

EL COLEGIO DE SAN PÍO V

FUNDACIÓN Y CONSTRUCCIÓN DEL COLEGIO DE SAN PÍO V

El templo de San Pío V forma o, mejor, formaba parte del colegio del mismo nombre, edificio fundado en 1683 por el arzobispo de Valencia fray Juan Tomás de Rocabertí y que actualmente alberga al Museo de Bellas Artes de Valencia y a la Real Academia de San Carlos.

En el citado año de 1683, exactamente el 30 de mayo (2), compró Rocabertí unos terrenos lindantes con el palacio real al canónigo Gaspar Frijola con el fin de elevar allí un colegio que sirviese para la formación del clero secular de su archidiócesis, que habría de ser regentado por un grupo de clérigos por él nombrados, los mal llamados "misionistas", pues este grupo de clérigos nunca se constituyó en comunidad (3).

Para la construcción del colegio es designado por el arzobispo el maestro de obras de la Catedral, que en aquella fecha lo era el destacado arquitecto barroco Juan Bautista Pérez Castiel.

En el mismo año de la compra de los terrenos se inician las obras, pero éstas van muy lentas debido a las múltiples dificultades con que se encuentra Rocabertí, no siendo la menor la oposición del clero ciudadano, contrario por principio a cualquier nueva fundación que, lógicamente, fragmentaría y reduciría la feligresía de los ya asentados (4). Señalada oposición mostraron los dominicos, hermanos de religión del arzobispo, que mantenían con éste un agrio contencioso derivado de la irregular gestión económica de aquél cuando estuvo al frente de la orden (5).

Debido precisamente a estos problemas y al acoso a que se ve sometido, Rocabertí "cambia de manos" el colegio y lo cede a una orden constituida, los Clérigos Regulares Menores, según concordia de 23 de marzo de 1693 (6), ganándose así el favor regio, pues dicha orden contaba con la protección de doña Mariana de Austria, madre de Carlos II y gobernante efectiva de España (7).

A partir de este hecho las obras se aceleran, aunque a la muerte del arzobispo, ocurrida en Madrid cuando éste ocupaba el empleo de inquisidor general, el 13 de julio de 1699, aún no se había empezado el templo y faltaba por construir el lado del claustro recayente a él. Doce días después del óbito del fundador, los clérigos menores formalizan el

contrato con Juan Bautista Pérez Castiel, pues, al estar éste ligado directamente con el fallecido arzobispo, era menester formalizar la relación con la orden. Así, el 25 de julio de 1699, el arquitecto hace la

"Valuación de la fábrica del Colegio de San Pío V hasta su total conclusión, incluyendo la Yglesia..." (8).

En este documento J. B. Pérez se limita a valorar los costes de la obra a realizar, describiéndolas muy someramente.

A pesar del deseo manifiesto de los Clérigos Menores de proseguir las obras, éstas se paralizaron completamente a partir de la muerte de Rocabertí. La razón es doble; por una parte, en 1700 estalla la guerra de la Sucesión y, por otra, los bienes del arzobispo y las rentas que éste había dispuesto para la consecución del colegio son intervenidas por la justicia a instancia de los dominicos, que incluso llegarían a pedir responsabilidades económicas a los Clérigos Menores.

Hasta 1728 no se reinician las obras. En dicho año, el 20 de junio, los Clérigos Menores contratan los servicios de Joseph Mingues, sobrino y discípulo

(1) El presente artículo resume, en líneas generales, la tesis doctoral del mismo título leída por el autor en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia el 16 de junio de 1982 y que obtuvo la calificación de "sobresaliente cum laude", otorgada por el tribunal formado por: presidente, Antonio Bonet Correa; vocales, Joaquín Arnau Amo, Felipe Garín Llombart y Violeta Montoliu Soler; secretario, Miguel Colomina Barberá.

(2) La documentación referente al Colegio de San Pío V es transcrita y comentada por Francisco Roca Traver en su trabajo inédito *El Colegio de San Pío V de Valencia, su fundación y construcción*, Valencia, premio Pere Comte, 1969.

(3) Así denominados, equivocadamente, por MARTÍNEZ ALOY: *Geografía del Reino de Valencia, Provincia de Valencia*, Alberto Martín, Barcelona, 1924, págs. 710 y sigs.

(4) Ver el artículo dedicado a San Pío V en CRUILLES, MARQUÉS DE: *Guía urbana de Valencia antigua y moderna*, José Rius, Valencia, 1876.

(5) GARGANTA, J. M.: "Una biografía inédita de D. fray Juan Tomás de Rocabertí, arzobispo y virrey de Valencia", *Anales del Centro de Cultura de Valencia*, 1952, páginas 322-342.

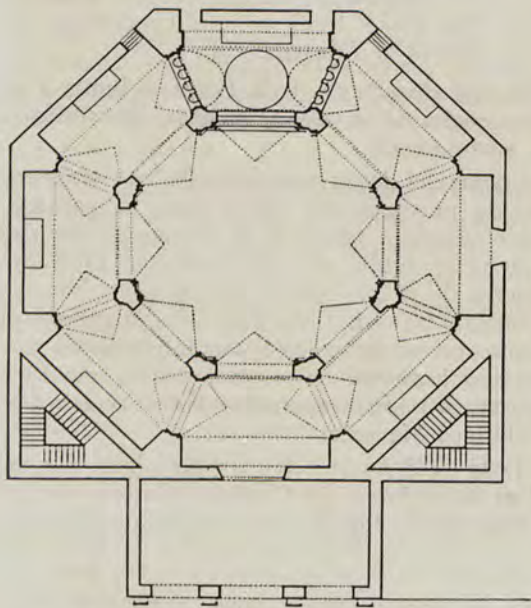
(6) ROCA TRAVER, F.: *Op. cit.*

(7) AGRAMUNT, J. (O. P.): *Vida del venerable y Excelentísimo Señor D. Fr. Juan Tomás de Rocabertí*, Ms. 148, B. U. P. 1713 (?), págs. 593-6.

(8) ROCA TRAVER, F.: *Op. cit.*

lo de Juan Bautista Pérez, pues éste había fallecido aproximadamente hacia 1708, redactándose las "Capitulaciones de Obra..." (9).

Este documento es bastante más extenso que el anterior y en él se detallan los capítulos de que ha de constar la obra a realizar, las condiciones económicas y los plazos de ejecución. En él nos hemos basado para realizar la reconstrucción del proyecto original de J. B. Pérez (figs. 1 y 2), pues creemos que las trazas que acompañaban al documento, y a las cuales hay constantes referencias en él, eran las de dicho proyecto.



1. Reconstrucción hipotética del proyecto de Juan Bautista Pérez para el templo de San Pío V. Planta

Esto es, planteamos dos hipótesis:

1. Juan Bautista Pérez llegó a realizar las trazas del templo de San Pío V entre 1699, fecha de la "Valuación...", y 1708, fecha aproximada de su muerte.
2. El documento firmado por Joseph Mingues, las "Capitulaciones...", de 1728, se refiere a dichas trazas y no a otras.

Es preciso plantearse estas dos cuestiones, pues en todo el documento de Mingues no hay una referencia directa e inequívoca a la autoría de las trazas a las que constantemente nos remite el citado documento y que lamentablemente se han perdido.

Si pasamos a analizar las hipótesis, la primera se fundamenta historiográficamente. Todos los historiadores que se han ocupado del tema: Schubert, Kubler, Llaguno, etc., coinciden en atribuirle a Juan

Bautista Pérez las trazas del templo, aunque, ciertamente, todos beben, directamente o a través de Llaguno, en Orellana. El historiador valenciano es una fuente insegura (10) y no es aconsejable aceptar sus noticias sin más, pero en este caso concreto creemos que Orellana es exacto, pues dice:

"Preticó (J. B. Pérez) assí mismo la planta y perfil de la Iglesia y Colegio de S. Pio V extramuros de esta ciudad, aunque por su fallecimiento no executó él la obra de dicha Iglesia, sino Joseph Mingues, ayudado por Mosen Juan Pérez, primo de éste, e hijo de dicho Juan Bautista; cuyo plan y perfil de dicha obra aún le tiene Juan Bautista Mingues, hijo del citado Joseph." (11).

Orellana cita explícitamente a un contemporáneo suyo, Juan Bautista Minguez, como propietario de los dibujos, siendo éste persona conocida en los ambientes profesionales, pues desde 1768 era "teniente director" de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y en 1775 llegaría a ser director honorario de la misma. Es claro que si lo dicho por Orellana no fuese cierto éste no pondría por testigo de sus afirmaciones a personaje tan conocido, y además hay que tener en cuenta que si hubiese habido alguna duda con respecto a la autoría del proyecto ésta hubiese beneficiado a Joseph Mingues y ciertamente hubiera sido muy bien acogida por su hijo.

En cuanto a la segunda hipótesis, esto es que las trazas a las que se refiere Joseph Mingues en 1728 son las mismas que delineó Juan Bautista Pérez, se fundamenta en el propio documento, del que en este artículo sólo tomaremos la siguiente cita:

"... se ha de replantear la planta que se entregara a dicho maestro (Mingues), atendiendo ha que se ha de guardar todo el rigor de ella..." (12).

Minguez redacta las capitulaciones sobre unas trazas que no son suyas, sino que le son dadas por los Clérigos Menores, que, por su relación ya explicada con J. B. Pérez, sabemos que son de este último. Es más, Minguez introduce en las mismas capitulaciones variaciones con respecto a las trazas que luego, en el proyecto construido, serán mucho mayores. Parece evidente que si el proyecto hubiese sido suyo y no se hubiese tenido que atender al de su tío, se habrían introducido dichas variaciones en el mismo proyecto o, al menos, las apuntadas en las capitulaciones (13).

(9) Ibidem, págs. 139-153.

(10) Refiriéndose al mismo J. B. Pérez, le atribuye a éste un viaje a Italia que, casi con toda seguridad, es una fábula. ORELLANA: *Biografía pictórica valentina*, Ayuntamiento de Valencia, 1967.

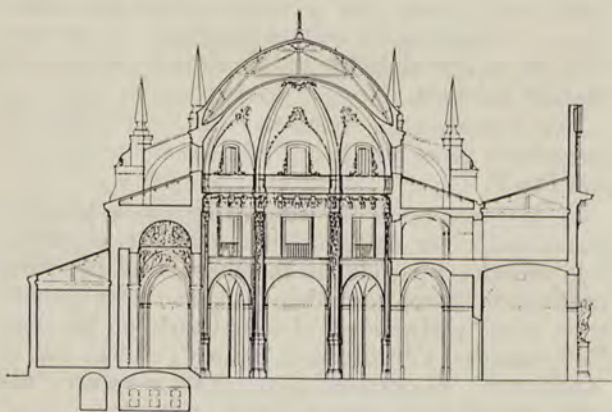
(11) Ibidem, pág. 327.

(12) ROCA TRAVER, F.: *Op. cit.*, pág. 142.

(13) Ver nota 9.

EL PROYECTO DE JUAN BAUTISTA PÉREZ
PARA EL TEMPLO DE SAN PÍO V

El templo proyectado por Pérez era centralizado, de planta octogonal con deambulatorio y tribunas, estando su nave precedida de un nártex de tres arcos que enrasaba con la fachada del colegio (figura 1). En el eje principal, y situado en el deambulatorio, se levantaba, sobre cinco gradas, el presbiterio, cubierto con una media naranja profusamente ornamentada. El templo se cubría con una gran cúpula de doble casco: el interior, de ladrillo fino y yeso; la exterior, de madera y plomo; aseguradas mediante ocho arbotantes de cuarto de círculo rematados por pirámides de "veinte y quince palmos", tal y como se especifica en las capitulaciones (fig. 2).

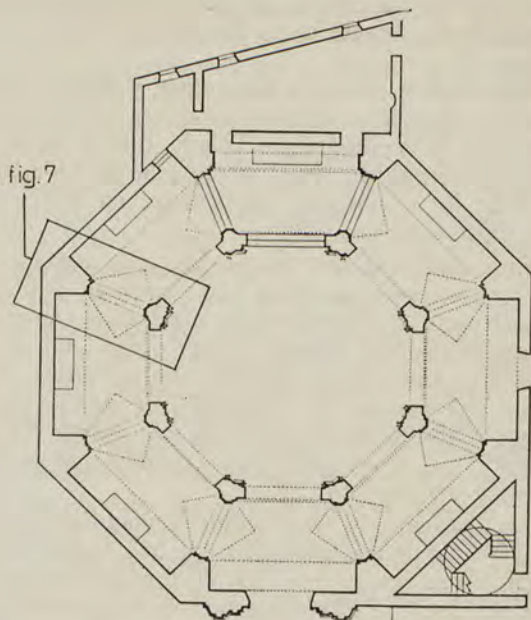


2. Idem. Sección longitudinal: de izquierda a derecha, el nártex o atrio, la rotonda con la cúpula de doble casco, el presbiterio cupulado y bajo él la cripta y la sacristía. A destacar los arbotantes con pináculos.

Para la reconstrucción de la sección tal y como queda dibujada en la figura segunda, además de las capitulaciones hemos contado con la ayuda de un proyecto posterior: el realizado en 1769 por el padre Pina para su ingreso, a título honorífico, en la Academia (14). Aunque la planta octogonal está deformada con respecto a la de San Pío y carece de deambulatorio, la elevación corresponde casi literalmente a la descripción de Minguez.

El aspecto exterior del complejo, bastante pintoresco, integraba el templo con el colegio, no sólo por estar alineadas sus fachadas, sino también inscribiendo toda la iglesia en rectángulos, esto es, encajonando el ochavo y dándole una forma exterior pareja con el gran rectángulo del colegio.

Este tipo de templos centralizados con deambulatorio son muy escasos en la arquitectura del renacimiento-barroco. Hay que remontarse a ejemplos tardo-romanos y bizantinos para encontrar modelos



3. El templo de San Pío V tal y como fue construido por Joseph Minguez. Planta. Compárese con 1.

de este tipo. La poca atención prestada por el Renacimiento a estos templos centralizados es debida, según Wittkower (15), a la dificultad que supone conseguir un diseño en subunidades perfectamente regulares en edificios con deambulatorio.

Ciertamente el gótico, y tras él el Renacimiento, conoció y construyó capillas ochavadas, pero sin deambulatorio. De hecho en España sólo hay otro templo de grandes dimensiones del mismo tipo que el de San Pío V (del que exista bibliografía): el templo del santuario de Loyola, proyectado por Carlo Fontana. Sin embargo, hay que reconocer que las diferencias con el templo valenciano son muy grandes, empezando por que la planta es circular en vez de octogonal. Wittkower, en el ensayo ya citado, relaciona el diseño de Fontana con Santa Maria della Salute, de Longhena, que sí es octogonal y con deambulatorio. Sin embargo, a pesar del parecido tipológico y del evidente paralelismo entre ciertas soluciones formales, como la resolución de

(14) El proyecto ha sido reproducido al menos en dos ocasiones. ALDANA, S.: *Fray José Pina, arquitecto del siglo XVIII*, Archivo Español de Arte, 1958, págs. 49 y sigs.; BERCHEZ, J., y CORELL, V.: *Catálogo de diseños de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, 1768-1846*, C. O. A. V. y M., Valencia, 1982.

(15) WITTKOWER, R.: "Sobre la arquitectura en la edad del humanismo", en el ensayo dedicado a *La Salute*, de LONGHENA, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

la sección de los pilares, no parece que exista ninguna relación directa entre San Pío y el templo veneciano.

Volviendo a ejemplos hispánicos, y dentro de las capillas ochavadas, vamos a tomar en consideración el ochavo de la catedral de Toledo, que, a través de su agitada construcción, conoció a la práctica totalidad de los arquitectos importantes en activo del siglo xvii castellano (16).

Esta capilla se articula en sus ocho ángulos interiores mediante un orden apilastrado en principio "monstruoso", pues superpone a pilastras compuestas entablamentos dóricos. Este "orden" no es un capricho, como supone Kubler, sino el "orden compuesto del templo de Salomón", delineado en su día por Villalpando en el famoso *Ezechielam Explanations* (17) y recogido puntualmente por la tratadística del barroco (18).

La aparición de este "orden salomónico", distinto al de columnas retorcidas, en una capilla octogonal nos relaciona este tipo de templos con la divina fábrica. Y ciertamente hay un nexo entre ambos, un nexo que surge de una confusión, por otra parte muy medieval, sufrida por los cruzados, que tomaron la mezquita de la Roca por un templo cristiano, el "moderno templo de Salomón", en palabras de Antonio del Castillo, que aún denominaba así a la mezquita en el siglo xvii (19). Esta fábula fue pronto incorporada a la iconografía salomónica a través de los mapas y vistas de Jerusalén que solían acompañar a los numerosos libros de viaje que servían de guías para peregrinos. Fueron los templarios los que extendieron las capillas ochavadas por el gótico europeo, repitiendo conscientemente la planta octogonal de la mezquita de la Roca, aunque sin deambulatorio. Este sí que es incorporado constantemente por los pintores, y así, ya en 1304, Giotto pinta en la capilla Scrovegni, en Padua, un fresco representando la matanza de los inocentes, en el que, además de la escena referida al asunto, se representa el templo de Jerusalén como un edificio octogonal, con deambulatorio y de aspecto medievalizante.

La tradición iconográfica se mantiene prácticamente hasta los grandes pintores del Renacimiento italiano, y así, en 1511, Carpaccio, repitiendo un tema ya empleado por Ucello en los muros de la catedral de Prato, representa la *Polémica de San Esteban*, en la que el templo de Salomón vuelve a representarse como una estructura octogonal, cupulada y con deambulatorio.

El mismo Carpaccio emplearía este tipo en sus frescos para la Escuela de S. Giorgio, en Venecia, y casi contemporáneamente Perugino empleó, al menos por tres veces, el modelo octogonal con deambulatorio para identificar el templo de Salomón:

en la entrega de las llaves, en la circuncisión y en los esponsales de la Virgen, cuadro este último del que, cuatro años más tarde, en 1504, haría Rafael su célebre versión.

La identificación templo octogonal-templo de Salomón se puede encontrar incluso en pintores muy próximos, tanto temporal como espacialmente, a Juan Bautista Pérez, como el pintor valenciano Zariñena, el cual, en su *Calvario*, representa como fondo de la escena una vista de Jerusalén en la que destaca claramente el templo, representado como una rotunda renacentista con linterna.

Juan Bautista Pérez no era insensible al simbolismo salomónico, pues, como señala Aldana, su nombre está insolublemente ligado a la "columna salomónica", la tradicional de forma enroscada, columna que, junto a las pilastras compuestas angulares, a la manera del ochavo toledano, es protagonista de su remodelación del presbiterio de la catedral de Valencia.

Es el presbiterio, renovado entre 1674 y 1681, el precedente en el que J. B. Pérez basa su diseño de San Pío V.

J. B. Pérez toma el medio octógono de la cabecera catedralicia, octógono difuminado en el gótico, y lo objetiva y regulariza mediante las formas del repertorio clásico, llevándolo a todo su rigor geométrico, a su "perfección", al completarlo en San Pío. En la catedral Pérez hizo el "teatro"; en San Pío, el "anfiteatro". El presbiterio catedralicio es una "capilla mayor" que, pese a abrirse a la nave central de la iglesia, está concebida, al igual que la de la catedral de Granada, como una estructura centralizada. Dicha estructura es la que Pérez formaliza en San Pío. Para dejar bien claro este nexo Pérez llega a proyectar unos inequívocos arbotantes góticos, justa correspondencia de los existentes en la nave de la catedral, que son además únicos en el gótico valenciano de la ciudad, que prefería la utilización de contrafuertes macizos.

(16) La capilla se inicia en 1595, según diseño de Nicolás de Vergara de 1578, y en 1631 aún no estaba acabada. Kubler supone que durante este intervalo intervinieron Juan Gómez de Mora y Crescenzi. A partir de 1631 se hacen cargo de las obras el arquitecto Francisco Bautista y el escultor Pedro de la Torre, que las continuó según proyecto del primero, realizado en 1632. Las obras se prolongaron hasta 1653, después de ser inspeccionadas por Alonso Carbonell y José Villarreal. Ver KUBLER, G.: "Arquitectura de los siglos xvii y xviii", tomo XIV de *Ars Hispaniae*, Plus Ultra, Madrid, 1957, págs. 70 y sigs., fig. 91.

(17) VILLALPANDO, J. B., y PRADO, J.: *Ezechielam Explanations et Aparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani*, Roma, 1596-1605.

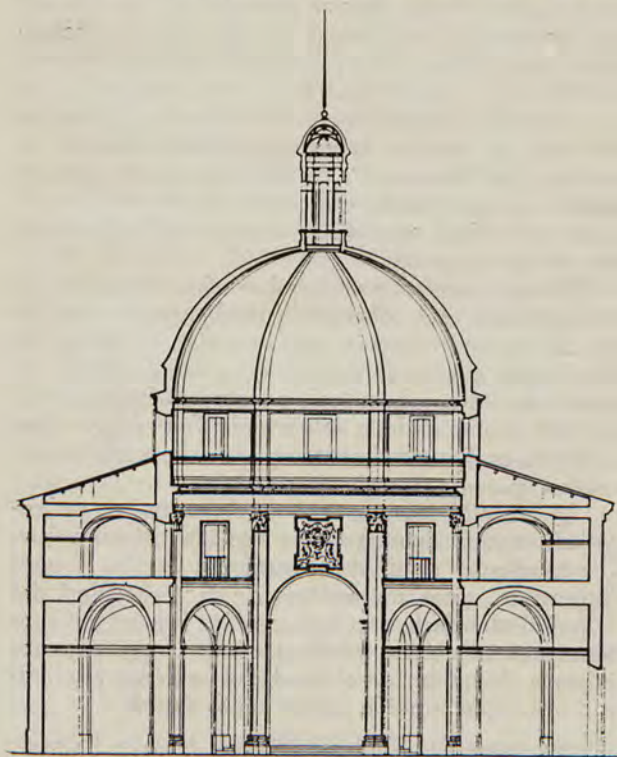
(18) BONET CORREA, A.: "Exposición bibliográfica del libro antiguo de arquitectura en España, 1498-1880", 'Q', revista del C. S. A., núm. 40, noviembre 1980, págs. 24-29.

(19) CASTILLO, A. DEL: *El devoto peregrino. Viaje de Tierra Santa*, Imprenta Real, Madrid, 1654.

EL TEMPLO CONSTRUIDO

Pero dicho templo nunca pasó del papel. El 29 de julio de 1744 Mínguez formaliza el justiprecio de las obras de San Pío V (20), documento en el que se especifica todo aquello que se ha eliminado, lo que se ha añadido y la consiguiente evaluación económica de los cambios para deducir la cantidad con la que ha de compensarse al artífice o, en caso de que el valor de lo eliminado supere el de lo añadido, la cantidad a devolver al cliente. Este último no es el caso que nos ocupa, pues, ciertamente, a pesar de que lo eliminado supera en número a lo añadido, no lo supera en valor económico, y así son los padres los que quedan endeudados con el arquitecto.

Además de este documento, el edificio construido por Mínguez está lógicamente más documentado gráficamente que el proyecto del cual parte. Una de las primeras imágenes, si no la primera, del templo es la que aparece en uno de los medallones del grabado que recoge la naumaquia que se celebró en 1755 en el río Turia con motivo del centenario de la canonización de San Vicente Ferrer. En dicha imagen el edificio queda exento, sin las casas que se le adosarían no mucho más tarde, hacia 1758. El estado en que quedó definitivamente el conjunto queda reflejado en el grabado decimonónico que reproducimos (portada) y es obligado citar las dos



4. Idem. Sección transversal. Compárese con 2.

magníficas fotografías, una del interior y otra del exterior, que acompañan al artículo que al templo le dedicó Martínez Aloy en la *Geografía del Reino de Valencia* (21).

La planta del edificio es apreciablemente fiel a la proyectada, siendo la variación más importante la eliminación del atrio, construyéndose en su lugar la portada actual, retranqueada con respecto al paramento del colegio. También se ha eliminado la escalera angular izquierda, con lo que la forma octogonal de la rotonda se aprecia al exterior.

En la sección (fig. 3) se producen cambios más acusados. Toda la decoración ha sido drásticamente reducida; la cúpula del presbiterio desaparece y la de la nave adopta una forma más típica, convirtiéndose en una cúpula sobre tambor y de un solo casco. Desde luego, ni rastro de arbotantes ni lunetos.

El exterior del conjunto es muy distinto al pensado por J. B. Pérez. Los dos edificios, colegio y templo, quedan claramente diferenciados, eliminándose la antigua integración prevista en el proyecto.

En definitiva, todos los cambios que se introducen son concurrentes en un mismo fin: la conversión de un edificio decorativista, complejo y jerarquizado en otro más estricto y riguroso de formas, más típico; esto es, la conversión de un proyecto barroco en un edificio barroco-clásico, en el sentido wittkoweriano del término, mediante el recurso a la tipicidad de las formas y la autonomía de las partes.

Sin embargo, era materialmente imposible que Mínguez pudiese llevar estos ideales a la práctica de una manera rotunda: Pérez había incrustado físicamente el templo en la crujía oeste del colegio, de forma que el muro este del octógono es el mismo que el muro oeste del claustro del colegio, y esto Mínguez no lo cambió. La cúpula, de una altura mayor que las torres, se abalanza sobre aquél, y la "composición" de ambos edificios queda forzada, siendo el efecto del conjunto poco feliz.

Volviendo al templo, su planta es de un rigor formal que puede sorprender a aquellos que malentiendan la "libertad" del barroco. Pérez plantea, como paso previo, una integración métrica, conceptual y no sensitiva, entre el colegio y el templo, al hacer a éste de iguales dimensiones que el patio de aquél. Esto es, el círculo inscrito del cuadrado del patio tiene el mismo diámetro que el círculo que se inscribiese en el octógono del templo.

Luego, al organizar los elementos constituyentes del templo, muros, pilastras, pilares, etc., macla rigurosamente dos sistemas ordenadores: un sistema

(20) ROCA TRAVER, F.: *Op. cit.*, págs. 154-160.

(21) MARTÍNEZ ALOY: *Op. cit.*

radial y otro frontal, que se corresponden con una visión móvil a lo largo del deambulatorio, y una visión estática, renacentista y escenográfica, desde el centro del octógono. Los pilares y contrafuertes, sustentación real del edificio, se ligan al segundo, mientras que las pilastras, que forman la estructura simbólica, se relacionan radialmente.

Esto Pérez lo lleva muy lejos, más allá de lo visualmente apreciable, componiendo la sección de pilares antes descrita, que, inevitablemente, genera unos arcos radiales anticonstructivos, unos arcos que realmente son secciones longitudinales de bóvedas de rincón de claustro. Si observamos la figura 8 vemos que el arco que se tiende entre el pilar, situado en la parte inferior del dibujo, y el contrafuerte tendría en su arranque tres aristas: las dos laterales de todo arco y una central, pues el intradós reproduce la figura de la planta del pilar, es un intradós de forma triangular, convexo. Sin embargo, la figura del contrafuerte es exactamente la contraria, un triángulo rehundido. Así el arco pasa de ser cóncavo a convexo, pasando en la clave por ser plano.

No nos puede, pues, extrañar las rígidas relaciones métricas que ordenan todos estos elementos, mostrándose en la utilización de proporciones geométricas plenamente albertiano, al descargar en las matemáticas, única ciencia que no sufre menoscabo en el tránsito del mundo sublunar al supralunar, parte de la responsabilidad que supone el construir una morada para el Todopoderoso. Si observamos la figura (1) comprobamos cómo los dos octógonos de la planta mantienen una relación dupla entre sus diámetros, siendo el círculo resultante de la sustracción el que ordena el nártex que no se llegó a construir. Estas proporciones se extienden al alzado, siendo la altura de la cornisa del orden compuesto de igual dimensión que el diámetro del octógono mayor.

Referente al orden de las pilastras, el compuesto, existe una deformación que no acabamos de explicar. Mingues, explícitamente, deforma el orden canónico, vignolesco, y el dispuesto por su tío sin dar ningún tipo de razones; al eliminar el pedestal sin variar ningún otro elemento, con lo que la pilastra se alarga. Así si, según Vignola, la altura de la columna, con basa y capitel, es de veinte módulos (un módulo = un radio), y el pedestal, de siete, al eliminar éste la pilastra quedaría con una altura de veintisiete módulos. En nuestro caso aún se agrava más la desproporción, pues, Pérez, seguramente para compensar la falta de éntasis de las pilastras con respecto a las columnas, dispuso las de San Pío V dos módulos más altas que las prescritas por Vignola, con lo que, al ser eliminados los pedestales por Mingues, éste construyó unas pilastras de veintinueve módulos de altas.

Esta decisión, muy desafortunada, alarga inusitadamente la proporción del espacio central, ya estridada con la aparición del tambor, haciendo que uno de los templos más anchos de Valencia (22) pareciese, a los que lo vieron en pie, angosto.

LA PORTADA

La portada del templo, cuyo diseño y construcción se deben a Mingues y a su primo mosén Juan Pérez, es un elemento autónomo con respecto al edificio. Tipológicamente se sitúa en la tradición de las portadas barrocas con edículo cuyo precedente más próximo sería la portada de Santa María de Sagunto, terminada en 1700 por el mismo Mingues en colaboración con su tío, Juan Bautista Pérez.

La portada de San Pío V es de una gran coherencia formal, estructurándose su alzado de una manera sintácticamente irreprochable: cada pilastra cumple su función sustentante y todos los elementos del repertorio clásico se utilizan con propiedad. Dichos elementos, fundamentalmente pilastras y cornisas, materializan unas proporciones generales generadas por un trazado regulador: la identidad de altura del orden inferior, hasta la primera cornisa, y el superior, incluido el frontón mixtilíneo; y su identidad proporcional (esto es, la identidad del cociente de los lados de los rectángulos inferior y superior) serenar la composición. Todo ello eficazmente apoyado por el ornamento, que, lejos de enmascarar, adopta figuras geométricas que visualizan las proporciones, como, por ejemplo, los rectángulos interpuestos entre los triglifos del entablamento dórico, que, al ser cuadrados y rectángulos duplos nos indican el espaciamento de aquellos elementos del friso. La antigua aparatosidad de las formas orgánicas, la "hojarasca" de los críticos neoclásicos, queda en esta puerta casi como un elemento residual, situándose muy discretamente en los laterales del cuerpo superior.

Es muy revelador comprobar cómo el relieve, la profundidad, está conseguida mediante dos machones de sección trapezoidal que empujan el orden dórico hacia adelante, exactamente igual, desde un punto de vista conceptual, a como lo hacen en la portada principal de la catedral de Valencia, y cómo el efecto es diametralmente opuesto. Se toma la gramática, pero se desecha la retórica.

La portada, imagen exterior del templo, condensa los mensajes iconográficos que identifican a éste. Centrándonos aquí exclusivamente en los iconos figurativos, pues un análisis de la iconicidad del "tipo" desbordaría ampliamente los límites del presente artículo, comprobamos cómo la portada nos informa de quién fue el fundador, quiénes regentaron el templo y quién era su santo titular.

(22) Según Cruilles, los tres templos de mayor "latitud", esto es, más anchos de Valencia son: la catedral (31'14 m.), San Pío V (26'60 m.) y las Escuelas Pías (24'50 m.).

En el tímpano del frontón ondulado, flanqueado de rocalla y timbrado de capelo, está esculpido el escudo de armas de fray Juan Tomás de Rocabertí, que en esta ocasión cuenta con la adición de un extraño animal relacionado con su postrer empleo de inquisidor (23).

Más bajo y más pequeño, interrumpiendo el friso jónico, una pobre imagen representando a Cristo resucitado. En el sepulcro, esculpidas, las iniciales "C. R. M.", esto es, "Christus Resurrexit a Mortuis", pero también son las iniciales de los "Clérigos Regulares Menores". Igual figura e iguales iniciales se repiten en el claveteado de la puerta. Este anagrama identificaba a una orden demasiado nueva y cuyo fundador, Francisco Caracciolo, aún no había sido canonizado.

Sobre el dintel de la puerta, y enmarcado de bocelón, el santo Papa, altorrelieve de Luis Domingo, que sigue la tradición icónica de Santo Domingo de Guzmán, pues no hay que olvidar que, a pesar de las desavenencias habidas entre Rocabertí y su orden, éste dedicó su templo a un dominico: Pío V. Ante el problema de tener que representar a un santo reciente (canonizado precisamente a instancias de Rocabertí, cuando éste ocupaba el generalato de los predicadores) que, consecuentemente, no tenía sus atributos definidos, el escultor recurre a representar al Papa tal y como se venía representando al fundador de orden: arrodillado y con un crucifijo en la mano al que mira. Es curioso que no se recurriese a ningún simbolismo leonantino.

Tipológicamente, la portada de San Pío V reinterpreta el tipo de portada edicular, siendo uno de sus últimos modelos de calidad, pues, ciertamente, dichas portadas, que se abrían con toda su pompa sobre lisos muros desnudos, estaban a punto de ser sustituidas, al menos en Valencia, por verdaderas fachadas que ordenan y articulan todo el imafronte del templo.

El padre Tosca, adelantado del clasicismo barroco en España, había introducido este nuevo concepto de fachada en el diseño del templo de su orden (24), que se empezó a construir en 1725. Pero incluso en este temprano ejemplo, la portada edicular persiste en el vano central, manteniendo su independencia. Es como si ella hubiese estado allí de antes y que a su alrededor hubiese crecido la fachada. Esta ensancha su intercolumnio central e interrumpe el entablamento principal para que la portada quede desahogada, salvando la distancia mediante un tendido arco escarzano que, lógicamente, disgustó sobremanera a Ponz.

Minguez está muy influido por esta corriente del clasicismo barroco y realmente tal definición no sería inadecuada para el templo, pero sí para la fachada, pues, en puridad, la "portada", como tipo, es

opuesta a la "fachada", aunque, como hemos visto en Tosca, ambos tipos son superponibles. Esta influencia es particularmente importante en Valencia, pues el barroco clásico, entendido como una tendencia clasicizante que recorre el barroco de un extremo a otro, la "corriente subterránea" de Hauser, definida después por Wittkower, se había enraizado en esta ciudad gracias a la infatigable actividad de ilustrados tempranos, como el padre Tosca, que encontraron un excelente humus cultural en los salones y academias que menudearon tras los sobresaltos de la guerra de Sucesión.

Minguez se decanta insensiblemente hacia el clasicismo barroco, aunque sin llegar a asumirlo plenamente, produciéndose la paradoja de que su clasicización del templo barroco de su tío resulta más "clásica", en sentido lato, que su obra original: la portada. La clave, la solución de la paradoja, nos ilustra sobre la soterrada fuerza de los tipos: el templo, centralizado y riguroso, una vez despojado de sus galas e independizado del resto del edificio, se nos aparece como una estructura estática y ensimismada, mientras que, por mucho que se ordene y racionalice la portada, ésta siempre conserva el carácter de algo gratuito, de ornato complaciente que se antepone a un muro que ya antes estaba oradado.

LA DEMOLICIÓN DEL TEMPLO

Del templo de San Pío V sólo quedan actualmente en pie la portada y tres de los ocho lados de la primitiva rotonda. El resto fue demolido en 1925, por orden del Ministerio de la Guerra (del que dependía el edificio, dedicado desde 1834 a hospital militar) (25), por amenazar ruina.

La primera noticia que tenemos de que el templo presentase síntomas de ruina es un artículo publicado en 1903 en el periódico *Las Provincias* (26), que da cuenta de la visita realizada en aquella fecha por destacados miembros de Lo Rat Penat, entre ellos Martínez Aloy y el barón de Alcahalí, para comprobar las alarmantes noticias que sobre el estado físico del edificio les habían llegado. Las grietas aparecidas en la cúpula fueron recubiertas,

(23) El animal en cuestión se encuentra recostado sobre el escudo, y es una especie de perro de larga cola y fiera apariencia cogiendo con sus fauces un extraño objeto de aspecto fático. En un manuscrito del siglo XII, reproducido por Panofsky, *La sinagoga*, es representada por una mujer, lleva en sus brazos idéntico animal. PANOFSKY, E.: *Estudios sobre Iconología*, Alianza, Madrid, 1980, pág. 175, fig. 79.

(24) Sobre la hipotética autoría de Tosca ver VILLALMANZO, J.: "El padre Tosca y la iglesia de Santo Tomás de Valencia", separata de *Saïtabi*, XXVIII, 1978.

(25) Sobre las diversas ocupaciones del colegio ver MARTÍNEZ ALOY: *Op. cit.*, y GARÍN ORTIZ DE TARANCO: *Catálogo-guía del Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia*, Diputación de Valencia, 1955.

(26) "Lo Rat Penat, en San Pío V", *Las Provincias*, 24 de diciembre de 1903, pág. 1.

pero no se realizó una reparación a fondo, y así, veintidós años más tarde, en diciembre de 1924, el mismo periódico, en grandes titulares y a toda plana, recoge la noticia de que se ha cursado, por el Ministerio de la Guerra, orden de derribo del templo (27).

González Martí, que al parecer fue el que avisó a la prensa, pidió una reunión urgente de la Junta de Monumentos, de la que formaba parte, para que intentase detener la destrucción.

Efectivamente, al día siguiente de que se diese la noticia en la prensa, el 22 de diciembre, se reúne dicha Junta, bajo la presidencia del gobernador, general García Trejo. La resolución tomada en dicha reunión es desalentadora. La Junta reconoce su impotencia para oponerse a la orden de derribo y considera que la única manera de salvar el edificio es declarándolo monumento, para lo cual decide iniciar el correspondiente expediente de incoación. Sin embargo, dicha medida es absolutamente ineficaz, pues no se toma ninguna providencia para que las obras de demolición queden en suspenso mientras se completa el expediente, con lo que, como cabía esperar, la acción resolutiva de la piqueta se adelantó a la siempre parsimoniosa burocracia. El derribo se consumó en mayo de 1925 (28).

Al menos la incoación de tan inútil expediente sirvió para que las instituciones valencianas consultadas, encabezadas por la Academia de San Carlos (29), dejaran constancia de su oposición.

Las causas de la ruina cabe agruparlas en dos conjuntos: las relacionadas directamente con el edificio, con su estructura, y aquéllas debidas a accidentes externos.

Causas estructurales.—El proyecto de J. B. Pérez presentaba una cúpula de doble casco, el interior de ladrillo y yeso y el exterior de madera y plomo. La cúpula interior tenía dos zunchos, dos cadenas metálicas, que la ceñían en su arranque y en los riñones. La cúpula exterior estaba asegurada mediante ocho contrafuertes trasflorados.

Recordemos que Joseph Mingues cambia el proyecto y construye una cúpula tradicional, de un solo casco, de ladrillo, soportada por el tambor. La cúpula proyectada por Pérez asentaba directamente sobre los pilares, pues el falso tambor sólo sos-

tenía el segundo casco, que, por ser una estructura trabada, no transmitía esfuerzos tangenciales. Sin embargo, la cúpula construida por Mingues transmite todos sus esfuerzos, verticales y tangenciales, al tambor, por lo que hubiese sido razonable que el arquitecto hubiese aumentado los dispositivos de atado para eliminar en lo posible los esfuerzos tangenciales. Mingues no sólo no aumenta las precauciones, sino que, irresponsablemente, elimina todos los zunchos y, desde luego, los arbotantes (30).

Causas accidentales.—En el ya citado artículo de *Las Provincias* de diciembre de 1924, se da la opinión que sobre las causas de la ruina dieron los ingenieros encargados de la inspección. Estos técnicos atribuyen ésta a una disminución de la capacidad portante del terreno debida a la anegación de una acequia en desuso, tapada, que en el XVIII corría pegada al templo por su lado norte. Dicha acequia se anegó debido a un desbordamiento del Turia ocurrido en 1897. Al no tener salida el agua, el suelo tuvo que absorberla toda, con lo que éste no pudo soportar el peso del templo y se produjeron asientos que, a su vez, provocaron las grietas.

Parece evidente que ambas circunstancias, la insuficiencia estructural y el reblandecimiento del terreno, coadyuvaron a la ruina del edificio. Lo que ya no es tan evidente es la solución adoptada. Nadie dudaba que el templo necesitaba de una profunda reparación, pero nadie, excepto el Ministerio citado que ordenó el derribo, veía la necesidad de tan drástica decisión, tomada más de veinte años después de que apareciesen las primeras grietas.

JOSÉ SIMÓ CANTOS

(27) "El lunes se reúne la Comisión Provincial de Monumentos para tratar el derribo de San Pío V", *Las Provincias*, 21 de diciembre de 1924.

(28) "¿Consumatum est?", *Las Provincias*, 15 de mayo de 1925, pág. 1.

(29) "La Real Academia de San Carlos pide la declaración de monumento artístico-arquitectónico del convento de San Pío V", carta remitida al director general de Bellas Artes el 20 de febrero de 1925 y firmada por el presidente de la Academia, Juan Dorda. Reproducida en el número del mismo año de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO.

(30) Sobre los problemas estáticos de las cúpulas ver DORN, H.: "La arquitectura de Christopher Wren", *Investigación y Ciencia* (Scientific American), septiembre 1981, páginas 78-98.