasado casi toda su vida en Italia y sobre todo, a) que España había comenzado ya su decadencia, de que es prueba el "no tener (o no estimar) ideas propias y vivir de la imitación" de los otros, que se cree que son mejores y b) que Roma imponía "su estilo" hasta en la Liturgia: prohibiendo las vestiduras góticas, etc., para el culto y esto hasta no hace muchos años. Los mismos jesuitas desde Roma exportaron a España el estilo barroco —como prolongación de sus templos romanos del Gesù y de San Ignacio, de tal manera que el barroco ha podido ser llamado estilo "jesuítico".

(15) Porque Santo Tomás de Villanueva era manchego y San Lorenzo y San Vicente Mártir aragoneses, aunque muriesen en Valencia el primero y el último (no San Lorenzo).

(16) Maravilla cómo los artistas no estofaron siquiera las estatuas, faltando a la regla fundamental: ni metal sobre metal, ni color sobre color. Así no pueden destacar del resto de la obra. Precisamente los dorados son los que hacen destacar las pinturas del retablo.

(17) SANCHIS Y SIVERA, J.: *Catedral*, pág. 140, dice —creemos que equivocadamente— que es San Francisco de Borja.



El oro que se hubo de invertir para el dorado costó 5.500 libras.

El barroco parece que tenía "horror al vacío".

No había que dejar huecos: había que rellenarlo todo: ornamental todo. Los cuatro arcos peraltados no podían dejarse abiertos o simplemente provistos de grandes rejas.

Por otra parte, en una capilla dedicada a la Virgen (18), donde se decía la misa conventual y se veneraba el Santísimo Sacramento, no podía faltar una referencia a ambas realidades, máxime si existía ya en la obra anterior, a la que ellos querían —con ventaja— suplantar (19).

El artífice había tenido en cuenta todo ello.

Dentro de los cuatro arcos peraltados levantó cuatro pequeñas portadas barrocas, idénticas en su arquitectura.

Cada una de ellas tiene dos vanos rectangulares con encuadre de jaspe rosado, uno sobre otro, cual si fuesen una puerta con su ventana correspondiente.

En los dos primeros arcos (más cercanos al espectador) son realmente puertas; en los otros dos (de junto al retablo) el primer vano, que es menor por partir de una mayor elevación en el pavimento, un basamento corrido le convirtió en ventana.

Dos columnas salomónicas de jaspe rosado y dos pilastras de mármol negro al lado exterior de las columnas, todas ellas con capiteles y modillones de mármol blanco, flanquean los vanos.

Sobre ellas un entablamento de mármol negro con un frontón del todo abierto reducido a dos pequeños arcos de círculo ornamentado cada uno con una concha y una piña dorada en la voluta, sirve de basamento a la ventana que va encima.

Dichas ventanas están flanqueadas, asimismo, por pilastras de mármol negro con modillones de mármol blanco, que sostienen un frontón en arco de mármol negro.

El tímpano del frontón —en su parte media— está ocupado por el encuadre superior de la ventana de jaspe rosado que lleva en medio un cuadrado de mármol blanco con el anagrama de María dentro de una corona dorada (20).

Las ventanas —en vez de llevar vidrieras "historiadas"—, llevan "historias" en mármol de Carrara: relieves, que representan escenas de la vida de santos de la iglesia valenciana, que sacrificaron su vida por el Señor o que fueron devotos de la Santísima Eucaristía.

Son estos: en las dos primeras arcadas (izquierda y derecha del observador): 1. Martirio de San Vicente. 2. Martirio de los Santos de Alcira: Bernardo, María y Gracia (21).

En las de junto al retablo: 1. San Francisco de Borja, en adoración ante el Santísimo expuesto. 2. San Pascual Bailón arrobado ante la Santísima Eucaristía.

A ambos lados de los relieves apoyados sobre el frontón partido que corona el vano inferior, hay dos estatuillas de mármol de Carrara, representando niños que llevan en sus manos símbolos marianos.

Estos son (de izquierda a derecha): 1. Pulchra ut luna: Bella como la Luna. 2. Elegida como el Sol (Electa ut Sol) (Cant. 6,9). 3. Speculum sine macula: Espejo sin mancha (de la majestad de Dios) (Sab. 7,26). 4. Porta caeli (Puerta del cielo). 5. Domus Dei: Casa de Dios (Gen. 28,17). 6. Palma in Cades: Palmera de Engedi (Ecl. 24,18). 7. Turris davidica: Torre de David (Cant. 4,4). 8. Cypressus in monte Sion: Ciprés en el monte Sión (Ecl. 24,17).

Aunque la titular de la Catedral era la Virgen en el Misterio de su Asunción, los tiempos del barroco eran en España de la defensa del dogma de la Inmaculada Concepción, y tales símbolos fueron tomados, sin duda, de repre-

sentaciones de la Inmaculada, como la de Juan de Juanes en la iglesia de la Compañía de Jesús (22).

Todos estos "relieves" y "estatuitas" en mármol de Carrara fueron "importados": realizados en Génova por el escultor Daniele Solaro (23).

Costaron 5.000 libras (recibo de 3 de diciembre de 1687: Leg. 2.099).

Se colocaron en sus respectivos lugares en 1688.

El principal mecenas de esta obra barroca: el arzobispo Luis Alonso de los Cameros no pudo ver más que sus comienzos: murió el 26 de julio de 1676 (24), a poco más de dos años de haberse iniciado.

Dio para ella 12.600 libras. Gran cantidad, sin duda; pero el que lea las facturas o recibos de cobro en Pahoner (25) verá que se gastó muchísimo más.

Aunque no creamos que sea —como fue considerada en aquel entonces— (26) la más espléndida capilla de España, su riqueza en jaspes, mármoles y dorados, constituye un suntuoso marco, que hace resaltar la belleza del retablo.

Lo que ya no está a tono con tal suntuosidad, es la pobreza de las vidrieras pseudo-góticas de los ventanales.

Fueron ejecutadas en Barcelona en 1895, según los dibujos de don José Aixa.

(18) El ábside —donde estaba el altar mayor de la Catedral— era llamado La Capilla Mayor. Como se sabe la titular de las catedrales medievales —desde el siglo XIV en adelante— era "La Asunción de Nuestra Señora", especialmente en el Reino de Valencia.

(19) Es muy probable que existiesen en los muros y bóveda frescos góticos alusivos a la Eucaristía y a la Santísima Virgen, aunque no con el "regionalismo" barroco, sino al modo de entonces: bíblicos = figuras (Antiguo Testamento) y figurado (Nuevo Testamento): modo universal en toda la cristiandad medieval.

(20) Eso ya se ve en las dos ventanas de la Cistería vecinas a la central, como lo hicimos notar.

(21) Es claro que este "relieve" (el primero a la derecha del observador) representa "El martirio de los Santos Mártires de Alcira" (no "otro episodio del martirio de San Vicente"), como afirma Sanchis y Sivera (*Catedral*, pág. 140). No hay más que fijarse en el clavo con que están traspasando la sien del santo y la palma y las dos coronas que bajan los ángeles para los tres mártires.

(22) Toda esta obra barroca influyó, años más tarde, en la traza y ejecución de la portada principal (o de los Hierros) de nuestra Catedral. —Vemos en ella los mismos santos de la iglesia de Valencia— con la introducción de glorias no canonizadas, como los relieves con los Papas Borja, y en los batientes de la puerta los mismos símbolos de la Inmaculada. (Cf. AAV. 48 (1977), págs. 7-8.)

Y la supervaluación de tal ornamentación contribuyó a "deformar el gusto artístico" de las gentes del siglo XVIII y a recubrir —con un pobre neoclásico— una catedral gótica muy superior y a la pérdida de tantas obras de mucho más valor.

(23) Así lee Pahoner —SANCHIS Y SIVERA, J.: *Catedral*, página 153, nota (1), dice SOLARO y lo repiten todos los que escriben después, incluso TORMO, E.: *Levante*, pág. 93—, que parecen copiarle sin más. Nada tiene de extraño, pues también Sanchis y Sivera leyó en un documento "Nicolás de AUTONA", cuando es claro que el documento dice ANCONA y todos le siguen y hacen especulaciones sobre el significado de AUTONA, que nunca existió (cfr. J. A. O.: *La puerta de los apóstoles*, AAV, 46 (1975), pág. 32).

(24) SANCHIS Y SIVERA, J.: *Catedral*, pág. 153, dice que murió en 1674. Tal vez sea un error del tipógrafo, pues es claro, por todos los documentos existentes, que murió el año 1676, el 26 de julio, entre cuatro y cinco de la mañana.

(25) *Especies perdidas*, tomo I, págs. 219 a 224.

(26) TEIXIDOR, J.: *Antigüedades de Valencia*, tomo I, página 239; PAHONER, J.: *Especies perdidas*, tomo I, págs. 219 y 224 v., etcétera. Claro que quizás lucía más la obra barroca antes que ahora. Sus vanos ostentaban rejería de bronce y sus ventanas vidrieras más a tono con la obra; el altar —hoy removido— en alto: cerca del retablo convenientemente apoyado (cfr. *Especies perdidas*, tomo I, págs. 220 ss.), el pavimento, etc.: todo contribuiría a suscitar la admiración de las gentes del tiempo aquél.

TORMO, D. E.: *Levante*, pág. 93, dice que "es, en conjunto, una de las espléndidas y primerizas creaciones del arte barroco, aquí tan genialmente decorativo, dado a la plenitud de riqueza policroma de los materiales y su dorado".

Mi opinión es que no merecía la pena tanto dispendio para ocultar una obra de una elegancia interna superior a toda esa decoración lujosa superpuesta. Y lo peor es que "por ser tan suntuoso tal aditamento, tal vez jamás se podrá ver la obra gótica primitiva, que nunca se debiera haber falseado".



Representan: la central, Jesucristo Rey del Universo (27); las que hay a su derecha: San Miguel A. (la más cercana al centro), y San Gabriel A. (la otra).

A la izquierda: El Santo Angel Custodio del Reino (Valencia) y San Rafael A.

Ni por el estilo, ni por la historia, ni por el simbolismo, encuadran en modo alguno con el conjunto de la obra (28).

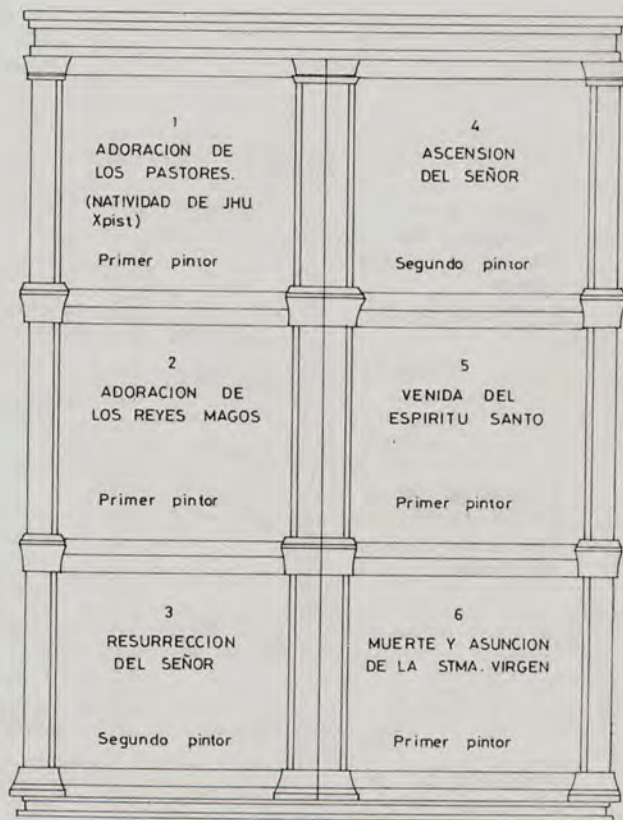
#### EL RETABLO:

Lo que más llama la atención dentro del ábside es una serie de tablas de pintura al óleo, que ocupan el fondo: como taponando su arcada central.

Son seis grandes tablas rectangulares de 1'94 × 2'27 metros, cada una.

Están dispuestas en dos series de tres, de arriba abajo, separadas verticalmente por elegantes pilastras doradas, de fina talla plateresca sobre fondo azul y horizontalmente por arquivoltas del mismo estilo y dorado, formando todo ello un rectángulo de 7'27 × 5'65.

El bello encuadre plateresco de las nueve pilastras con sus correspondientes arquivoltas está flanqueado por la suntuosa ornamentación barroca, de que ya hicimos mención (29).



El retablo, cerrado (reverso).

Da la impresión de que es un retablo y así fue en verdad: El retablo del altar mayor de la Catedral, hasta 1936.

Hoy al haber quitado de allí el altar y suprimido las gradas de piedra negra de Alcublas, que a él conducían, ha quedado como ahorcado y sin función alguna: algo así como una pieza "de ornamento", y no con el mejor gusto colocada (30).

(27) Nos extraña el que J. Sanchis y Sivera (amigo del autor de los dibujos y quizás su inspirador) nos diga que en la vidriera central está la imagen de "El Buen Pastor" (*Catedral*, pág. 140), cuando es evidente que es una casi copia del lienzo de "La longitud de Cristo", que se conserva en nuestra Catedral y que representa a Cristo, Señor del Universo, con el globo terrestre bajo sus pies y un libro abierto en su izquierda, en que se lee: "Ego sum Via, Veritas et Vita. Ego Primus et Novissimus. Ego sum quie sum et consilium meum non est cum impiis: Yo soy el Camino, la Verdad y la Vida. Yo soy El Primero y El Ultimo. Yo soy el que soy y mi consejo no está con los impíos" (siglo xv).

(28) TORMO, E.: *Levante*, pág. 93, dice que tales vidrieras son "allí un adefesio". En una catedral gótica no se puede poner en las vidrieras "lo que se quiera". Tiene todo su simbolismo e instrucción. Todo ha de contribuir al plan de la obra. Las catedrales son "una Summa Theologica", plasmada en piedra y vidrio".

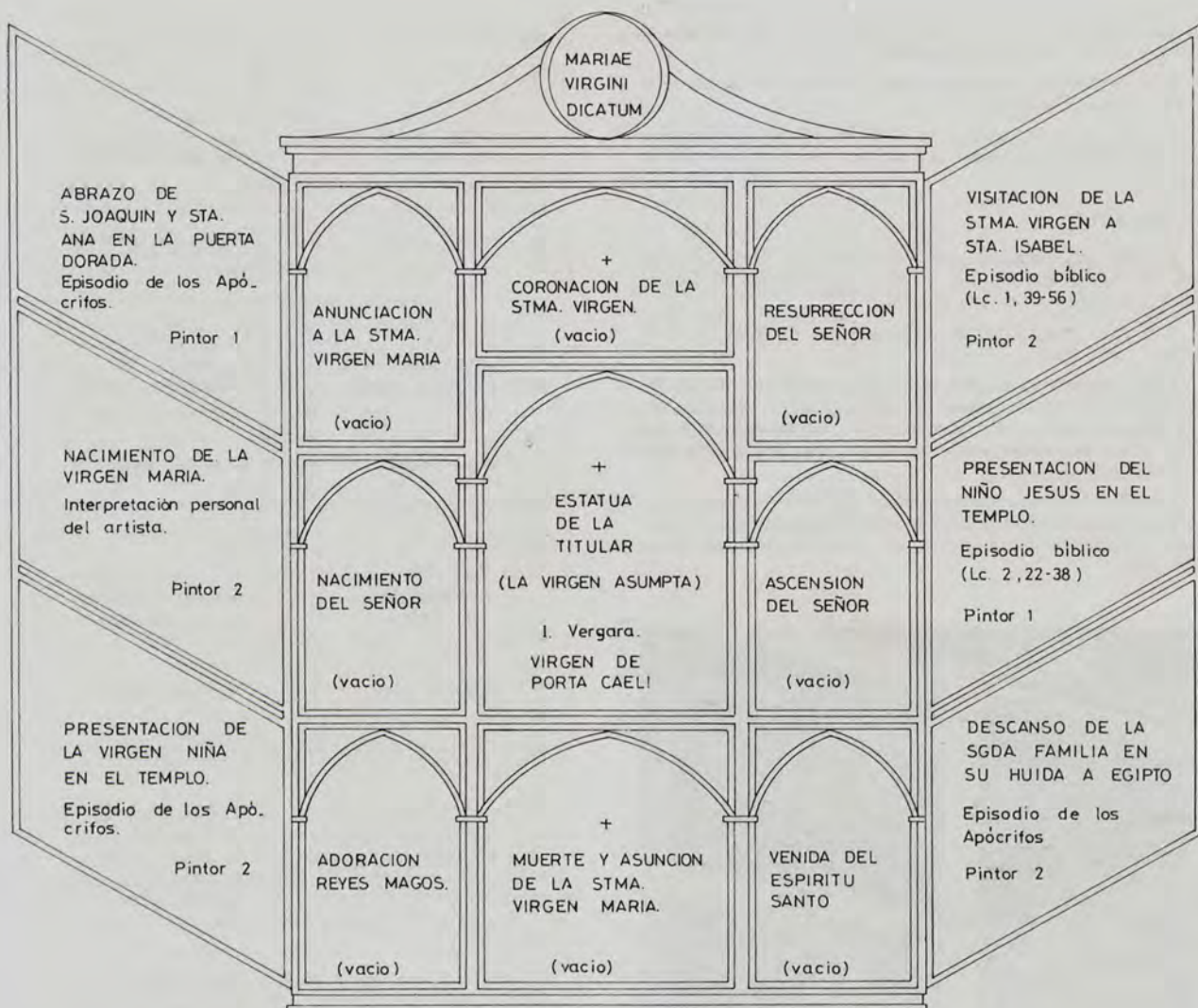
No era —ni había sido nunca— éste el lugar de los cuatro ángeles. Había empero un mal antecedente: en 1867 se había fabricado un pobre retablo pseudo-gótico, que duró hasta 1936, en el que estaban —a los lados de la Virgen "de Porta-Coeli"— San Miguel y San Gabriel, que fueron dorados bajo la dirección de don José Aixa (SANCHIS Y SIVERA, J.: *Catedral*, págs. 171 y 176).

(29) A los deformadores barrocos se les puso como condición de su obra "el que no habrían de mover el RETABLO (cfr. PAHONER, J.: *Especies perdidas*, tomo I, págs. 218-221 v.).

Esto indica que el retablo se consideraba como obra definitiva, en torno a la cual debiera girar toda la ornamentación del ábside.

(30) Resulta demasiado grande: la ornamentación barroca achicó el ábside y el coro reduce aún más el espacio de la capilla. La base del retablo ha sido achafanada y ni está dorada. Creemos que no era éste su estado original. Consta —por los dibujos existentes— que el retablo de plata (el centro) tenía su base, como es natural, y lo mismo ocurriría en el reverso de las puertas.





Las tablas representan (vistas de arriba abajo y de izquierda a derecha del espectador):

1. Natividad de Jesucristo-Adoración de los pastores (31).
2. Adoración de los Reyes Magos.
3. Resurrección del Señor.
4. Ascensión del Señor.
5. Venida del Espíritu Santo.
6. Muerte y Asunción de la Santísima Virgen María.

Son de estilo plateresco: recuerdan a la vez a los primitivos y las grandes creaciones del Renacimiento.

Ordinariamente no suele verse más; pero fijándose con detenimiento, se puede observar que son como las puertas de una gran alacena central o de un soberbio tríptico, al estilo de los grandes trípticos de los siglos xiv al xvi, especialmente el políptico de los Hermanos Hubert y Jan van Eyck en la Catedral de St. Bavon, en Ghent (Gante, Flandes): El triunfo del Cordero.

En las grandes fiestas se abren las puertas (o paneles laterales) de tal tríptico y pueden verse dos cosas: 1. Que

ya no existe la parte central del tríptico, que suele ser siempre la más valiosa. 2. Que las puertas son realmente los paneles laterales del tríptico y son el anverso de las seis tablas de pintura al óleo, que se ven ordinariamente al exterior, que constituyen en realidad, su reverso (32).

Las seis pinturas del anverso son de la misma mano y estilo que las del reverso. Conservan mejor el color primitivo, pues no han estado tan expuestas a la luz como las del reverso (exterior).

Completaban la parte central del retablo con seis "historias" (hechos) relativas a la vida de la Santísima Virgen.

(31) Según los "gaudes" o gozos y el contrato (como veremos): La Natividad de Jesucristo; pero en la pintura destaca "La adoración de los pastores".

(32) Trabajado con toda finura, como para ser —por sí mismo— un retablo. Por tal razón tiene —en lo posible— en pintura el mismo asunto que el retablo principal en plata: Los gozos de la Santísima Virgen, como veremos. Es falso el pensar que las puertas del retablo estaban puestas sólo para preservar de polvo el retablo. Eran —y son— los verdaderos paneles laterales de un gran tríptico, con el aditamento de que al cerrar el tríptico, constituían el altar o retablo ferial así como el de plata era el retablo festivo.



Son tales "historias" o "hechos", los siguientes (33):

1. Encuentro de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada.
2. Natividad de la Santísima Virgen María.
3. Presentación de la Virgen niña en el templo de Jerusalén.
4. Visitación de la Virgen Madre del Señor a su prima Santa Isabel.
5. Presentación del Niño Jesús en el templo.
6. Descanso en la huida de la Sagrada Familia a Egipto.

Estas pinturas al óleo de las puertas o paneles del retablo siempre llamaron la atención por su bello colorido y elegancia de ejecución.

Baste recordar lo que se refiere de la visita a Valencia de Felipe II en 1586, acompañado de la Infanta Clara Eugenia: "Después de comer con el Patriarca, fueron a ver la Catedral y al mostrarle el Retablo, el Rey admirado hizo este comentario: El Retablo es de plata y las puertas... de oro" (34).

Se había discutido mucho sobre los autores de tales pinturas. Todos los que entendían algo decían que tenían que haber sido pintadas por discípulos de Leonardo da Vinci: que tenían reminiscencias florentinas, etc.

Había muchos que, confundiendo documentos, afirmaban que los autores habían sido Paolo da Reggio y Francesco Neapoli, que consta pintaron al fresco unos treinta años antes en el ábside o capilla mayor, por dentro.

El mismo J. Pahoner, archivero, que había visto todo el archivo, afirmaba "que no había memoria de quién pintó tales cuadros".

El archivero Sr. D. R. Chabàs no lo creyó: se imaginaba que de obra tan importante debería de haber constancia en el Archivo de la Catedral. Y se puso a revisar los protocolos del archivo desde 1506 en que se trabajó la carpintería de las puertas o paneles del tríptico, hasta la venida de Felipe II, que las vio ya en su sitio.

Y en el protocolo de Jaime Esteve, de 1504 a 1508, letra F, tropezó con "dos pliegos en folio, que sin cortar habían cosido en forma de 4.º ...Desglosó la minuta, desdobló el papel y apareció el contrato de la obra de las puertas del altar mayor: no eran italianos los pintores, sino españoles: llamábanse mestre Fernando de Llanos y mestre Fernando de Lalmedina".

D. Roque Chabàs publicó todo el contrato entre los pintores y el Cabildo (35). Está fechado el 1 de marzo de 1507 en Valencia, con el comienzo y conclusión en latín y las cláusulas (capitulos: capitulaciones) en valenciano (36).

A la vista de tal capitulación entre el Cabildo de la "S. I. Metropolitana de Valencia, de una parte, y Fernando de Llanos y Fernando de Lalmedina", de otra, no puede dudar ni de quiénes son los autores de las pinturas ni de lo exactamente que cumplieron lo pactado con el Cabildo, en cuanto a los asuntos a pintar (37).

Lo que ya es más difícil saber es la obra de cada uno de ellos: Qué es lo que se debe a F. de Llanos y qué a F. Y. de la Almedina.

Se da por supuesto —creo que sin razón suficiente— que el mejor de los pintores es Fernando (Yáñez) de la Almedina y que Fernando de Llanos es... "de segunda". Personalmente no lo creo.

La atribución de esta tabla, por ejemplo, a Yáñez y esta otra (porque parece inferior) a Llanos, es del todo subjetiva casi siempre (38).

El creer que —en algunas— trabajaron a la vez los dos me parece del todo descartable. Ningún pintor de personalidad propia haría tal cosa.

Lo que sí es probable —y del todo verosímil— es que se concertaron entre ellos y que vieron uno la obra del otro, para que no hubiese estridencias entre ellas, sino que apareciesen concordantes en el color, diseño y ejecución.

Para mí es claro: 1. Que el que pintó "El descanso en la huida a Egipto" (última del anverso, interior), no pudo ser el que pintó "La Natividad" (Adoración de los pastores), primera tabla exterior.

En la "Adoración de los pastores", San José ha sido pintado viejo y calvo, y en "La huida a Egipto", joven y de cabeza bien poblada.

La Virgen tampoco parece ser la misma en ambas tablas (39).

2. Que el pintor de "La Natividad-Adoración de los pastores" parece ser el mismo que pintó el siguiente cuadro: "La adoración de los Reyes Magos": el San José es el mismo. Y la última figura (a la derecha del espectador) tiene que ver con la Virgen de la tabla anterior (40).

3. Que quien pintó la tabla de "La Resurrección" parece haber sido el mismo que pintó la siguiente: "La Ascensión del Señor".

Todo lo demás parecen ser... "conjeturas".

Si nos fijamos en "el fondo arquitectónico", las tablas 1, 4 y 5 habrían de ser del mismo pintor, y aun la 3 del anverso (interior): "La presentación de la Virgen Niña".

Si en la vestimenta (telas, turbantes, inscripciones simuladas, etc.) encontrásemos semejanzas entre la 2 y 6 del exterior y 2 y 3, y aún 6, del interior...

Pero —creemos— que no dejan de ser "conjeturas" y no las únicas (41).

(33) De arriba abajo y de izquierda a derecha del espectador.

(34) PORREÑO, B.: *Vida de Felipe II*, cap. 6, fol. 35.

(35) *El Archivo*, V (1890), págs. 376-406, y en TEIXIDOR, J.: *Antigüedades de Valencia*, tomo I, págs. 249-252.

(36) GARIN O. DE TARANCO, F. M.: *Yáñez de La Almedina, pintor español*, 2.ª ed., Ciudad Real, 1978, págs. 177-180, publicada de nuevo tales Capitulaciones, cuyo texto original se encuentra en A.C.V., sign. 654, docum. 26, fols. 1 v. a 3 v.

(37) Transcribimos en prueba las dos primeras cláusulas de la Capitulación: I. "E primerament, es stat pactat e concordat per e entre les dites parts, que los dits mestres e pintors pintaran les dites portes e dauraran los pilars de aquelles e totes aquelles parts de les dites portes que shauran a daurar dins e de fora, de oro fi, en les quals, a la parte de fora pintaran sis goigs de la sacratissima Verge Maria, ço es la Nativitat de Jhu Xpist, la adoracio dels Reys, la resurreccio, la assensio, lo Sant Spirit, a la assumptio. E en la part de dins pintaran sis actes de la sacratissima Verge Maria o lo que volra lo dit reverent Capitol, los quals seran dits per los Reverents Senyors de Capitol als dits pintors."

II. Item es stat pactat e concordat per e entre les dites parts prometen e s'obliguen als dits Reverents Senyors de Capitol pintar les dites portes, segons dit es en lo capitol precedent, quant millor poran segons lur saber e magisteri e de fines colors e al oli: e lo azur sia ultramarí e la laqua de florença si e segors la dignitat del loch requir, e mostrar en la dita obra de tot lur saberper honra dells e dels dits Reverents Senyors de Capitol."

(38) Ciertas atribuciones de E. Tormo y de C. R. Post han sido desmentidas por docum. de la Catedral y del C. del Patriarca.

(39) Maravilla cómo JUSTI, K.: *Die leonardesken Altargemaelde in Valencia*, *Repert. für Kunstwissenschaft*, XVI, Stuttgart, 1893, y BERTAUX, E.: "Le retable monumental de la Cathédrale de Valence", en *Gazette des Beaux-Arts*, 32 (1907), págs. 103 y ss. atribuyan ambas tablas a un mismo pintor; TORMO, E.: *Levante*, 94, ya no hace tal cosa.

(40) Personalmente creo que es muy inferior a la tabla anterior; pero... no siempre un pintor está tan acertado. Si no hubiese sido por la figura de San José, nunca se le hubiese atribuido al mismo autor.

(41) Que uno de los pintores (o de las tablas) influyera mutuamente en el otro: que se procurase una cierta semejanza, requerida por la correspondencia de las puertas del tríptico lo creo más que verosímil.



Pasando ahora a la parte central del retablo (tríptico —que tendría que ser la más excelente— (42), vemos que... no existe.

El gran vacío que ha dejado su ausencia ha sido pobremente suplido por un damasco rojo claro, que lleva superpuestas de arriba abajo cuatro franjas (o barras) de terciopelo rojo-oscuro (¡color sobre color!).

Sobre estas telas destaca en solitario la estatua de "La Virgen de Porta Caeli": preciosa imagen del notable escultor Ignacio Vergara (1715-1776), que era la pieza central del último de los retablos, expoliado en 1936 (43), y que habrá de constituir el centro de cualquier otro retablo, que se intente construir (44).

En este artículo hemos intentado describir lo que el ábside de la Catedral de Valencia es hoy y lo que en el ábside hay hoy.

En otro, Dios mediante, diremos *lo que el ábside fue*, a través de los tiempos, hasta su estado actual y *lo que debe de ser* en el futuro.

No queremos terminar sin mencionar curiosidades: una, que todas las guías e historias mencionan: la araña de cristal y bronce, que pende de junto a la clave de la bóveda.

Sanchis y Sivera la describe así: "...una soberbia araña de cristal, construida en Venecia, que fabricada con destino a la Basílica Vaticana, al resultar pequeña para aquel templo, la adquirió por 500 doblones el arzobispo Rocaberti, regalándola a esta iglesia. Dicese que consta de 82.284 piezas, las que pueden armarse formando distintos dibujos. El águila con que remata la araña indica, por su movimiento, el estado de la atmósfera y la dirección del viento" (45).

Hoy está colgada muy alta, para que no impida la visión del retablo. Hemos oído que perdió mucho de su primitivo esplendor en los años 1936-1939. Y que fue recompuesta en forma reducida, después de 1939.

Desde luego que —tal como se conserva— no vale lo que pagó por ella el arzobispo Rocaberti, y es “hipérbole” el llamarla soberbia.

Otra que no suele mencionares, es... el pavimento.

En la última renovación (1940-1941) se rebajó y se renovó el pavimento (46).

Ello, no obstante, se conserva aún —del barroco— un gran círculo de mármol de 274 metros de diámetro, que lleva inserta una gran estrella de ocho puntas de mármoles blanco y negro de 77 centímetros de radio, que parten de un centro de jaspe rosado de 33 centímetros de diámetro y van a parar a una circunferencia de mármol blanco de 27 centímetros.

Alguien decía que era "la medida de la campana de las horas del Miguelete".

Subí a medirla y vi que concordaba: 2'20 de diámetro interno, más 0'27 del reborde circular.

Esto yo lo daba por cierto, pues —en otras catedrales— los “barrocos” hicieron lo mismo. En la antesacristía (barroca y del mismo tiempo, poco más o menos) de la Catedral de Burgos, hay otra estrella semejante y dicen que las dimensiones son las de la campana mayor de la Catedral de Toledo.

Delante del círculo mencionado (ya junto a las gradas del altar actual) está la losa sepulcral del arzobispo don Prudencio Melo y Alcalde, en cuyo pontificado se hizo el traslado del coro al ábside —y del altar— del ábside a su emplazamiento actual: bajo el cimborio del crucero.

Es una lauda de todos los hechos principales de su larga vida.

A	Ω
Bu.gis IV Kal. Maj.	Valentiae Prid. Kal. Nou.
MDCCCLX	MCMXLV

HIC JACET  
EXCMUS AC RVDVMS DOMINVS DOCTOR  
PRVDENTIVS MELO ALCALDE  
OVI TOLETI PRIMVM AN MCMVIII AUXILIARIS, etc....

JUAN A. OÑATE  
*Lectoral de la Catedral*

(42) Como es natural —y la más valiosa—, por más que Felipe II dijese como piropeo a las puertas, que eran “de oro”. Podemos colegirlo por las descripciones e imperfectísimos dibujos que nos quedan, y los grandes maestros, que en él —por muchos años— trabajaron. Pero de esto (*lo que fue y por qué se fundió* neciamente por gentes que tantos males ocasionaron al Arte con su anticlerical ignorancia) hablaremos en otro artículo.

(43) Por las fotos y restos que aún quedan, vemos que no era digno de tal sitio, aunque esto no justifica el que se robase. Habrá quien se pregunte: ¿cómo pudieron salvarse las puertas (las tablas) y la Virgen de Portaceli (Porta Coeli)?

Pues porque como "obras de arte" se llevaron a museos. Las tablas se desmontaron de sus puertas y llegaron al Museo del Prado (Madrid). Son seis, pintadas por ambos lados y que su grosor es de 18 milímetros, con el lienzo, preparación, según asiento de pago a Pere Sanç, 18 de mayo de 1507 —que publicó Garín— "pen endrapar en enquistar les portes del altar maior" etc.

(44) La Virgen de Vergara era la titular de la Cartuja de Porta Caeli. Después de la Exclaustración el Cabildo Catedral la pidió a la Administración General de Bienes Nacionales, el 19 de marzo de 1847. La reina Isabel II la cedió a la Catedral el 10 de abril de 1847 y se puso en el centro del retablo (vacío) el 12 de septiembre de 1847, que era la fiesta del Dulce Nombre de María.

Desde entonces se ha conservado en este lugar hasta el presente (fuera de los años 1936-1940). Ha perdido un ángel (derecha) que habría que reponer.

(45) Cfr. *La Catedral de Valencia*, Valencia (F. Vives Mora), 1909, págs. 140-141.

(45) En otro artículo sobre *El ábside 2*: Lo que hubo (historia), escribiremos, Dios mediante, sobre el antiguo pavimento y la importancia que suelen tener (o que solían tener) para la historia local y aun nacional.