

UN PROYECTO INÉDITO PARA LA PORTADA PRINCIPAL DE LA CATEDRAL DE VALENCIA

El día 17 de febrero de 1671 se firmaban las capitulaciones para la renovación del presbiterio gótico de la Seo valenciana. La obra se alzaba por decisión del entonces arzobispo de Valencia Luis Alfonso de los Cameros. Éste contribuía a la construcción con 8.200 libras de su patrimonio y el resto del numerario provenía de una restitución hecha por la ciudad de Valencia al estamento eclesiástico. Las mejoras introducidas en el primer proyecto y otras vicisitudes elevaron el primitivo precio de la obra, de tal forma que, según cómputo final, ésta había costado muy cerca de las treinta y dos mil libras, moneda valenciana.

Quedó encargado del proyecto el arquitecto Juan Pérez Castiel (1), quien, parece ser, antes de 1671 ya había rendido examen de maestro en el gremio de Obrers de Vila, cuyas segundas capitulaciones, las primeras hechas en 1415, se promulgaron en 1660. Debía tener cierta nombradía por cuanto a él se le encarga, tras el oportuno concurso, de comenzar a la obra.

De su aprendizaje sabemos que trabajó con Pedro Artigues, uno de los muchos maestros de arquitectura como existían en la Valencia del siglo xvii. Este concienzudo "obrero de vila" debió enseñar bien el oficio a Pérez Castiel, quien, como tantas veces ha ocurrido en la Historia del Arte, le hizo ingresar en el círculo familiar casándole con su hija Jesualda, quien ya en 1671 aparece fiadora de la obra de su esposo que hemos citado.

Quedó convertido nuestro artista en el arquitecto de la Seo y a lo largo de los años que le llevó terminar su trabajo las relaciones entre Pérez Castiel y el Cabildo no siempre fueron buenas. Aquél remitió varios memoriales a la Junta de Obras catedralicia en los que hacía detallada historia de la obra así como de las cantidades que se le adeudaban; al no existir avenencia se presentó el asunto al Síndico de dicho Cabildo y entablado pleito, fueron nombrados tasadores, el 4 de agosto de 1695, Leonardo Julio Capuz, Francisco Padilla y Pedro Bonet, los cuales, dejando aparte el precio de la madera y el dorado general, estimaban que la obra podía justipreciarse en dieciocho mil ducados. Declaraciones de testigos, artifices, arquitectos, comenzaron a engrosar el proceso de Pérez Castiel, por lo que hubo necesidad de efectuar nueva visura y justiprecio el 4 de octubre del mismo año

por Francisco Padilla, Gaspar Diez, Leonardo Julio Capuz, Pedro Bonet, José Borja y Bartolomé Mir, quienes tasaron la obra de la capilla en veinte mil doscientas libras.

Los abogados del Cabildo basaban su argumentación en que las mejoras habían sido ordenadas con cargo a los bienes del difunto arzobispo Luis Alfonso de los Cameros y que no podía, por tanto, hacer solidaria a la Seo de una deuda que no le pertenecía. El asunto debió alcanzar cierta trascendencia en la ciudad, sabiéndose después que, por fin, se había estipulado una concordia, que se firmó el 12 de marzo de 1696, entre ambas partes (2).

El pleito quedó zanjado; la obra poco tiempo después se acabó y Juan Pérez Castiel realizó, por cuenta del Cabildo, otros varios trabajos, como construcción de la sacristía de la capilla de San Martín (3), servicios de la Seo (4), colocación de placas de alabastro de Escatrón en el cimborrio (5), construcción de la capilla de la Comunión sobre la de San Luis en la Iglesia de San Pedro, aneja al templo metropolitano (6), arreglo de los tejados de éste (7), arreglos en las capillas de San Narciso y San Miguel (8), etc.

Como podemos colegir, no le faltaba trabajo a nuestro arquitecto, si bien, tras el resplandor de su brillante triunfo en el presbiterio de la Seo, su actividad quedaba más en los reducidos límites del artesonado, por lo que a la Catedral se refiere, hasta que en 1701 se le presentó una nueva oportunidad.

Dicho año se proyectó por el Cabildo construir una puerta de acceso al templo situada entre el Miguelete y el Aula Capitular. Abierto el oportuno concurso, se presentaron varios trabajos, entre ellos el de Pérez Castiel, para cuyo modelo en yeso solicitó una ayuda de costa, que le fue concedida (9).

(2) "Concordia entre el Cabildo de la Catedral de Valencia y Juan Pérez Castiel para la solución del pleito entre ambos con motivo de la obra de la Capilla Mayor de dicho templo." Protocolos de Juan Bautista Queyto. 12 de marzo de 1696. Archivo Catedral de Valencia. Sg. 3174.

(3) Libro de Fábrica (1677-78). 13 de agosto de 1677. Archivo Catedral de Valencia. Sg. 1399.

(4) Libro de Fábrica (1679-80). 30 de noviembre de 1679. Archivo Catedral de Valencia. Sg. 1399.

(5) Libro de Fábrica (1692-93). 19 de junio de 1692. Archivo Catedral de Valencia. Sg. 1401.

(6) Protocolos de J. B. Queyto. 3 de diciembre de 1696. Archivo Catedral de Valencia. Sg. 3174.

(7) Libro de Fábrica (1700-1701). 17 de julio de 1700. Archivo Catedral de Valencia. Sg. 1402.

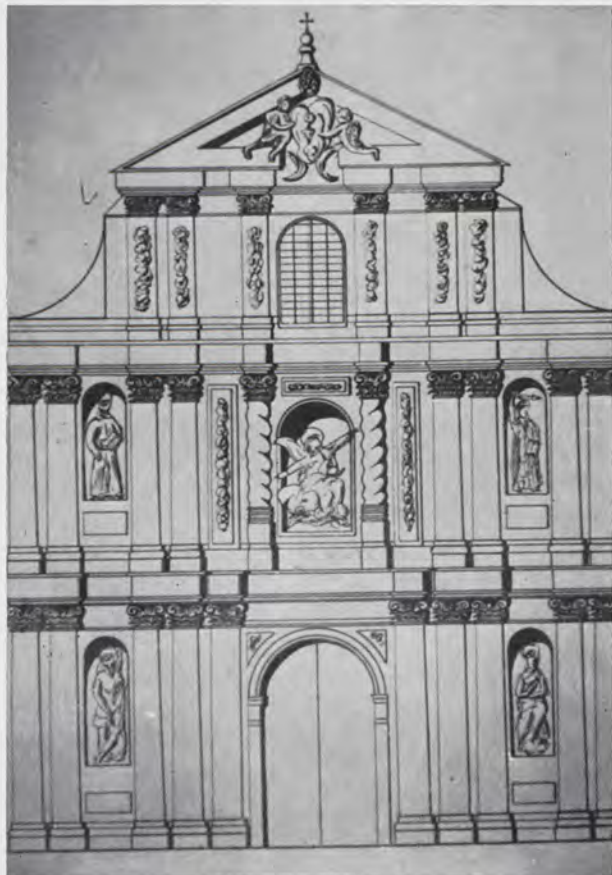
(8) Libro de Fábrica (1700-1701). 10 de febrero de 1701. Archivo Catedral de Valencia. Sg. 1402.

(9) "Joan Pérez, arquitecte, habitador de València, de son grat y certa ciencia confessa haver tragut y rebut realment numerades del molt Illustre Capítol de la Metropolitana Església de València, absent administrador de la administració dita de les Montes, per mans de Mossen Phelip Forà, Prebtere Thesorer y pagador canonical, cinquanta lliures, moneda real de València que dit molt Illustre Capítol en dit nom del administrador ab provisió del dia cinc dels presents mes y any ha manat lliurar al dit Perez, per ajuda de costa del modelo que ha fet per la

(1) "Capitulaciones para la renovación del presbiterio de la Catedral de Valencia." Protocolos de Antonio Juan Tortrellà (1672-1676). Archivo de la Catedral de Valencia. Sg. 3803 a 3807.

Presentaron también modelo el escultor y arquitecto alemán Conrado Rodulfo, Francisco Padilla y Antonio Salvador, llamado "el romano" (10).

Tras el dictamen del Padre Tosca, Félix Falcó, Juan Bautista Corachán y Rafael Martí, el Cabildo encargó realizar a Rodulfo la obra, con lo cual las restantes permanecieron inéditas, pero por fortuna nos ha quedado el largo memorial con que Pérez



Proyecto de fachada principal de la Catedral de Valencia

Castiel explicaba los motivos que había tenido para realizar de esa forma su proyecto, documento que, si por una parte nos permite vislumbrar lo que hubiera sido la obra de haberse realizado, por otra nos sirve para acercarnos a las fuentes de la for-

mación artística de Pérez Castiel y de sus dos hijos, arquitectos como él (11).

El templo poseía una sencilla portada principal, construida en el siglo xv, que no se derribó hasta 1703, en cuyo año comienza a elevarse la nueva portada gracias a los bienes donados para este fin por una devota. Da comienzo la obra Conrado Rodulfo, ayudado por sus discípulos Francisco Vergara y Francisco Stolf, pero, como ya hemos dicho en otro lugar, "Rodulfo siguió estéticamente a Bernini, de quien era apasionado, y políticamente al Archiduque Carlos...; la derrota del monarca austríaco obligó a Rodulfo a seguirle, ya que era su escultor de cámara. Y así la política ganó la partida al arte, quedando la obra catedralicia sin concluir" (12).

Hasta 1713 no se continúa la fachada, pero es entonces Francisco Vergara, con un equipo formado por Andrés Robres, Luciano Esteve, José Padilla e Ignacio Vergara, como escultores; José Minner y Domingo Laviesca, como canteros, quien da cima a la labor.

Una vez derribada la puerta gótica quedaba un espacio, aproximadamente, de doce metros, entre el Miguelete y la primera capilla a la derecha de los pies del templo, llamada tradicionalmente de Covarrubias.

Los problemas estilísticos derivados del angosto espacio fueron, desde el comienzo, graves para Conrado Rodulfo, quien, a pesar de decidirse por la planta curvada en su proyecto, con la consiguiente economía de espacio, quiso desbordar el estrecho marco en que tenía que desenvolverse, intentando ganar espacio por la parte opuesta a la torre. Alarmado el Cabildo, hizo intervenir al canónigo fabriquero, quien pidió parecer a Juan Pérez Castiel, como arquitecto oficial de la Seo, y a los también arquitectos Francisco Martí, José Muñoz y Vicente García, sobre si para ejecutar la obra de la portada sería preciso "tocar el estrech que correspond a la capilla de Covarrubias" (13), aconsejando los citados arquitectos que sólo podían tomarse dos o tres palmos de la obra antigua, pero únicamente si no se causaba daño alguno a la primitiva fábrica. Y así se hizo.

El proyecto de Pérez Castiel era en su concepción muy diferente del de Rodulfo, aunque, como el del alemán, se encontrara dentro del espíritu del tiempo, como vamos a analizar.

La portada de Pérez Castiel constaba de tres cuerpos y un remate final. En el primero existían ocho columnas dóricas y dos pilastras. Las primeras, apareadas, rodeaban sendos nichos y las pilastras ha-

portada nova de dita Sancta Església. Presentis testimoniis Miquel Geroni Monraval, escrivent y Augustí Ballester Lays, habitants de la Ciutat de València..." Libro de Fábrica (1701-1702). 8 de octubre de 1701. Archivo Catedral de Valencia. Sg. 1402.

(10) Este último fue artista de cierta nombradía. Nació en Oteniente en 1685 estudió en Játiva con José Artigues y luego con Leonardo Lullio Capuz. Marchó a Roma, de ahí su apelativo, y luego, al volver a Valencia, trabajó intensamente con Capuz. Estilísticamente dependía del poderoso clan de los Artigues.

(11) "Explicación del modelo que ha hecho Juan Pérez Castiel, maestro de arquitectura, para las obras del Muy Ilte. Cabildo. Hecha y firmada por su hijo Mn. Juan Pérez, Presbítero. De la fachada de la puerta principal de la Iglesia." Libros de Fábrica (s. a.). Archivo Catedral de Valencia. Sg. 636.

(12) Vid. F. GABÍN Y ORTIZ DE TARANCO: *Valencia Monumental*. Págs. 114-115. Valencia, 1959.

(13) Protocolos del Notario Symian (1704-1705). 22 de septiembre de 1704. Archivo Catedral de Valencia. Sg. 3184.

cían lo mismo con la puerta principal, con arco de medio punto, cuyo dintel y enjutas, hasta la cornisa inmediata, llevaban su correspondiente adorno.

El segundo cuerpo constaba también de ocho columnas dóricas distribuidas de idéntica forma que en el primero, con la excepción de carecer de pilastras, pues en el vano central correspondiente a la puerta se hallaba un nicho, de mayor tamaño que los restantes, en el que se colocaba la estatua de la Virgen, "por ser el corazón de la portada", flanqueado por columnas salomónicas.

El tercer cuerpo se formaba a base de seis pilastras, dos a ambos lados de la ventana, ésta de dintel posiblemente curvo, para enlazar con nicho y puerta, y las restantes distribuidas simétricamente. Sobre las pilastras sendas cartelas.

Finalmente un remate o definición, con adornos rodeando el escudo de la Iglesia, constituía la parte superior de la obra.

Cuatro estatuas de Santos, más la de la Virgen, eran la parte escultórica de la fábrica, por otra parte muy sobria en lo decorativo, porque, como decía Pérez Castiel, había razones para "no aver vestido el dicho modelo de talla, fruteros, medios relieves y adornos de miniaturas" y eran las siguientes: la primera porque a tal fábrica "no convienen las dichas miniaturas o menudencias, ya que las visuales líneas no allegan a discernir en los puestos elevados la entidad y verdad de tal género de adorno".

La segunda era que tal adorno no tenía conexión con la naturaleza de tal fábrica, "pues una cosa es adornar fábricas de plata o de oro, como en los relicarios, piezas delicadas y obras de semejantes materiales, y otra cosa es adornar edificios de piedra expuestos a la inclemencia de los tiempos, siendo así que el buen uso de los artífices enseña que según es el material de lo que se ha de hacer la fábrica, así el artífice debe trazar y adornar la dicha fábrica".

La tercera razón era "porque los señores canónigos electos, como señores de buen gusto y considerados, me mandaron dexase clara y distinta la arquitectura sin multiplicar la fábrica con tallas y diminutos adornos", en consecuencia la aparente frialdad del modelo se justificaba frente a los otros proyectos presentados como basada en una severidad que armonizaba con el también severo acento del gótico junto al cual iba a vivir en adelante.

Teniendo en cuenta que la primitiva puerta de entrada al templo se hallaba aplicada directamente sobre la pared que unía la capilla de Covarrubias con el Miguelete, al pensar en la renovación no intentó Pérez Castiel socavar el muro, antes al contrario sacó la portada tres palmos y cuarto, aproximadamente 73 cm., por varias razones, que justificaba, y entre ellas que no quedara enterrada la fábrica, ya que "todo lo que queda adentro la planta hace sean agrios y menos agradables los cuerpos y miembros del edificio formando aquellos

ángulos acutos y mixtos" ni se precisaría socavar la pared testera del edificio "antes bien se le añaden esos tres palmos de fortaleza que subiendo a un tiempo la mampostería con la sillería de la portada traban y unen a un tiempo los materiales".

El adelantamiento también permitía trazar un hermoso arco abocinado de ingreso al templo, así como ampliar las cornisas al mismo tiempo que los sucesivos cuerpos de la portada. Conforme se ascendía hacia el remate se iban retirando los cuerpos del plano de la pared principal de la portada o plano delantero "haciendo piramidal el remate, tanto por laterales como por línea meridional", según un esquema basado en el conocimiento o aprendizaje de ciertos modelos de arquitectura antiguos y modernos.

La fundamentación estilística de su obra fue minuciosamente tratada por Pérez Castiel, cuya biblioteca debió ser importante. La variedad de autores manejados así lo da a entender y que no era su cita mera retórica lo demuestra la propia obra. En sus libros encontró el espíritu de la mejor arquitectura para inspirar sus creaciones.

Aparece en el horizonte primeramente Alberti. Después son "Vitrubio, Paladio, Michael Angelo, Fray Laurencio de San Agustín (sic), Sebastiano Serlio, Caramuel, Jacobo de Viñola, Jerónimo Coco, Agustino Galo en el convento de Vitrubio, y de los modernos Andrea del Pozo en sus láminas y gustosos edificios que todos finen gustosamente piramidales". Todos dejan su huella en nuestro artista.

De Vitrubio (14) recoge las siete categorías, a saber: la *ordinatio* o finalidad del edificio, que en nuestro caso es dar majestuosa presencia a la nueva fachada del templo catedralicio; la *dispositio* o visión del edificio en razón de sus ordenadas y abceisas, verticalidad y horizontalidad que Pérez Castiel se encarga de subrayar con el ímpetu ascensional de los grupos de columnas y pilastras, ímpetu retenido por la ceja de sombra de las potentes molduras del dórico romano; la *distributio*, la *euritmia* o repetición de las partes, en nuestro caso columnas, nichos, cuerpos horizontales, "tres en uno y uno en tres"; la *simetría* o proporcionalidad que en esta obra se genera en altura y anchura y en la aplicación en cada cuerpo de elementos semejantes a ambos lados de un eje de simetría, a saber: para el primer cuerpo 5-EJE-5, para el segundo 5-EJE-5 y para el tercero 3-EJE-3. Si damos al remate de la obra el valor 1, resultaría la escala de motivos ornamentales 1-3-5 a ambos lados del eje de simetría, lo cual confiere a la fachada, como tiene buen cuidado de apuntar nuestro arquitecto, un acusado carácter piramidal. Por último el *decor*

(14) Clásicas las versiones del "De Architectura" desde la memorable de Sulpicius en 1486 hasta las modernas de Choisy y Granger. Pérez Castiel quizá conociera alguna de las ediciones que del libro "Medidas del Romano" circularon profusamente por la Península, llegando a ser, como afirma Menéndez y Pelayo, la "cartilla de nuestros arquitectos".

o impecabilidad en la ejecución que Pérez Castiel recuerda como todo en su modelo "hasta un caballo" ocupa su sitio.

Las teorías de Miguel Ángel (15) para quien, como afirma Venturi, "el único ideal artístico es la forma plástica de la tradición florentina del siglo xv" parecen reflejarse en el proyecto de Pérez Castiel en la pureza de líneas, en esa deliberada



"Fachada principal de la Catedral de Valencia"

desnudez del prerrenacimiento florentino, que aquí se aplica a molduras y paramentos despojados de tallas, fruteros, medios relieves y adornos "que no convienen en la tal fábrica" en la cual su arquitectura aparece "clara y distinta".

Fray Lorenzo de San Nicolás, como compendador de muchos tratadistas de artes plásticas (16) entre ellos los italianos, ejerció gran influencia sobre Pérez Castiel que, por otra parte, ya conocía los grandes tratados clásicos según vamos comprobando.

La teoría de Serlio (17), que ve en los vanos un valor de masa atmosférica, parece aplicarse a la fachada catedralicia en donde ritman los huecos según la serie 3-3-1 alternando con los macizos en serie 4-4-0. Pero más bien, como veremos, y la serie transcrita nos indica, es posible que sea el espíritu miguelangelesco el que flote sobre la obra.

Si seguimos extremando el análisis sobre el proyecto de portada que comentamos ese aire severo, que decíamos podía ser florentino, encaja muy bien, igualmente, dentro de la severidad de Herrera y su obra escorialense, llegando muy posiblemente dichos influjos gracias al trabajo de Camaruel (18).

Vignola, traído de la mano por Patricio Caxés, que publicó una traducción de aquél, a instancias de Juan de Herrera que actuó "aconsejando y dirigiendo al intérprete" (19), cala hondo en la sensibilidad de Pérez Castiel de tal forma que son más que manifiestos los ecos del arquitecto romano en la obra de nuestro artista.

Camón Aznar ha sostenido que "la estética arquitectónica del período trentino procede no de Bramante, ni de Peruzzi, ni de Vignola, sino de Miguel Ángel" (20) quien valora los macizos, no los vanos, en los edificios, la materia frente a las oquedades. Algo de eso observamos en la fachada catedralicia que, por otra parte, con sus columnas empujadas, con sus salientes cornisas, con la repetición rítmica de los cuerpos se sumerge en la estética trentina en la cual los sucesivos cuerpos de las fachadas "acentúan la fuerza de la gravedad y la pétreo macidez del conjunto" (21).

Ya se ha dicho que la fachada del Gesú romano "recuerda la de Santa María Novella de Alberti" y la nuestra, salvo variantes, recuerda a aquella por la insistencia en los dobles elementos resaltados, por la valoración de masas y la rítmica repetición de los motivos. Así, pues, habría que enlazarla con la mejor tradición trentina y de haberse realizado hubiera sido exponente si no puro, pues las columnas salomónicas introducen un dinamismo en la obra distinto de la fuerza telúrica que se trata de conseguir con los otros elementos, sí al menos no desdeñable y sobre todo distinto al canon barroco habitual que fue el empleado por Conrado Rodolfo.

(15) Conocidas a través de Vasari y, sobre todo, de Francisco de Holanda, quien en sus "Diálogos de la Pintura Antigua" hace que Miguel Ángel, la Marquesa de Pescara, Lactancio Tolomei, Julio Clovio y otros, por medio de diálogos eruditos, desarrollen sus ideas sobre el Arte en su más amplio sentido.

(16) En su "Arte y uso de la Arquitectura" compendia los tratados de Vitrubio, Serlio, Sagredo, Palladio, Vignola, Scamozzi, Alberti, etc.

(17) A Pérez Castiel le llegaría en la traducción que hiciera FRANCISCO DE VILLALPANDO del "Tercero y cuarto libro de Arquitectura de Sebastián Serlio, boloñés".

(18) "Arquitectura civil, recta y oblicua", cuyos tres tomos, repletos de láminas, eran un vivero de noticias e ideas.

(19) La traducción llevaba el título siguiente "Regla de los cinco órdenes de arquitectura de Jácome de Vignola" y fue libro de mucho uso. No tanto así el titulado "Reglas de perspectiva práctica, de Jácome Barocci de Vignola" hecho por el escultor y arquitecto Salvador Muñoz ya que, según Menéndez y Pelayo, cuando fue examinado por Cean Bermúdez seguía sin imprimir.

(20) "Arte Trentino" en *Summa Artis*, tomo 18. Pág. 344 y sigs.

(21) CAMÓN AZNAR, J., ob. cit., pág. 375.

Sin embargo, y aunque Pérez Castiel no lo confesara, hay otra obra romana, San Andrés del Valle, con la que la portada de la Seo valenciana muestra más de una coincidencia. ¿Conocería nuestro arquitecto, en ese hipotético viaje a Italia que se le supone, la fachada de Jerónimo Rainaldi? En ambas aparece nítida la rítmica repetición de los cuerpos, aunque en el segundo se atreviera nuestro artista a introducir sus tan queridas columnas salomónicas que le llamaban desde su cercana creación del presbiterio catedralicio y que repitiera en varias de sus obras hasta constituir, según Tormo, casi como su firma habitual (22).

Finalmente son Alberti (23) y Andrea del Pozzo quienes extienden también su influencia sobre Pérez Castiel por cuanto las teorías más convenientes del primero hallan su confirmación en nuestro arquitecto, quien hace suyo el consejo de aquél sobre la identificación entre planta y edificio "dexando la puerta franca, las entradas espaciosas y la plaza conveniente". Además, igualmente "conviene en dicho modelo con sus plomos rigurosamente y en la buena simetría de sus miembros y fortaleza". También afirma que aunque todos los arquitectos deban estar de acuerdo con Alberti "a forciiori por ser preceptos de la más buena y admitida arquitectura" hay algo que es la inventiva y "esa no se halla en los libros ni en ningún autor aunque todos lo encargan y encomiendan por sus escritos, porque esa es parte que se dexa al buen gusto del artífice".

Insiste Pérez Castiel en que el modelo presentado excedía a los restantes "por la valentía en la inventiva y en su buena disposición" según doctrina de Alberti, ya que por cualquier parte que se contemplaba se hallaba "un edificio definido", es decir, que si se entraba en la plaza por la calle de Campaneros se descubriría "una portada finida y acompañada de buen gusto desde la Basis hasta su definición". Si se hacía por la de Bordadores "descubre la misma portalada correspondida" y si se hace lo propio por la de Zaragoza "se descubren sin perderse nada tres portadas correspondidas en planta que hacen un compuesto de tres en una y una en tres con grande armonía".

La extraordinaria figura de Alberti, miembro de la Academia Platónica de Florencia, tenía, pues, que impresionar a nuestro arquitecto. Afirma aquél en su "De Re aedificatoria", entre otras cosas, que en los edificios la planta debe ser adecuada al lugar en que se trate de levantar la obra. Advierte

también que en aquellos se observen buena simetría y proporciones y que la originalidad y buen gusto del artista coadyuven a la belleza total del conjunto, de tal forma que el espectador quede atónito y lleno de admiración ante la obra. Igualmente previene para que la obra vieja y la nueva, realizada en un edificio, se suelden perfectamente.

Pérez Castiel sigue a su maestro en la necesidad de que la arquitectura obedezca a la perspectiva, de ahí el concienzudo estudio de líneas de fuga que realiza en su proyecto catedralicio y, muy posiblemente, cuando saca tres palmas la portada de la pared del templo, porque de ese modo da lugar "a formar el arco abocinado siendo tan presioso como el efeto que hase" se está acordando del gran arco triunfal que realizara Alberti para la fachada de San Andrés de Mantua.

Mas a pesar de esas escapadas de Pérez Castiel hacia la pureza y armonía arquitectónicas del Quattrocento florentino no olvida lo que en su formación significa el barroquismo triunfante, no olvida el impacto de la escenografía barroca de su época. En Valencia se montó una complicada tramoya decorativa para el estreno de la comedia calderoniana "La fiera, el rayo y la piedra" y si no esta obra, el tono general decorativo, que se deja sentir en la arquitectura contemporánea, hace presa en él, por lo cual no es de extrañar que encontrarán en su obra terreno abonado las teorías del P. Pozzo (24), cuyo punto de partida es un plasticismo arquitectónico que tiene su mejor campo de experimentación en las perspectivas originales y atrevidísimas de sus frescos en San Ignacio de Roma y más tarde los techos del palacio Liechtenstein austriaco. Quizá el juego de masas y el atrevido escorzado de la bóveda de la iglesia romana citada intentan insinuar en la obra de Pérez Castiel con sus potentes cornisas, columnas pareadas y robustos pilastrones. Pero sobre todo la insistencia por parte de Pérez Castiel en la teoría piramidal de los edificios que el P. Pozzo propugnara, concede al proyecto de la Seo una notable coincidencia con los frescos ignacianos.

Queda así la obra catedralicia como una importante conjunción de diversas tendencias estilísticas, aunque dentro de la misma trayectoria unitariamente barroca que hace del proyecto una importante contribución al barroco nacional y, por supuesto, local, valenciano.

SALVADOR ALDANA FERNÁNDEZ

(22) Sobre la introducción de la columna salomónica en Valencia a través de un dibujo de Jerónimo Jacinto de Espinosa, de quien la tomara Pérez Castiel, hemos escrito recientemente un trabajo introductorio ("Valencia", 14 de febrero de 1964, núm. 367) a la monografía que del citado arquitecto hemos preparado.

(23) "Los diez libros de Arquitectura de Leon Baptista Alberti" traducidos por FRANCISCO LOZANO de la edición italiana de CÓSIMO BARTOLI fueron tenidos en cuenta por Pérez Castiel a la hora de redactar su proyecto.

(24) Los estudios de *Tiempo* han situado la figura del arquitecto-pintor. Las láminas de Pozzo quizá circularan por Valencia o llegaron a ella por mediación de algún miembro de la Compañía de Jesús que tuviera relación con nuestro arquitecto.