



[1]

Una Catedral, una escuela

La arquitectura
y la escultura
valenciana del
cuatrocientos
a través de los
maestros Dalmau,
Baldomar y Compte

Arturo Zaragoza Catalán
Dr. Arquitecto
Académico Numerario



Una Catedral es la sede de la cátedra del obispo. Es, por tanto, una escuela de moral y de doctrina cristiana. Durante la Edad Media las Catedrales fueron, también, grandes centros artísticos. El esplendor del culto y el orgullo ciudadano requerían grandes y originales construcciones, así como obras de escultura, pintura, vidrieras, telas o libros que, a su vez, desarrollaron otros tantos oficios. De esta forma las Catedrales, y con ellas la Catedral de Valencia fueron también escuelas de las artes¹.

LA CATEDRAL DE VALENCIA

La Catedral medieval de Valencia fue construida en el punto más alto de la ciudad, sobre el mismo lugar en el que se había asentado el foro imperial, la basílica cristiana tardorromana y la mezquita musulmana. La Catedral adoptó una planta de tres naves y tres crujías, con crucero saliente, presbiterio poligonal abierto directamente al crucero y girola, la estructura se conformó con arcos apuntados de piedra construidos mediante roscas sucesivas, enjutas pétreas sobre éstos que llegan hasta las cubiertas y nervios igualmente de piedra. Las plementerías son de ladrillo dispuesto a rosca y sobre ellas se dispone el enjarrado y una cubierta de *trespol*, es decir, un pavimento impermeabilizante realizado con mortero de cal. Este peculiar sistema constructivo permitió realizar una obra sólida, económica y rápida. El carácter desornamentado del templo apoya esta idea de sencillez y eficacia constructiva. La primera piedra de la Catedral se puso en 1262 y a juzgar por

¹ SANCHIS y SIVERA, José. En *La Catedral de Valencia*, Valencia, 1909, pp. 37-51, trata puntualmente la Catedral de Valencia como "Escuela de las Artes".

las dataciones de algunas capillas y la localización de los sepulcros, pudo haberse finalizado a comienzos del siglo XIV².

Pero la construcción de la Catedral medieval no finalizó aquí. A pesar de lo que generalmente se ha considerado, los talleres de escultura en la Catedral de Valencia estuvieron presentes desde el primer momento. De hecho a finales del siglo XIII y durante la primera mitad del XIV ya puede considerarse la existencia de talleres estables de escultura. Entre estos están el de la portada del Palau, o del obispo Albalat, y el de la portada de los apóstoles, o del obispo Gastó. El repaso de los talleres de escultura en piedra durante los siglos XIII y XIV es pertinente porque muestra que los grandes maestros del siglo XV no trabajaron sobre un terreno yermo.

El taller de la portada del Palau, o del obispo Albalat

El conocimiento derivado de las restauraciones realizadas en los últimos años; de la portada del Palau, del sepulcro del obispo Albalat, (quien comenzó la obra de la Catedral), del paso al Capítulo, donde está instalada la imagen de la Virgen con el niño y el aguilucho, así como otros hallazgos, permiten plantear la existencia de un primer taller con interés escultórico en Valencia³.

La portada del Palau está formada por seis arquivoltas minuciosamente decoradas: puntas de diamante, molduras en zig-zag, festón lobulado y delicados follajes, figuras de ángeles seráficos y de ángeles turiferarios. Los capiteles presentan, en veinticuatro escenas, historias del Génesis y del Éxodo. Las arquivoltas se presentan en un marco rectangular formado por un saliente del muro quedando el conjunto a modo de arco triunfal. El tejadillo o cornisa apea sobre canecillos con cabezas humanas que deben representar, como indicó Sanchis y Sivera, a bienhechores o donantes. La portada por su composición y estilo decorativo (dependiente de la miniatura, de la eboraria y de la carpintería) se ha relacionado con el conjunto de experiencias tardorrománicas que se han dado en llamar la escuela de la Catedral de Lérida. No obstante, la presencia de un parteluz y arcos, capiteles de carácter narrativo y las cabezas del alero diferencian la puerta del Palau de otras de la misma serie.

2 Sobre el inicio del obrador y taller de escultura de la Catedral de Valencia, además de las obras generales ver: SANCHIS y SIVERA, José. *La Catedral de Valencia*, Valencia, 1909. TORMO MONZÓ, Elías. “La Catedral gótica de Valencia”, *Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Valencia, 1925, pp. 1-37., 1992, pp. 141-148. ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. *Arquitectura Gótica Valenciana*, Generalitat Valenciana. Valencia, 2000. ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. *Jaime I (1208-2008)*, *Arquitectura Año Cero*. Generalitat Valenciana. Valencia, 2008. BÉRCHEZ GÓMEZ; Joaquín; GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. *Traer a la memoria*. En *Jaime I (1208-2008)*, *Arquitectura Año Cero*. Generalitat Valenciana, Valencia, 2008.

Sobre el sistema constructivo véase: ZARAGOZÁ CATALÁN, A. “Modos de construir en la Valencia medieval: Bóvedas”. *Historia de la Ciudad*, Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, Valencia, 2000, pp. 76-88. El análisis estructural de la Catedral de Valencia y su capacidad antisísmica ha sido estudiado por LLOPIS PULIDO, V. *La Catedral de Valencia: Construcción y estructura. Análisis del Címborio*. Tesis doctoral leída en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Valencia. Dirigida por Adolfo Alonso Durá y Arturo Martínez Boquera. Julio, 2014.

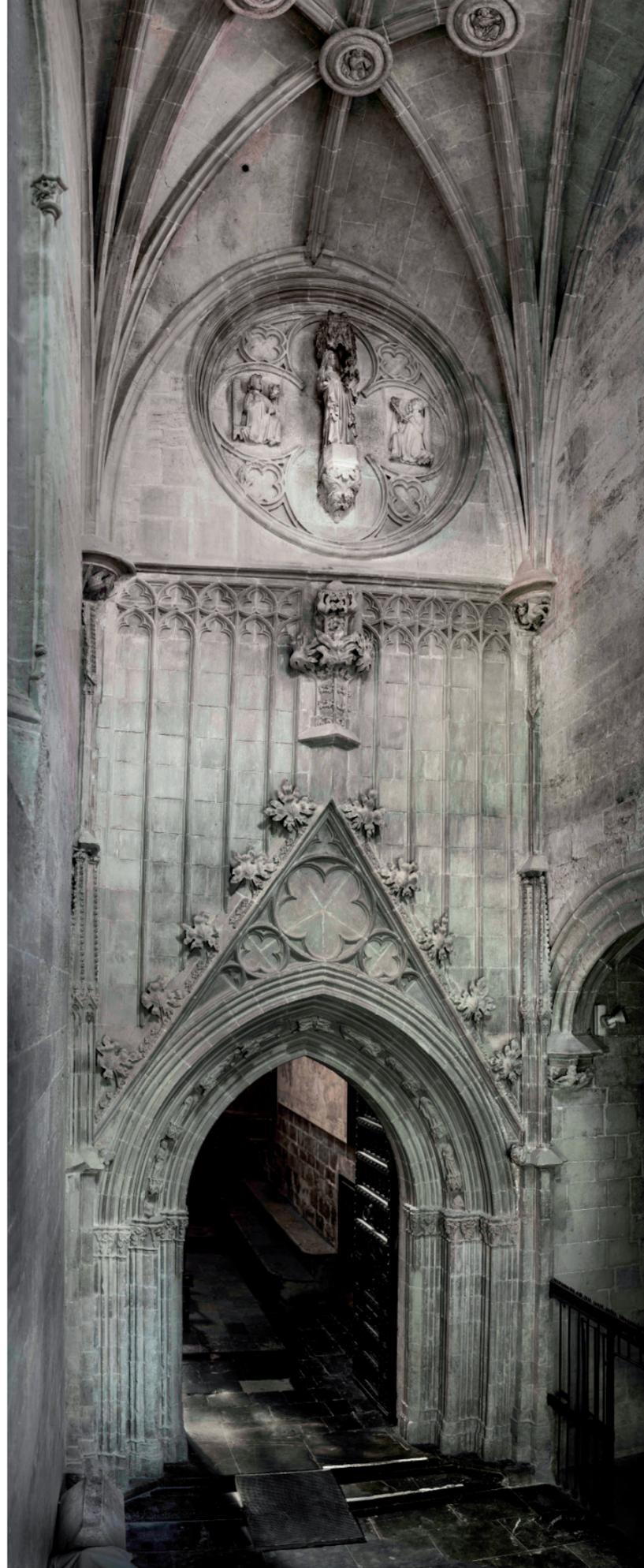
3 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. *Memorias Olvidadas I. Imágenes de la escultura gótica valenciana*. Generalitat Valenciana. Valencia, 2015.



A la izquierda ángel turiferario, a la derecha detalle de la imagen de Nuestra Señora y el Niño Jesús con el aguilucho. (Fotografía: Arturo Zaragoza).

En el sepulcro del obispo Andreu Albalat (1248-1276), quien puso la primera piedra de la Catedral en 1262 y está situado junto a ésta, los fondos decorativos de este sepulcro coinciden exactamente con los existentes en los tabernáculos de los ángeles de las arquivoltas de la portada del Palau. La forma escultórica de las cabezas del alero es la misma que la de la Virgen del Aguilucho y de los ángeles turiferarios que la acompañan. Estos últimos coinciden (no en dimensión, pero sí en composición y detalles) con los de las arquivoltas. Por otra parte, las sencillas claves de la bóveda de crucero de la Catedral, resueltas a modelo de microbóvedas gallonadas, coinciden con las coronas de los ángeles de la arquivolta y con los ángeles turiferarios de la Virgen del Aguilucho. Puede añadirse alguna pieza más a este catálogo ya que por su extremada similitud cabe relacionar las imágenes de una anunciación custodiada en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, de procedencia desconocida, que Durán Sempere y Ainaud de Lasarte califican de interés⁴. Cabe señalar que la epigrafía de la filacteria del San Gabriel de la citada anunciación es idéntica a la que identifica a los donantes de la puerta del Palau.

4 Las imágenes tienen nº de catálogo 022999-000 y 022998-000, DURÁN SAMPERE, Agustín; AINAUD DE LASARTE, Juan. *Escultura Gótica*. Madrid, 1956, pp. 181 y ss., especialmente fig. 180. De ellas los citados autores dicen: “piezas densas y contenidas, prevaleciendo en ellas la tendencia al ovoide, al diseño curvilíneo y envolvente con una mínima sugestión de movimiento. La expresión, así mismo, se insinúa tan solo en los rasgos que aún se hallan distantes del tratamiento estrictamente imitativo. En efecto, los ojos, la nariz y la boca son plasmados con un criterio más formal que naturalista, acaso para infundir esa suprema sensación de superioridad y de reserva que el arte medieval gustó de procurar a su iconografía. El canon de estas piezas es armonioso y en nada exagerado; el San Gabriel aparece algo más geometrizado en lo que concierne a las relaciones de volúmenes mientras la imagen de la Virgen es más corpórea y animada”.



Portada actual de la capilla del Santo Cáliz y antigua de la fachada de los pies de la Catedral. (Fotografía: Carlos Martínez).

La única noticia documental sobre un maestro de este periodo en la Catedral de Valencia nos proporciona el nombre de *Arnaldi Vitalis*. El hecho de que el documento esté redactado en latín no señala el origen del maestro. Con todo, su perfil profesional parece más ligado a la ingeniería y a la organización de obras como mostraría su actuación en la construcción de la acequia de Alzira. Desconocemos, por tanto, nombres referentes a la dirección del taller de escultura.

El taller de la portada de los apóstoles, o del obispo Gastó

La reciente restauración de la zona del paso a la antigua aula capitular de la Catedral de Valencia (2015) ha permitido comprobar que la portada de acceso a la misma proviene de otro lugar. La visión cercana evidencia que ha sido recortada en altura, ya que la primera dovela del arco ha sido suprimida dejando las figuras del registro inferior reducidas a bustos. También ha sido ajustada en anchura, con lo que han sufrido roturas los pináculos. En origen no pudo ser la puerta inicial del capítulo, que estaba situada en el eje del aula, porque medida la altura a la planta superior del antiguo claustro de la Catedral la portada no cabría. El único lugar del que puede proceder es de la fachada del atrio-claustro que estaba situada a los pies de la Catedral. La portada construida para la nave trecentista debió ser reutilizada y trasladada cuando se comenzó la *Arcada Nova* a partir de 1460. Con la construcción de la portada barroca la portada medieval habría sido trasladada definitivamente a la entrada del capítulo, conservándola como *una memoria antigua*, tal como ocurrió poco después con la fachada del trascoro.

La publicación de una noticia documental por parte de Sanchis y Sivera referente a la realización de obras en la portada del capítulo por el entonces maestro de la Catedral Pere Balaguer en 1424 hizo atribuir a este la actual portada. No obstante, Oñate Ojeda ya consideró que había sido trasladada y señaló que: “la portada entera ha sido embutida en un espacio (el de la anchura de la lonja de acceso al capítulo) mucho menor al que hubo de tener en su lugar primitivo”⁵. En cualquier caso la atribución a Pere Balaguer en función de las noticias documentales proporcionadas por Sanchis y Sivera habría que descartarla ya que únicamente se documenta el trabajo de tres operarios durante diecisiete días, tiempo insuficiente para construir esta portada⁶.

Estilísticamente la portada del capítulo debe ponerse en conexión con la de los apóstoles de la misma Catedral -hecho que también señaló Oñate- y con la portada de Santa María de la Seo de Gandía. Entre las semejanzas pueden señalarse la similar, sino idéntica, molduración de las arquivoltas de las portadas de los apóstoles y del capítulo, la forma de los tabernáculos y la composición de las imágenes. Estas son de muy diferente dimensión pero coinciden en el tratamiento de las telas y de

5 OÑATE OJEDA, Juan Ángel. *La Catedral de Valencia*. Valencia, 2012, p. 47.

6 SANCHIS y SIVERA, José. (1909) *op. cit.* Nota 1, p. 243.

los peinados. Detalle elemental, pero significativo, es la presencia de una peculiar cabeza de león situada en el ápice de la arquivolta entre los doseles de las imágenes. Este detalle se repite en la puerta del capítulo, en la de los apóstoles de la Catedral de Valencia y en la de Santa María de la Seo de Gandía, casi pareciendo una firma de taller. La datación de la puerta de los apóstoles por medio de la heráldica realizada por Rodrigo Lizondo señala que se construyó durante el largo gobierno del obispo Ramón Gastó (1312-1348) y acaso en el último periodo⁷. También el sepulcro del obispo Gastó, recientemente desenterrado del subsuelo de la Catedral muestra similitudes con la actual portada del capítulo. La peculiar macolla de los gabletes de las microarquitecturas del basamento del sepulcro son idénticas (proporcionalmente) a la existente en la portada. De la misma forma, la escultura sedente del obispo, aún con telas más elaboradas que las de las imágenes de las portadas, puesta en pie presenta un movimiento similar a las imágenes de éstas. El apoyo del sepulcro aparecido en el muro testero de la misma capilla muestra un remate con un león de características idénticas a los ya mencionados de las portadas.

Todas estas piezas señalarían la instalación de un taller de escultura, de origen francés, en Valencia, en fechas imprecisas de la primera mitad del siglo XIV, que realizaría el sepulcro del obispo Gastó, la puerta de los apóstoles, la portada del atrio de la Catedral, y el apostolado de las pechinas del cimborrio (se conserva un león alado correspondiente –hipotéticamente- a la figura de San Marcos en la que el león sigue las pautas de los existentes en las arquivoltas) y la portada del mercado de la colegiata de Santa María de Gandía. De hecho, la puerta de los apóstoles ha sido considerada como “la más francesa de las que hasta ese momento se habían realizado en toda la Corona de Aragón”⁸, por otra parte las similitudes formales con el Portal *des Libraires* de la Catedral de Ruán (iniciado a finales del siglo XIII) señala el origen último de este taller.

Durante la segunda mitad del siglo XV se construyó la antigua aula capitular, hoy capilla del Santo Cáliz, la torre campanario nueva, el Miguelete y probablemente el segundo cuerpo del cimborrio. Estas construcciones contaron también con sus talleres de escultura, aunque en estos casos de menor interés.



Antigua fachada-retablo del trascoro.
(Fotografía: Mateo Gamón).

7 RODRIGO LIZONDO, Mateu. “La heráldica en la puerta de los Apóstoles de la Catedral de Valencia”. *Archivo de Arte Valenciano*, vol. XCIV, pp. 17-28.

8 JOSÉ i PITARCH, Antoni; OLUCHA MONTINS, Ferrán. “Secuencias de contexto de la escultura de Morella siglos XIII-XIV, en *La Memoria Daurada. Obradors de Morella S. XIII-XIV*. Morella, pp. 95-115.

JULIÁ NOFRI “LO FLORENTÍ” (1417-1435) Y LA FACHADA-RETABLO DEL TRASCORO

La primera visión que se tenía del interior de la Catedral entrando desde los pies era la fachada del trascoro. El templo está atípicamente orientado con la cabecera mirando hacia el norte, por lo que la fachada del coro recibía una permanente y potente iluminación procedente del óculo de la fachada sur y de los ventanales orientados a este y oeste. La fachada estaba compuesta por una gran pantalla de alabastro que cortaba la nave y resplandecería ante la directa luz del sol. En el centro de la fachada se situaba la portada del coro, en los laterales aloja dos niveles de escenas con seis paneles en cada altura. El programa iconográfico es un peculiar relato de la historia de la salvación en la que los paneles del nivel inferior son escenas del antiguo testamento y el superior otras tantas equivalentes del nuevo. De izquierda a derecha y de abajo arriba se ve a Moisés levantando con un mástil la serpiente de bronce como salvación de las picaduras de las serpientes del desierto y a Cristo presentado en la cruz como salvación del mundo; Sansón llevándose las puertas de Gaza y Cristo entrando por las puertas del infierno; Jonás saliendo de la ballena y Jesucristo resucitado con el sepulcro a los pies; Elías ascendiendo en el carro de fuego y la Ascensión del señor a los cielos; Moisés recogiendo las tablas de la ley y la venida del Espíritu Santo; Salomón y su madre y la coronación de la Virgen.

Aunque la noticia más antigua sobre el coro es del año 1380, lo que ha llegado hasta nosotros es de fechas más tardías. En 1415 se firmaron capitulaciones con el maestro Jaume Esteve de Xàtiva. Este maestro trabajó desde 1418 con Juliá *Lo florentí*, escultor identificado como Guliano di Nofri, de origen florentino, también activo posteriormente en Florencia y en la Catedral de Barcelona. A Esteve se le encargó la estructura arquitectónica del retablo. Este último trabajo no gustó al cabildo y realizada visura por el maestro de obras de la Catedral Pere Balaguer y el orfebre Bertomeu Coscollá se estimó inadecuado. La obra quedó paralizada en 1424⁹.

9 Sobre el episodio del trascoro de la Catedral de Valencia véase: SANCHIS y SIVERA, José. *La Catedral de Valencia*, Valencia, 1909. SANCHIS y SIVERA, José. “La escultura valenciana en la Edad Media, Notas para su historia”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1926 pp.3-29. SANCHIS y SIVERA, José. “Arquitectos y escultores de la Catedral de Valencia”. *Archivo de Arte Valenciano*, 1933, pp. 11-12. VALERO MOLINA, Joan. “Juliá Nofre y la escultura del gótico internacional florentino en la Corona de Aragón”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. XI, 1999, pp. 59-76. GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. “Confirmado: Giuliano di Nofri, autor de los relieves del trascoro de la Catedral”. *Revista Catedral de Valencia*, nº 9, 2012, pp. 58-61. MIQUEL JUAN, Matilde. “El coro de la Catedral de Valencia (1384-1395). La introducción de nuevos elementos decorativos del gótico internacional”, *Arquitectura en construcción en época medieval y moderna. Técnica y organización de la obra*, Universitat de Valencia, Valencia, 2010, pp. 347-374. ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. *Memorias Olvidadas II, Los Palacios de La Memoria*, Generalitat Valenciana. Valencia, 2016.



Retablo de la capilla del Santo Cáliz, antigua fachada del trascoro de la Catedral.

A la izquierda escena de Sansón arrancando las puertas de Gaza, arriba derecha detalle de los ángeles músicos de la escena de la coronación de la Virgen, abajo a la derecha detalle de la escena de la venida del Espíritu Santo, en el escabel de la sede de la Virgen puede verse la firma del escultor: G U L I A N.
(Fotografías: Carlos Martínez).



Retablo de la capilla del Santo Cáliz, antigua fachada del trancoro de la Catedral. detalle de la escena de la bajada a los infiernos. (Fotografía: Carlos Martínez).

Entre 1441 y 1446 Antoni Dalmau reconstruyó la parte arquitectónica de la fachada-retablo. En 1777 el cabildo acordó renovar nuevamente la fachada del trancoro, conservando en el mismo lugar los paneles de las escenas y que... “el resto del antiguo trancoro se coloque a dirección de los señores comisarios en el Aula Grande Capitular para conservación *de estas memorias antiguas*”. Eliminado definitivamente el coro del centro de la nave de la Catedral en 1941 los paneles con las escenas se unieron al marco para el que fueron construidas en la actual capilla del Santo Cáliz.

Los bajorrelieves del trancoro muestran un maestro que puede relacionarse con la obra que Lorenzo Ghiberti (1378-1435) realizaba de forma coetánea en Florencia. Cabe destacar, entre otros aspectos, su preocupación por la perspectiva. Ésta queda más clara en los bajorrelieves con fondos arquitectónicos como el de la venida del Espíritu Santo, la bajada a los infiernos, o el de Sansón arrancando las puertas de Gaza. Las fotografías realizadas por Carlos Martínez han permitido encontrar la firma del maestro grafiada *GULIAN*, en el basamento de la sede de la Virgen María en la escena de Pentecostés. Las citadas fotografías realizadas con focos que reproducen la luz que recibía en el lugar en el que inicialmente se situaba evidencian que los relieves fueron pensados para verse en la nave de la Catedral ya que adquieren una volumetría y una fuerza actualmente desaparecida. Explican igualmente que el maestro exigiera para su trabajo un local con una luz determinada¹⁰.

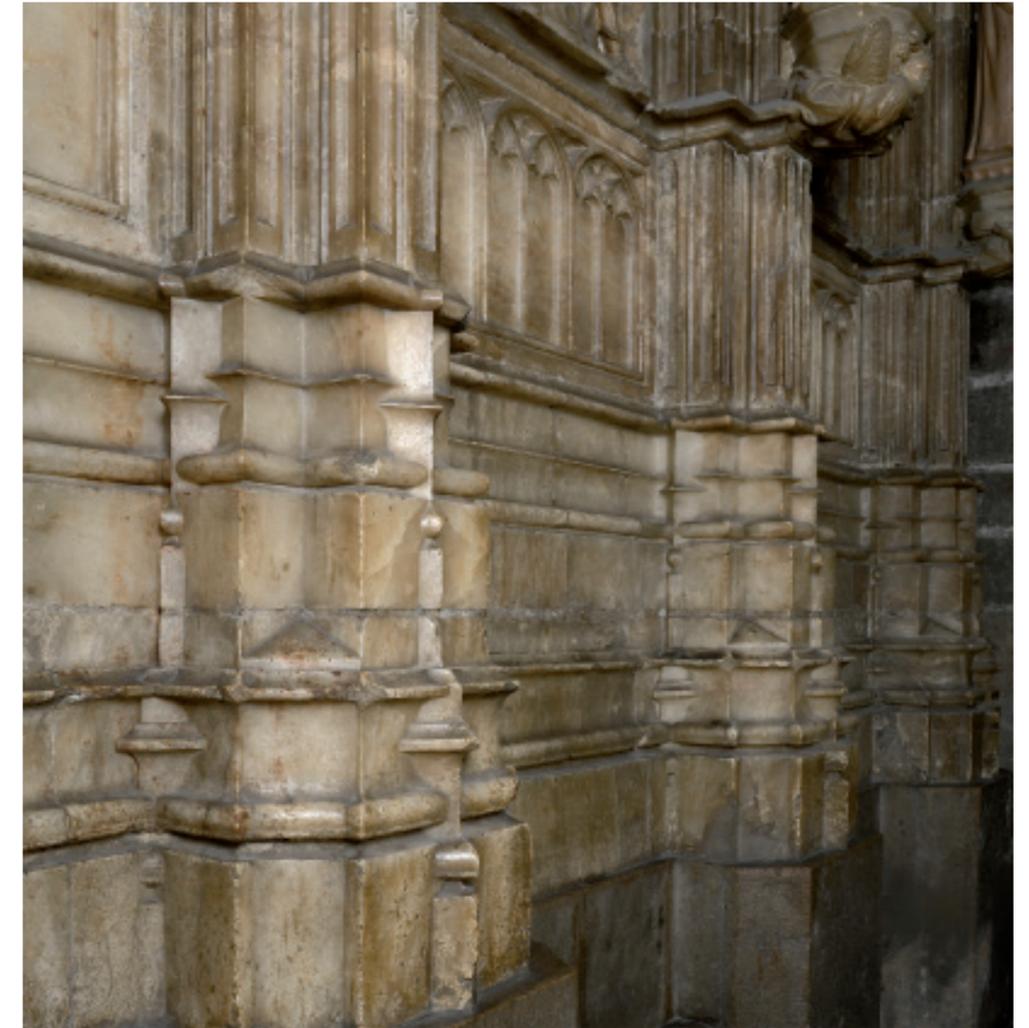
10 SANCHIS y SIVERA, José. *La Catedral de Valencia*, Valencia, 1909, p. 216.

DALMAU, BALDOMAR, COMPTE

Aunque la Catedral de Valencia a lo largo del siglo XIV había dejado huella en su diócesis (tanto en los sistemas constructivos, como eventualmente en la escultura) es al llegar al siglo XV cuando se convierte en una auténtica escuela de las artes.

La admirable continuidad de la excelencia artística que propició la sucesión de tres grandes maestros; Antoni Dalmau, Francesc Baldomar y Pere Compte, dio lugar al periodo de mayor interés artístico y a la más amplia proyección de la arquitectura valenciana. Todos ellos fueron maestros de las obras reales, maestros de la ciudad y ocuparon sucesivamente, entre 1441 y 1506, el más reconocido título al que podía aspirar un arquitecto y/o escultor valenciano en aquella época: maestro mayor de la Catedral de Valencia.

Retablo de la capilla del Santo Cáliz, antigua fachada del trancoro de la Catedral. Detalle del basamento de los pináculos. (Fotografía: Carlos Martínez).



El estudio conjunto de Dalmau, Baldomar y Compte en la Catedral de Valencia tiene la ventaja de que gracias al riquísimo archivo de la Catedral tenemos su obra bien documentada, cosa que no ocurre con frecuencia. También permite visualizar el itinerario de la arquitectura, de la escultura y de las intenciones artísticas en Valencia entre los años cuarenta del siglo XV y los primeros del XVI. La Catedral evidencia igualmente, como cada maestro recogió, siempre, de forma muy personal, el legado del anterior.

Estos maestros conducen a la arquitectura valenciana y, por extensión a la de la Corona de Aragón, desde una estética del gótico internacional a otra del gótico moderno. Esta última propicia un gusto renovado hacia las maclas de volúmenes, los enjarjes que salen directamente del muro, las intersecciones de líneas, las molduras que se esconden, los vanos en esviaje, así como hacía las bóvedas de arista y aristadas, o las de rampante redondo. La geometría, en todas sus formas sustenta este episodio. Técnicamente estas innovaciones fueron posibles gracias al trabajo sistemático con trazas y plantillas de renovada complejidad.

Esta nueva estética tiene que ponerse en relación con una nueva organización del obrador. Como indicó René Carrasco “la construcción de la puerta de Serranos en los años 1390, funciona según las normas europeas del gótico internacional: gran eficacia en el reparto de las competencias, control riguroso de los costes salariales con 20 escalafones diferentes de remuneración... En esos años (cuarenta del siglo XV) empieza en Valencia un cambio de rumbo. Las obras se organizan cada vez más alrededor de un pequeño número de canteros muy cualificados y bien pagados. El número de canteros por día en las obras disminuye, los salarios medios desaparecen...

Este fenómeno de selección en la que los que menos competencias tienen desaparecen, se puede explicar por razones técnicas ya que el estilo de Baldomar [Dalmau y Compte] lleva unas dificultades de ejecución que pocos canteros podían superar.

Por otra parte, la nueva organización de las obras que acompaña esta evolución técnica favorece una inversión en metálico razonable a corto plazo. Era la condición indispensable para que la vitalidad creadora no se rompiera en el momento en que la coyuntura económica se invierte y entra en fase de descenso. El encuentro entre elitismo técnico y contingencias económicas hizo posible la belleza de la escuela valenciana de arquitectura”¹¹

11 CARRASCO, René. “La organización de las obras municipales de Valencia en el siglo XV: estudio serial de las cuentas de administración (salarios, gestión de la mano de obra)”, Seminario: *Los oficios de la construcción y organización de obras en el proceso de evolución de la arquitectura española (1250-1550)*, Casa de Velázquez, Madrid, 22-23 marzo 1999.

ANTONI DALMAU (1435-1453)

El primer maestro que inicia la ruta del gótico moderno es Antoni Dalmau. De él tenemos noticias únicamente entre 1434 y 1453. Aunque la documentación de archivo es escasa, lo que conocemos de este maestro nos lo presenta como una de las grandes figuras del siglo XV en el contexto hispánico.

Aparece documentado por primera vez trabajando junto con el escultor catalán Pere Johan en los retablos de las capillas mayores de las catedrales de Zaragoza y de Tarazona. En la primera desde 1434 hasta 1440 y en la segunda en 1437 y 1438. El retablo de alabastro de la capilla mayor de Zaragoza fue un encargo del arzobispo Dalmau de Mur al escultor Pere Johan que antes había realizado el retablo de alabastro de la Catedral de Tarragona cuando el mismo arzobispo regentaba esta diócesis. Antoni Dalmau aparece como segunda persona en la obra de Zaragoza junto con un grupo variable de canteros valencianos, algunos de los cuales le acompañarán posteriormente en todas sus obras. Pere Johan se dedica a esculpir la figuración y Dalmau realiza la parte arquitectónica del retablo y sustituye a Johan en su ausencia. Lamentablemente el retablo de Tarazona no se conserva, pero sí interesantes noticias de archivo: el retablo era una costosísima obra contratada por el pintor Pascual Ortoneda, con la imagen de Nuestra Señora de la Huerta realizada por Pere Johan y la mazonería, de madera, por Antoni Dalmau. En los documentos se citan explícitamente los tabernáculos que debía realizar Dalmau. El maestro se reconoce como *fustero maçoner* y se declara residente en Zaragoza y natural de Cervera de Urgel¹².

La parte realizada por Dalmau; los doseles, pináculos, y otros ornamentos, son susceptibles de ser estudiados como microarquitecturas. En tal sentido aparecen arcos de tijera, conopiales, o arcos cortina, que remiten a la arquitectura inglesa del periodo del *decorated english*. El elemento de mayor interés, por su posterior evolución, son los pináculos formados por cinco cañas macladas e intersectadas entre sí con remates al modo de tallos de flores de acanto. Estos pináculos parecen haber sido desarrollados por Dalmau ya que no se encuentran anteriormente en

12 Sobre el retablo de Tarazona y el lugar de nacimiento de Dalmau véase: JANKE, R. Steven. “Pere Johan y Nuestra Señora de la Huerta en la Seo de tarazona, una hipótesis confirmada: documentación del retablo”. Zaragoza, 1987, pp. 9-18, especialmente 12 y 16, doc.II. PIK WAJS, Galia. «La Escultura Zaragozana del siglo XV: Un estado de la cuestión». *Turiaso*, 2001-2002, pp. 145-177. PIK WAJS, Galia. “El retablo gótico de la Seo de Tarazona: una hipótesis sobre dos piezas conservadas en Grisel y Tórtoles (Zaragoza)” *Turiaso*, XVII, pp. 197-216.

Sobre el retablo de la Seo de Zaragoza y el del palacio del arzobispo véase: JANKE, R. Steven. “The Retable of Don Dalmau de Mur y Cervello from the Archbishop’s Palace at Saragossa: A Documented Work by Francí Gomar, and Tomas Giner”, *The Metropolitan Museum of Art 1984 Metropolitan Museum Journal* 18, pp. 65-83. BARRAL y ALTET, Xavier; MANOTE, M^a Rosa. «Le sculpteur et l’oeuvre en albâtre au XV siècle: Pere Joan et le retable de la cathédrale de Saragosse» en *Artistes, Artisans et production artistique au moyen âge*, vol II, Picard. Paris, 1987. JANKE, R. Steven. «El retablo de Don Dalmau de Mur y Cervelló del Palacio Arzobispal de Zaragoza: una obra documentada de Francí Gomar y de Tomás Giner». *Aragonia Sacra* III. Zaragoza, 1988, pp. 71-90. LACARRA DUCAY, María del Carmen. *El retablo mayor de la Seo de Zaragoza*. Zaragoza, 1999. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza en el contexto de la renovación del Gótico final en la Península Ibérica*, Zaragoza, Museo Diocesano de Zaragoza, 2012, pp. 15-60. Sobre la presencia de Antoni Dalmau y de su círculo en Zaragoza; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.; ANDRÉS CASABÓN, J. *La Catedral de Zaragoza de la Baja Edad Media al Primer Quinientos. Estudio documental y artístico*, Zaragoza, Fundación Teresa de Jesús, Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2016.



+28+

Retablo de la capilla del Santo Cáliz, antigua fachada del trascoro de la Catedral. Detalle de la decoración de la enjuta del arco de la entrada. (Fotografía: Mateo Gamón).

el retablo de Pere Johan en Tarragona. No obstante hay ejemplos anteriores (más discretamente planteados) en talleres de origen centroeuropeo que actúan en la Península como el del retablo de la capilla de los corporales de Daroca, obra del taller de Isambart-Jalopa y el de la puerta del Mirador de la Catedral de Mallorca.

Junto con el retablo de la Catedral de Zaragoza debe considerarse el de la capilla del palacio episcopal del arzobispo Dalmau de Mur (ahora en el Museo Metropolitano de Nueva York) realizado en 1440-41 por escultores del equipo de Dalmau cuando éste había dejado ya Zaragoza. Este retablo se había atribuido tradicionalmente a Antonio Gomar. No obstante, la nueva lectura documental de Javier Ibáñez ha permitido saber que este maestro únicamente efectuó el montaje de las piezas realizadas por los escultores valencianos del círculo de Dalmau¹³.

Antoni Dalmau fue nombrado maestro mayor de la Catedral de Valencia el 28 de junio de 1441, fundamentalmente para renovar la parte arquitectónica del retablo de alabastro y en razón de su experiencia desarrollada en los retablos de alabastro aragoneses. De hecho, en el mismo día del nombramiento se mencionaba la intención de concluir la obra del trascoro: *e mes avant aquell dia mateix fou provehit que*

13 IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.; ANDRÉS CASABÓN, J. (2016), *Ibidem*, nota 12.



Retablo de la capilla del Santo Cáliz, antigua fachada del trascoro de la Catedral. Detalle de la decoración de la imposta del arco de la entrada. (Fotografía: Mateo Gamón).

+29+

lo dit honorable capitol que acabas lo dit portal de alabast del cor e ques desfes lo portal e tot lo que era errat... Es decir: “y más adelante aquel mismo día [del nombramiento] el honorable capítulo decidió que acabara el portal de alabastro del coro y que se deshiciera el portal [existente] y todo lo que estaba errado”. La obra se acabó en 1446. La evolución de la obra de Dalmau se ejemplifica muy claramente en los ya citados pináculos. Los pequeños y repetidos pináculos de cinco cañas situados en cada nivel de los retablos de alabastro de Zaragoza se convierten en ocho grandes pináculos, compuestos por una macla de trece cañas, desarrollados conforme a las leyes de la cuadratura, alcanzando toda la altura del retablo. Estos pináculos-pilares ordenan sintácticamente, a modo de un orden gigante, el conjunto de las doce escenas en bajorrelieve realizadas por el florentino Guliano di Nofri. Lo novedoso del diseño obligó a sujetar con una estructura metálica la pantalla de alabastro, ya que en las cuentas de la obra se registra la compra de *huyt verges de ferre ab gafes als caps per tenir les formes de la paret del portal del cor*, es decir, “ocho barras de hierro con grapas en las cabezas para sujetar las formas de la fachada del trascoro”¹⁴.

Los juegos de grandes cañas macladas desarrolladas en la fachada-retablo del coro de la Catedral de Valencia tienen su continuación en las portadas del conven-

14 Para la noticia del nombramiento de Dalmau como maestro de obras de la Catedral véase; GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. “El Maestro de la Catedral de Valencia Antoni Dalmau (Act.1435-1453)”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Madrid, Vols. IX-X, 1997-1998, pp. 91-105, nota 31. Sobre la noticia del empleo de hierro para la sujeción de la pantalla del trascoro; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente; IZQUIERDO ARANDA, Teresa. *Abastecer la obra gótica, el mercado de materiales de construcción y la ordenación del territorio en la Valencia bajomedieval*, Valencia, 2013, p.191.



Portada de la entrada a la planta baja de la antigua biblioteca de la Catedral desde la antigua sala capitular. (Fotografía: Mateo Gamón).

to de clarisas de la Trinidad de Valencia (a partir de 1445). En el sepulcro de la reina María de Castilla, consorte de Alfonso el Magnánimo, situado en el claustro de este convento, el arcosolio queda flanqueado por unos peculiares pináculos formados por dos cañas giradas cuarenta y cinco grados una respecto a la otra. Los basamentos y remate de los dos pináculos muestran cómo se esconden las respectivas molduras apareciendo con sus volúmenes maclados conjugando una novedosa polifonía de formas. Pero es en la portada de la iglesia del convento donde aparece la propuesta de mayor repercusión: una entrada formada por arquivoltas sucesivas flanqueadas por pináculos gigantes maclados, de nueve cañas, desarrollados también conforme a las leyes de la cuadratura. Este tipo de pináculos será utilizado ampliamente, más tarde, en todas sus variantes, por Pere Compte en la Lonja de Valencia¹⁵.

La forma de componer mediante pináculos maclados de orden gigante para ordenar la arquitectura tuvo una notable repercusión. Otras obras que contienen tempranamente esta idea pueden ser del mismo Dalmau o, al menos, de su círculo; la torre campanario de la iglesia de las Santas Justa y Rufina de Orihuela y las fachadas del Bautismo y del Nacimiento de la Catedral de Sevilla.

La torre campanario de la iglesia de las Santas Justa y Rufina es una potente construcción de planta cuadrada y cuatro cuerpos, el último con signos de haber sido transformado y faltarle la aguja que por composición requeriría. Al exterior se ordena con pináculos de orden gigante de cinco cañas macladas que se desarrollan en toda la altura de la torre. La escasa documentación existente señala que la torre se construía hacia 1440 y tenía la función de alojar el reloj de la ciudad cuya casa se situaba a sus pies. También se situaba en las inmediaciones la casa del gobernador del reino. La torre se encontraba junto a la puerta que salía hacia Castilla y a la cercana ciudad de Murcia. La torre parece haber sido un hito que señalaba la entrada al reino y su carácter de obra de inspiración real lo señalarían los escudos con los palos de Aragón que se exhiben en las claves y ménsulas de las habitaciones interiores. Por otra parte algunos maestros del círculo de Dalmau están documentados trabajando en Orihuela en esta época¹⁶.

La presencia de Dalmau como maestro de la Catedral de Sevilla ha sido documentada mediante las noticias cruzadas publicadas desde Valencia y Sevilla, respectivamente por Mercedes Gómez-Ferrer y por Alfonso Jiménez¹⁷. Este último ha señalado que en 1447, durante la presencia de Dalmau en Sevilla, reali-

15 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. “Componiendo con vuelos, maclas e intersecciones en el episodio tardogótico valenciano”, *Historia de la Ciudad VII*. Edición a cargo del Colegio Territorial de Arquitectos. Dirección académica: Francisco Taberner Pastor. Coordinación: Isabel Navarro Camallonga y Málek Murad Mateu. Colegio Territorial Arquitectos Valencia y Ayuntamiento de Valencia, 2015. Sobre el convento de la Trinidad y la presencia de Dalmau en el mismo; ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, “Real Monasterio de Trinidad”. Valencia. *Monumentos de la Comunidad Valenciana*. Tomo X, pp. 140-149. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Valencia, 1995.

16 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; GÓMEZ -FERRER LOZANO, Mercedes. *Pere Compte, Arquitecto*. Valencia, 2007.

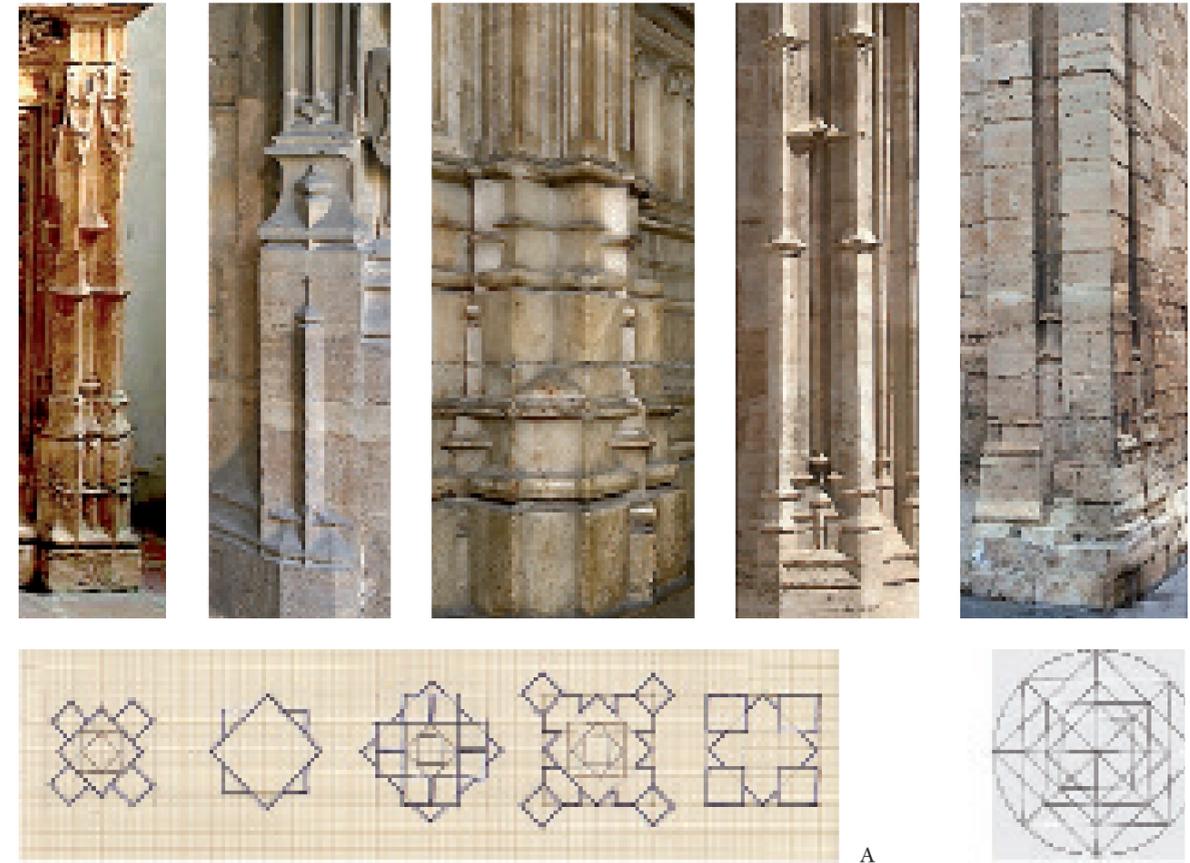
17 GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, *op. cit.* Nota 14. JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso, “Los primeros años de la Catedral de Sevilla: nombres, fechas y dibujos”, *Los últimos arquitectos del Gótico*. Madrid, 2010, pp. 14-69.

zando trazas para la obra, la planta de la Catedral estaba en ejecución, por lo que en todo caso podría estar diseñando los elementos decorativos y las portadas. Curiosamente las portadas del Bautismo y del Nacimiento, situadas a los pies de la Catedral de Sevilla tienen una notable similitud con la que inicialmente se situaba a los pies de la Catedral de Valencia, recayente al atrio de la misma. Todas ellas están formadas por una portada con arquivoltas formadas por arcos apuntados, con un estirado gablete (más pronunciado en la más esbelta Catedral de Sevilla). Los pináculos maclados de cinco cañas que flanquean las portadas de Sevilla y la peculiar composición de la tracería del gablete, utilizada también por Dalmau en la fachada del trascoro, podrían permitir relacionar la traza, o la idea, que no la obra, de las portadas sevillanas con el maestro Dalmau.

La utilización de pináculos de cañas macladas tuvo un largo recorrido en la arquitectura del gótico moderno, especialmente en Castilla. Es raro el templo de grandes dimensiones que no utiliza los pináculos (no siempre con el oportuno y diverso diseño de Dalmau) para ordenar la fábrica. Todavía en la Catedral de Segovia, bien entrado el siglo XVI, los contrafuertes con pináculos adosados, ordenan compositivamente el edificio y la fachada de los pies.

Que Dalmau no fue únicamente un fino escultor de microarquitecturas de alabastro, sino también un completo arquitecto que controla la geometría y la obra de cantería, lo demuestra la iglesia y el claustro que construyó en el monasterio de la Trinidad de Valencia desde 1445 hasta su muerte en 1453. En este bellissimo claustro los nervios cruceros, formeros y perpiaños surgen del muro maclados o intersectados obligando a realizar piezas y plantillas distintas en cada nivel del enjarje. Esta solución es coetánea de las que Guillem Sagrera realizaba en la Lonja de Mallorca y únicamente tienen como precedente en la geografía peninsular el anónimo claustro de la Cartuja de Valdecristo. La perfección de la ejecución del claustro de la Trinidad hace pensar que los maestros que lo realizaron tenían experiencia en este tipo de obras. Acaso Dalmau o, al menos, maestros de su círculo se formaron en el obrador de Valdecristo¹⁸. En la Catedral de Valencia hay una pequeña bóveda de este tipo en el paso al capítulo. Al ser construcción posterior debió realizarla Pere Compte siguiendo, como tantas veces, el modo de Dalmau.

Aunque carecemos de noticias precisas, es posible que otros elementos de moderno carácter estereotómico del monasterio de la Trinidad procedan de Dalmau o de su círculo. De hecho las microbóvedas de arista situadas en la tribuna de la iglesia están aparejadas a la moderna y por su situación junto a la puerta de entrada se han tenido que realizar a la vez que ésta. Lo mismo sucede con el caracol de



Modelos de pináculos. De izquierda a derecha; pináculo del retablo de la capilla del arzobispo Dalmau de Mur de Zaragoza (ahora en el Metropolitan Museum de New York); pináculo del sepulcro de la reina María en el monasterio de la Trinidad de Valencia; pináculo de la fachada del trascoro de la Catedral de Valencia; pináculo de la portada de la iglesia del monasterio de la Trinidad de Valencia; pináculo de la torre de la iglesia de las Santas Justa y Rufina de Orihuela. Abajo, de izquierda a derecha, planta-sección esquemática de los pináculos fotografiados en el registro superior y sistema para la obtención de la cuadratura.

18 Sobre las técnicas desarrolladas en el obrador de Valdecristo véase: PÉREZ DE LOS RÍOS, Carmen; ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. "Bóvedas de crucería con enjarjes de nervios convergentes que emergen del muro en el área valenciana, ss. XIV-XV". *Actas del Octavo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Santiago Huerta (edit.). Madrid, 2013, Vol. II, pp. 833-842. ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; PÉREZ DE LOS RÍOS, Carmen. "Bóvedas de crucería con enjarjes de nervios convergentes que emergen del muro en el área valenciana, ss. XIV-XV (y dos)". *Bóvedas valencianas. Arquitecturas ideales, reales y virtuales en época medieval y moderna*. Juan Carlos Navarro Fajardo (ed.). Valencia, 2014, pp. 34-57.

la tribuna de la reina, que remata con una diminuta cúpula esférica correctamente realizada. En este aspecto el retablo del trascoro vuelve a darnos una valiosa información sobre la forma de trabajar de Dalmau. El retablo es una obra realizada en taller, con un sabio y elegante despiece que permite un fácil desmontaje, lo que explica su traslado, y el que tenga labra decorativa en dos planos sucesivos. También tiene labra en la parte trasera de algunas piezas, en lugares inaccesibles para la vista y para la labra. Esta misma estereotomía o cortes de piedra aplicada a la decoración se repite en él, solo aparentemente sencillo, sepulcro de la reina María en el monasterio de la Trinidad.

La capacidad de Dalmau como tracista queda demostrada igualmente por la noticia de la *mostra*, o modelo, que había realizado para la aguja que debía rematar el Miguelete y que el cabildo procuró recuperar a la muerte del maestro. La identificación de una maqueta de aguja gótica en las dependencias municipales, procedente de la casa gremial de los curtidores (el suegro y albacea de Dalmau pertenecía a este gremio)¹⁹, permite relacionar, sino la materialidad de la pieza, al menos el diseño, a Dalmau. De hecho el tipo de aguja resuelve los problemas constructivos que plantearía una aguja sobre el Miguelete y se aviene a las formas utilizadas en los doseles del retablo del trascoro. Las frecuentes transferencias realizadas por Dalmau entre la microarquitectura y la obra real permiten atribuir a Dalmau la portada de la planta baja de la librería de la Catedral, actualmente recayente al museo. Los atrevidos arcos conopiales de esta portada se encuentran ya en el retablo de Zaragoza²⁰. En este caso cabe considerar también que la rara piedra calcarenita de esta portada coincide en Valencia únicamente con la del sepulcro de la reina María en el monasterio de la Trinidad, obra de Dalmau.

La obra de Dalmau, tanto en la Catedral como en otras obras, igual que más tarde Baldomar y Compte, muestra claramente una gran capacidad del maestro para formar y dirigir equipos modernos y eficaces. Muestra también el carácter de su obrador y de su círculo formado por grandes especialistas capaces de emprender obras por sí mismos o de trabajar con otros grandes maestros. Acaso por su formación como mazonero, la obra de Dalmau parece cumplir la propuesta de François Bucher de que la microarquitectura formaliza la idea de la teoría y del estilo gótico. De hecho, lo mejor de su maestría es la finura escultórica que conocemos por los detalles de la estructura arquitectónica de los retablos y de las portadas. Los capiteles con trabajos de trepa, los elegantes *crochets* de hoja de col rizada, las cintas de acanto espinoso, los inesperados ramos de bellotas con un glande vacío, los simpáticos dragones y los caracoles en movimiento con antenas, prestan a su obra un carácter desenfadado, orgánico y naturalista de una calidad insuperable. Estas invenciones, cuidadosamente administradas, se convirtieron en modelos que fueron copiados y repetidos por una amplia geografía hasta comienzos del siglo XVI.

19 GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, *op. cit.* Nota 14.

20 Las imágenes de la anunciación de alabastro fueron añadidas en 1497 por el escultor Johan de Casel. SANCHIS y SIVERA, José. "La escultura valenciana en la Edad Media. Notas para su historia", *Archivo de Arte Valenciano*, 1926, p. 27.



Capitel del pilar este de la Arcada Nova.
A la izquierda imagen hipotética de
Francesc Baldomar, a derecha
la de Rodrigo de Borja.
(Fotografía: Mateo Gamón).

FRANCESC BALDOMAR (1425-1476)

La riqueza de la ciudad desde finales del siglo XIV y las personalidades de Alfonso de Borja (1378-1458) que sería obispo de Valencia desde 1429, cardenal desde 1444 y papa con el nombre de Calixto III entre 1455 y 1458, así como la de Rodrigo de Borja (1431-1503), cardenal desde 1456, vicescanciller de Roma desde 1457, obispo de Valencia desde 1458 y papa con el nombre de Alejandro VI entre 1492 y 1503, impulsaron nuevas obras en la Catedral.

El segundo maestro del episodio que consideramos, Francesc Baldomar, llegó a la maestría de la Catedral para hacerse cargo de una obra importante, la llamada *Arcada Nova*. Esta obra consistía en construir un nuevo tramo, que se añadiría a los pies, ocupando el lugar del atrio claustro existente.

Baldomar está documentado entre 1425 y 1476. Según el autor del coetáneo diario llamado *del capellà d'Alfons el Magnànim* fue natural de la ciudad de Valencia. Aparecen noticias de archivo en Valencia, por primera vez en 1925, de un Francesc Baldomar trabajando como simple *piquer* en obras municipales a las órdenes de Jaume Esteve (el maestro que realizó el primer proyecto fallido de la fachada del trascoro). Desaparece de la documentación entre 1426 y 1434. Cuando llegó a la maestría de la Catedral a fines de la década de los cincuenta del siglo XV era ya un maestro altamente reconocido que había realizado para la ciudad obras en la casa

de la misma (desde 1435) y en el portal de Quart (desde 1444). También realizaba las obras reales; trabajaba en el palacio real desde 1442 y estaba finalizando las obras de la capilla real del convento de Santo Domingo (desde 1439), previsiblemente para alojar el sepulcro del rey Alfonso el Magnánimo. Sabemos que en 1464 vivía en el *atzucach* de la tapinería, muy cerca de la Catedral²¹. Más tarde fundaría el gremio de *pedrapiquers* (1472) alcanzando el máximo control del ámbito profesional²².

Baldomar había desarrollado una revolucionaria arquitectura que todavía hoy nos causa asombro. La decisión de disponer las torres del portal de Quart orientadas al camino de Quart, que accedía con un ángulo de unos quince grados a las murallas, obligó a disponer todos los arcos y bóvedas en esviaje obligando a realizar un esfuerzo sin precedentes en el obrador de cantería que él mismo dirigía. La bóveda aristada de la tribuna de las torres, que precede en pocos años a la mucho más amplia de la capilla real parece haberse utilizado para experimentar la construcción de esta innovación. La presencia en la fachada recayente al interior de la ciudad de un arco de aparejo florentino, de un potente enjarje resuelto con un *tacón de Sagrera*, así como de un tempranísimo *caracol de Mallorca*, señalan un maestro y un taller abierto a todas las novedades²³.

Obra importantísima para entender el pensamiento y la obra de Baldomar es la capilla real del convento de Santo Domingo. En ella parece haberse materializado el nacimiento de la estereotomía de la Edad Moderna. Toda la teoría de las bóvedas albertianas, pero construidas en piedra, con aparejo a la moderna, tienen su representación en esta capilla; las bóvedas de cañón y arista de la sacristía (con la dificultad añadida de ser *cojas* al plantearse en una planta trapezoidal), la bóveda esquifada de la entrada lateral, o la esférica que cubre el caracol. A ello hay que añadir la invención de la gran bóveda aristada de la nave y de otros ingenios como la escalera de doble entrada que remata en un caracol de ojo abierto, o las puertas en esviaje de la sacristía.

21 Para la localización de la vivienda de Baldomar véase: CABANES PECOURT M^a de los Desamparados, (Introducción, transcripción e índices), *Avecindados en la ciudad de Valencia en época medieval. Avehinaments (1308-1478)*, Valencia, 2008, p. 372.

22 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. “El arte de Corte de Piedras en la arquitectura valenciana del cuatrocientos: Francesc Baldomar y el inicio de la estereotomía moderna”. *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano (Valencia, mayo 1992, pp. 97-100)*. ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. *La Capella Reial d'Alfons el Magnànim de l'antic Monestir de Predicadors de Valencia*. Valencia, 1996. ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. *Arquitectura Gótica Valenciana*. Generalitat Valenciana, Valencia 2000. Gómez-Ferrer, Mercedes, en “L'Almodí del senyor rei de la ciutat de Valencia, precisiones sobre su historia constructiva”. *Archivo Español de Arte*, 1997, pp. 69-80, ha establecido la autoría de Francesc Baldomar en la obra del Almudín y Serra Desfilis, Amadeo en “El mestre de les obres de la ciutat de Valencia (1370- 1480)” en *L'Artista-artesà medieval a la corona d'Aragó*, Institut d'Estudis Ilerdencs, Lérida, 1999, pp. 399-417, ha retrotraído la vida profesional de Baldomar hasta 1425.

23 Sobre el llamado “tacón de Sagrera” véase: PÉREZ DE LOS RIOS, Carmen, *Aspectos formales y constructivos en la obra de Guillem Sagrera: el uso de plantillas*. Tesis doctoral leída en 2016 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

La Arcada Nova

La obra de la *Arcada Nova* de la Catedral consistió en la construcción de una nueva crujía de la nave idéntica en dimensiones de planta y sección a las anteriores y de seis grandes capillas en su entorno. Dos de ellas estaban situadas en el lado del evangelio, dos en el lado de la epístola y dos más a los pies. Todo ello ocupando la superficie del atrio-claustro existente y de otras dependencias de la Catedral.

A pesar de la apariencia de discreción y de continuidad con lo existente, la obra de la *Arcada Nova* fue inesperadamente novedosa. El maestro Francesc Baldomar repitió, o recuperó, a los doscientos años de comenzada la Catedral el planteamiento vagamente clasicista de proporciones con el que se inició la Catedral. También combinó recursos característicos de la arquitectura gótica, como los arbotantes de trazado carpanel, con la exhibición de una pieza de *spoglio* clásica, una losa con una inscripción latina como base del nuevo pilar. Sobre ella reinterpretó el viejo tema románico de la doble columna empotrada, composición que ya era antigua cuando se construyó la Catedral. Las disposiciones arquitectónicas de Baldomar en la ampliación de la Catedral de Valencia sugieren la intención de una excursión al pasado al modo que se realiza en los fondos de la pintura flamenca coetánea. Viaje en el que la antigüedad clásica está representada por el románico. En este tramo aparecen además algunos revolucionarios recursos formales que caracterizan al maestro y que ya había experimentado en obras anteriores: los vanos dispuestos en esviaje y la bóveda aristada. Los esviajes de las ventanas de la Catedral o *chanfrantes ópticos*, según expresión utilizada por el erudito Orellana, se disponen a modo de un orden oblicuo gótico. El segundo de estos recursos aparece en la pequeña y elegante, aunque funcionalmente innecesaria, bóveda aristada del paso a la torre campanario. A este espacio se accede a través de una portada dispuesta en rincón, *en angle* según la documentación de archivo, de absurda lógica constructiva y de compleja estereotomía. Estas fórmulas constituyen un auténtico manifiesto de muchas derivaciones de la arquitectura europea en el siglo XVI²⁴.

Las obras comenzaron en 1460 y tenemos constancia de que estaban finalizadas en 1487, sufriendo paralizaciones entre 1467 y 1472 y entre 1482-1485. Las obras fueron realizadas a la vez que otras muchas en la Catedral. El incendio de la capilla mayor y la destrucción del célebre retablo de plata de la misma en el año 1469 pudo ser otra de las causas del retraso de la obra. Los maestros de obras que la llevaron a cabo fueron Francesc Baldomar desde su inicio hasta su desaparición y/o muerte en 1476 y Pere Compte desde esta fecha hasta su finalización. El nuevo cardenal-obispo, Rodrigo de Borja concedió nuevas bulas para facilitar la financiación de las obras de la Catedral y se implicó personalmente en las mismas como lo señala el hecho de enviar a los pintores Francesco Pagano y Paolo de San Leocadio desde Italia para realizar las pinturas del ábside.

Pero la ejecución de las obras y su control no estuvo exenta de problemas. La enemistad entre el rey Alfonso el Magnánimo y el papa Calixto III tuvo uno de sus puntos de fricción en la petición -no concedida- del rey al papa para cubrir el obispado de Valencia con un hijo de su hermano Juan. Pero el papa quería el obispado

24 *Ibidem*, nota 22.



Bóveda aristada del paso al Miguelete. (Fotografía: Paco Alcantara).

para su sobrino Rodrigo, que sería quien lo acabaría obteniendo. Estos enfrentamientos tendrían su derivación o equivalencia en los conflictos entre los jurados de la ciudad (más afectos al rey), y el obispo y los canónigos. También en la división del cabildo. A partir de la muerte de Calixto III y de Alfonso en 1458, las tensiones durante la obra entre el nuevo rey, al que se la había negado para su hijo el obispado de Valencia, y el nuevo cardenal-obispo Borja que lo había obtenido estaban servidas²⁵.

Fenestras obliquas, porta anguli y bóvedas aristadas

La aparente complicación en la traza de las ventanas en esviaje y las bóvedas carentes de nervios, así como el absurdo constructivo que supone abrir un vano en un rincón o una esquina de una fábrica obliga a buscar la lógica de su diseño.

La razón que pudo impulsar la construcción de vanos en esviaje en espacios religiosos (y aún en los civiles) ya desde los siglos XV y XVI fue la sanción divina que les prestaba el hecho de que las ventanas del Templo de Jerusalén, fueran descritas como *Fenestras Obliquas* en la *Biblia Vulgata* (Reyes 6, 4; Ezequiel 20, 16 y 41, 16). Estaríamos así ante un intento de asimilar la nueva construcción a una arquitectura cuyo inspirador había sido directamente Dios. Esta reconstrucción del Templo de Jerusalén no requería una fidelidad absoluta al texto sagrado (que, por otra parte, era de difícil interpretación), ya que podía realizarse a modo de sinécdoque, es decir, tomando el todo por las partes. Ello era suficiente para la asimilación simbólica entre el edificio proyectado y la arquitectura descrita en la Biblia. El edificio podía combinar elementos simbólicos del desaparecido templo, aunando así el antiguo y el nuevo testamento²⁶.

25 Como ejemplo de las tensas relaciones entre las instituciones puede recordarse un suceso exhumado por Navarro Sorní; la semana anterior al comienzo de la solemne indulgencia proclamada por Calixto III, con cuyos ingresos se iban a sufragar las obras, el gobierno municipal de Valencia escribía al monarca proponiendo la forma del control de los ingresos; un cofre con cuatro llaves custodiadas por cuatro personas. Una correspondiente al representante del rey, otra al de la ciudad, la tercera al representante del papa y la cuarta al del cabildo. También se descontarían de los ingresos los gastos realizados por la ciudad para la gestión de las indulgencias. El cabildo, indignado, comunicó que no estaba dispuesto a aceptar la intervención de ningún laico en el control de lo que solo a ellos correspondía y que no cabía deducir los gastos efectuados.

Las relaciones entre Calixto III con Alfonso el Magnánimo y la ciudad de Valencia y consecuencias posteriores han sido analizadas desde diferentes ángulos, véase: NAVARRO SORNÍ, M., "El enfrentamiento entre Calixto III y Alfonso el Magnánimo por el obispado de Valencia". *Cum vobis et pro vobis. Homenaje de la Facultad de Teología San Vicente Ferrer de Valencia al Excmo. y Rvdmo. Dr. D. Miguel Roca Cabanellas*. Valencia 1991, pp. 59-77. RUBIO VELA, A., *Alfons de Borja y la ciudad de Valencia (1419-1458)* Colección de documentos del Archivo Municipal, Valencia, 2000, pp. 186-189. NAVARRO SORNÍ, M., *Alfonso de Borja, papa Calixto III en la perspectiva de sus relaciones con Alfonso el Magnánimo*. Valencia 2006. CÁRCEL ORTÍ, M^a M., & PONS ALÓS, V., "El clero valenciano en la época de los Borja". *Congrés commemoratiu del 500 aniversari de l'any jubilar d'Alexandre VI*. Valencia, 2006. Paulino Iradiel; José M^a Cruselles (coord.) pp. 223-262. NAVARRO SORNÍ, M., "La promoción eclesiástica nepotista y política de Calixto III". *Congrés commemoratiu del 500 aniversari de l'any jubilar d'Alexandre VI*. Valencia, 2006. Paulino Iradiel; José M^a Cruselles (coord.), pp. 69-90. NARBONA VIZCAÍNO, R., "Poder real y sociedad urbana. Valencia en el siglo de los Borja". De Valencia a Roma a través dels Borja. *Congrés commemoratiu del 500 aniversari de l'any jubilar d'Alexandre VI*. Valencia, 2006. Paulino Iradiel; José M^a Cruselles (coord.) pp. 261-279.

26 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. "Inspiración bíblica y presencia de la antigüedad en el episodio tardogótico valenciano", en *Historia de la Ciudad II*. Valencia, 2002, pp. 165-183.



Puerta en ángulo del
paso al Miguelete.
(Fotografía:
Carlos Martínez).



Ventana en esviaje
de la capilla de la
Trinidad.
(Fotografía:
Carlos Martínez).

La Porta Anguli, o puerta del ángulo, era una de las doce puertas antiguas de Jerusalén, queda referenciada igualmente en la *Biblia Vulgata* (2 Crónicas 25:23; 2 Reyes 14:13; Jeremías 31:38 y Zacarías 14:10). Esta puerta accedía a una hondonada exterior a la ciudad santa en la que se encontraba una zona de enterramientos, el lugar donde se depositaba la ceniza de los sacrificios del templo y donde se encontraba la colina del Gólgota. En algún momento, esta puerta se identificó con la puerta a través de la cual Jesucristo había iniciado el camino del calvario. Es sabido que el valor simbólico de las puertas en las sociedades menos desritualizadas que la nuestra ha sido considerable. No es de extrañar que en el excitado ambiente del biblismo arquitectónico desarrollado en Valencia en el siglo XV aparezcan tres puertas en *angle* en la Catedral de Valencia. Es significativo el latinismo *angle* utilizado en los libros de fábrica para una puerta que más propiamente debía llamarse en lengua vulgar en *racó*, en rincón. Una de ellas (inacabada) se abrió en la sala capitular para comunicar esta con el *fosaret*, un pequeño cementerio situado tras la capilla-parroquia de San Pedro. La segunda da acceso al patio del Miguelete y seguramente al cementerio de la inmediata capilla de los armeros. La tercera, en la sacristía, podría permitir acceder al reconditorio en el que se albergaba la reliquia de la corona de espinas. Es decir, siempre con usos atribuibles a los de la puerta bíblica²⁷.

A partir de la original solución constructiva que le dio Baldomar a las puertas en ángulo estas se convirtieron en un modelo o arquetipo para ejecutar alardes de estereotomía moderna. Así lo demuestra su aparición en todos los tratados de corte de piedras posteriores.

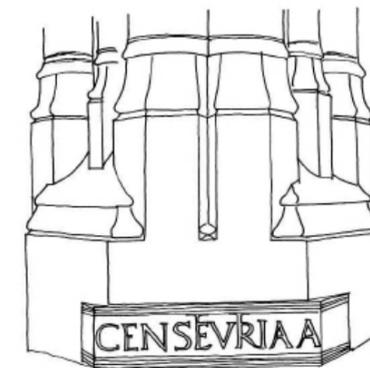
Las bóvedas aristadas son aquellas que se forman a partir de unas aristas que han sustituido el lugar y la función generatriz de los arcos cruceros de las bóvedas de crucería. Los plementos de estas bóvedas pueden ser superficies de doble curvatura similares a las existentes en las bóvedas de crucería. En el aspecto visual buscan la desmaterialización de las precedentes y consistentes bóvedas nervadas de crucería. En lo constructivo intentan la construcción sin nervios. El Templo de Jerusalén, y con él la iglesia cristiana, se percibían como derivaciones –construidas con materiales duraderos– del tabernáculo de Moisés. Este último era una tienda levantada con velas o toldos, sustentada por postes o columnas y decorada con enramados y guirnaldas. Su forma y su construcción vienen detalladas en el libro del *Éxodo*, 25-40, y recibió por nombre la Tienda de la Reunión. Esta forma de concebir la iglesia cristiana es sugerida por un texto de extraordinaria difusión en la Edad Media y cuya presencia en Valencia está ampliamente documentada: el *Rationale Divinorum Officiorum* (c.1295) de Guilielmus Durandus. En la Catedral Baldomar construyó la bóveda aristada del paso al Miguelete. Existe otra bóveda aristada de planta cuadrada con aristas terceletes, probablemente de ladrillo tabicado, de autoría desconocida, en un espacio escondido junto a la actual capilla de San José²⁸.

27 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. “Los retratos esculpidos en el pilar este de la arcada nova de la Catedral de Valencia”, *Retrotabulum, viatges a la bellesa. miscel.lania homentge a Maria Rosa Manote i Clivilles*. pp. 197-212.

28 Sobre las bóvedas aristadas como arquitecturas textiles; *Ibidem* nota 26. ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, “Gótico y moderno. Consideraciones sobre el arte y la arquitectura en la edad del caballero Tirante el Blanco”, *Joanot Martorell y el otoño de la caballería*. Eduard Mira (comisario). Valencia 2011, pp. 73-87. Sobre la construcción de bóvedas aristadas; ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo, “Cuando la arista gobierna el aparejo”, *Arquitectura en Construcción en Europa en época medieval y moderna*. Amadeo Serra Desfilis (coordinador). Universitat de Valencia. 2010, pp. 187-224.

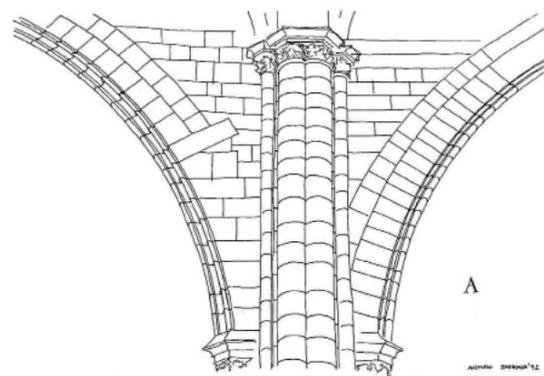
Las puertas de Roma y el pilar este de la Arcada Nova

El esviaje de las torres de Quart (tan atípico y tan constructivamente incómodo) y con él la oblicuidad de los vanos de la Catedral podrían hacer referencia, a la vez, a otras antigüedades: las puertas de la ciudad de Roma. Aparte de los arcos romanos en esviaje de las puertas de la ciudad de Perugia en Umbría, del arco *dei Pantani*, en el foro de Augusto en Roma, algunas puertas de esta ciudad como la *Porta Tiburtina* del muro de Aureliano, la *Porta Maggiore*, o la *Porta Caelimontana* del legendario muro de Servio Tulio, tenían idéntica disposición que la que adoptaría la de Valencia. Ninguna de ellas debía de ser cosa desconocida para la crecida colonia valenciana cuatrocentista en Roma. Cabe recordar que el obispo de Valencia Alfonso de Borja, más tarde Calixto III, residía en Roma desde 1431. La *Porta Tiburtina*, así llamada en la antigüedad por abrirse al camino que llevaba a Tibur (Tívoli), recibió en la Edad Media el nombre de “puerta de San Lorenzo”, por permitir el acceso a la cercana basílica del mártir oscense. Está formada por un poderoso arco pétreo en esviaje construido bajo Augusto para un acueducto y aprovechado más tarde para construir el muro de Aureliano (271-275). Como en otras partes de este muro el arco fue acompañado de dos torres redondas de ladrillo al exterior. Las similitudes con Quart eran, pues, notables. Ahora su aspecto es muy diferente ya que las torres redondas fueron sustituidas por otras cuadradas en 1586. La *Porta Caelimontana*, o *Querquetulana*, o arco de Dolabella, está situada en el monte Celio y formó parte, igual que la puerta de San Lorenzo, de un acueducto. Esta puerta estaba situada en la Edad Media en el límite del área de la basílica de *Santi Quattro Coronati*. Cabe recordar que el obispo de Valencia, Alfonso de Borja, fue nombrado cardenal titular de esta basílica en 1444, es decir el mismo año que Baldomar comenzó a trabajar en las obras del portal de Quart. Con todo, la posible referencia a las puertas de la ciudad de Roma, debe entenderse no solo como una alusión a la antigüedad clásica sino también al carácter sacro de esta ciudad²⁹.



Basamento del pilar este de la Arcada Nova, con una lápida romana. (Arturo Zaragoza).

29 Esta lápida y su inscripción han suscitado notable interés arqueológico. Se han planteado diversas soluciones sobre el carácter del monumento al que pertenecía véase: PEREIRA MENAUT, G., *Inscripciones romanas de Valentia*. Valencia, 1979, p. 60. CORELL I VICENT, J., *Inscripciones Romanas del País Valencià V (Valentia y el seu territori)*, Valencia, 2009. ARASA I GIL, Ferrán. “Apuntes sobre la epigrafía romana de Valentia”. *Espacio, tiempo y forma*, serie II, Historia Antigua, T. 25, 2012, pp. 281-304.



Arcadas de los pilares de la Arcada Nova; a la izquierda arco enjarjado, a la derecha, en la parte antigua, dovelas dispuestas a rosca. (Arturo Zaragoza).

La mirada sesgada a la antigüedad romana no era una novedad en la Valencia medieval. Desde el momento de la conquista cristiana fueron dejándose intencionadamente a la vista, en lugares públicos, lápidas con inscripciones romanas encontradas en el subsuelo. Antiguos cronistas como Escolano, o Del Olmo recogieron inscripciones de este tipo en la parte más antigua de la Catedral, también la piedra angular de la casa de la ciudad (ahora en el Museo de Bellas Artes) mostraba por un lado una inscripción romana y por la otra la fecha, 1376, y el nombre de los jurados que habían promovido la obra. La ampliación de la Catedral recogió otra inscripción romana a los pies del nuevo pilar este de la *Arcada Nova*. Esta vez la intención de recordar el remoto pasado romano de Valencia podía tener una diferente actitud. El citado pilar este de *la Arcada Nova* se levanta sobre un basamento de planta octogonal del que surgen doce pilastras de basa también octogonal con desarrollo en forma de bulbo y fuste circular que se macla mediante los juegos de intersecciones característicos del cuatrocientos valenciano. Las pilastras-semicolumnas se disponen de forma pareada correspondiendo a los arcos formeros y fajones. En las esquinas se sitúan las pilastras correspondientes a los arcos cruceros de las naves laterales y de la central. Como se ha dicho, en el basamento del pilar se sitúa un gran bloque de caliza labrado, con una inscripción latina. Esta pieza es un fragmento de un raro monumento romano, quizás funerario, de época imperial, de planta hexagonal.

En los capiteles correspondientes a los arcos formeros que miran hacia la capilla mayor se sitúan dos figuras dispuestas a modo de atlantes soportando la bóveda. Ambas van vestidas con grandes ropajes pero las características diferenciales de sus rostros y vestuario indican ser auténticos retratos. En los capiteles de las pilastras correspondientes a los arcos cruceros de las naves laterales sucede otro tanto. Dos figuras de menor tamaño que las primeras y dispuestas de la misma forma tienen un carácter diferencial en sus rostros y atuendos³⁰.

30 Todas las figuras llevan filacterias que las identificarían pero han sido casi completamente destruidas. Quizás su limpieza y restauración permitiera leerlas fragmentariamente. Las únicas noticias de archivo encontradas que parecen hacer referencia a su construcción son el pago registrado en el libro de fábrica el 11 de febrero de 1464 *per fer motlles per als peus torals* de la dita

Las figuras correspondientes a las semicolumnas que miran a la cabecera del templo son de mayor tamaño y van vestidas con hábitos eclesiásticos. La que recae a la nave mayor -donde se situaba el coro- lleva una inequívoca muceta que lo identifica como canónigo y la cabeza cubierta con una cogulla de monje. La figura correspondiente al lado de las actuales capillas de San Francisco de Borja y de San Pedro lleva la cabeza cubierta con un bonete o solideo propio de obispo o de cardenal. Las figuras correspondientes a los capiteles de las columnas correspondientes a los arcos cruceros de la nave lateral son de menor tamaño. Una de ellas lleva barba pero no bigote y uno de los ojos parece sufrir una enfermedad ocular ya que lleva el párpado inferior izquierdo engrosado y caído. La segunda -en mal estado de conservación- figura una persona más joven y sin barba, con la cabeza cubierta con un birrete de puntas.

Creemos que aunque carezcamos de las leyendas que identificaban a estos personajes no es excesivo suponer que los atlantes que soportan con su esfuerzo el peso de las bóvedas de la *Arcada Nova* de la Catedral de Valencia son los impulsores y realizadores de la obra, es decir, el cardenal-obispo de Valencia Rodrigo de Borja, el canónigo Antoni Bou, delegado del cardenal y de la ciudad para las gestiones de las indulgencias y primer responsable de las obras de ampliación, el maestro que comenzó las obras, Francesc Baldomar y el que las finalizó, Pere Compte. Significativos detalles de las fisonomías se adecuan a los personajes³¹.

La lápida romana con inscripción latina situada en la base de la pilastra donde se sitúan las figuras podría tener una nueva lectura si se considera la presencia

obra, es decir para hacer las plantillas para el basamento de los pilares de la obra [de la Arcada Nova] lo que nos indicaría la fecha del comienzo de la construcción de los pilares. El viernes 24 de marzo de 1469 se realiza el pago en los libros de obra *per metre certs capitells*. Cabe señalar que es el único pago de este tipo que se realiza durante toda la obra y que el resto de capiteles de la *Arcada Nova* son de tipo vegetal. Como ya se ha dicho los de la Catedral trecentista son lisos. Este pago señalaría la colocación de los capiteles con las figuras, siguiendo la transcripción de los libros de fábrica realizada por CHIVA MAROTO, Germán Andreu. *Francesc Baldomar. Maestro de obra de la Seo. Geometría e inspiración bíblica*. Tesis doctoral leída en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia, de la Universidad Politécnica de Valencia en octubre de 2014, p. 341. ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. “Los retratos esculpidos en el pilar este de la arcada nova de la Catedral de Valencia”, *op. cit.* Nota 26.

31 Respecto a la figura del cardenal Rodrigo de Borja, que contaría en la fecha del retrato 38 años de edad, puede señalarse que el labio inferior caído responde a la descripción de sus contemporáneos. Entre la iconografía de Rodrigo de Borja estudiada por Mario Menotti se cita un hipotético retrato, de los más antiguos que se conocen, en el que aparece de perfil con bonete y ropa de tono marrón en un fresco de la capilla Sixtina. La pintura es obra de Sandro Botticelli y taller y representa la sublevación contra la ley de Moisés, la negación de la jerarquía eclesiástica de Aarón y el castigo de los rebeldes que son precipitados al abismo. Fue pintada hacia 1481-1482. Rodrigo de Borja aparecería como espectador del castigo vestido a modo de clérigo o maestro de la ley. El paralelo de este hipotético retrato con la figura de la *Arcada Nova* es notable. Aunque la pintura de Roma sea posterior podrían obedecer a unos mismos modelos gráficos. Cabe señalar que Rodrigo de Borja -al menos en su etapa papal- utilizó la representación de su figura como imagen de poder hecho que, sin duda, también ocurriría en la Arcada Nova. Véase; MENOTTI, M., *Los Borja, historia e iconografía*. Edición de M. Batllori S.I. y Ximo Company. Con un estudio de M. Carbonell. Valencia, 1992, pp. 27, 45 y 94. MADDALO, S. “El retrat d’Alexandre VI Borgia com a imatge del poder”. *Actes del II Simposi Internacional sobre els Borja. Revista Borja*, 2 (2008-2009), pp. 461-481. ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo. “Los retratos esculpidos en el pilar este de la arcada nova de la Catedral de Valencia”.

de la figura del cardenal Borja en el capitel. El despectivo juicio de los humanistas italianos del *quattrocento* que hacían proceder a los hispanos de los incultos godos que habían destruido el imperio romano y que volvían a apoderarse de Roma pesaba sobre los Borja. Este argumento sería rebatido con las teorías de Annio de Viterbo. Este fue un dominico, Nanni de Viterbo (1432-1502) famoso por sus estudios falsarios de historia y cronología³². Las lápidas y esculturas romanas del subsuelo de la Catedral de Valencia serían una prueba irrefutable de estas fantásticas teorías que relacionaban, desde sus orígenes míticos, a Roma con Valencia³³.

La imagen del pilar de la *Arcada Nova* propuesta como representación de Baldomar lleva la cabeza descubierta, muestra una abundante barba, pero carece de bigote y uno de los ojos parece sufrir una enfermedad ocular. Estos detalles se adecuan al personaje. Por razones que luego veremos sabemos que tenían problemas en la vista.

32 Este fue un dominico, Nanni de Viterbo (1432-1502), famoso por sus estudios falsarios de historia y cronología. Alejandro VI lo tuvo en gran consideración y llegó a nombrarlo Maestro del Sacro Palacio, es decir, consejero personal del papa. Entre otras invenciones Annio daba a los españoles prioridad sobre los griegos y los romanos en el dominio cultural e histórico. Valencia quedaba relacionada con el rey Romus por correspondencia semántica con el latino *valentia* y el griego *rhóme*. Con estas ideas los valencianos no solo no serían extranjeros en Roma, sino más romanos que los propios del lugar. Las lápidas latinas del subsuelo de la Catedral de Valencia serían una prueba irrefutable de estas fantásticas teorías. Cabe recordar que la insólita decoración de las estancias Borja del palacio del Vaticano consta, en palabras de Marià Carbonell, de dos programas iconográficos superpuestos, aunque complementarios. Uno es de sentido teológico tradicional y otro de carácter político. Este último es una reconstrucción genealógica gracias a la cual la familia Borja (cuya señal heráldica es un buey) aparecen como descendientes de Osiris a través del buey Apis, padre de un Hércules egipcio legendario que llegó a Italia después de pasar por Hispania y liberó Etruria de los gigantes. La intención sería mostrar el paralelo entre la Etruria mítica y los estados de la iglesia. Carbonell señala que esta representación se enmarca en la discusión teórica y en la tradición profética sobre la monarquía universal, la naturaleza espiritual y temporal del poder pontificio y la primacía del papa sobre otras autoridades, es decir, el deseo de Rodrigo de Borja de instaurar un nuevo tipo de principado eclesiástico. Véase, CARBONELL, M., “Rodrigo de Borja, cliente y promotor de obras de arte. Notas sobre la iconografía del apartamento Borja del Vaticano” en los Borja. Mario Menotti, edición de M. Batllori S.I. y de Ximo Company. Valencia, 1992, pp. 387-487. CABALLERO LÓPEZ, J. A., “Annio de Viterbo y la Historiografía española del siglo XVI”. *Humanismo y tradición clásica en España y América*, 2002, pp. 101-120.

33 Con todo, el ambiente en el capítulo de la Catedral de Valencia no debía ser totalmente favorable a las alegrías historicistas de los Borja y/o Baldomar. Un curioso suceso abreviado en los libros de fábrica de 1459, cuando se realizaban los cimientos de la obra de la *Arcada Nova* así lo muestra. Este hecho puede interpretarse como la aparición de esculturas romanas de togados en el subsuelo del atrio-claustro de la Catedral. Las esculturas habían sido guardadas por Francesc Baldomar en el subsuelo de la casa de la obra, lugar donde después de su examen volverían a ocultarse con cuidado para su conservación disponiendo tablas sobre ellas. El relato del libro de fábrica indica que: “por orden de los señores del capítulo hice desenterrar las imágenes de San Pedro y de San Pablo que estaban bajo tierra en la casa del maestro de la obra. Después de que fueran vistas me fue mandado por los dichos señores que las volviera a enterrar. El sábado a XVIII de dicho mes compré tres maderos al carpintero Llombart y los hice cortar y poner sobre las imágenes. El mismo día el baile general vino a ver dichas imágenes y vistas hizo comparecer a los señores del capítulo y les dijo muchas cosas y el tesoro que tenían escondido bajo tierra y me fue mandado que no las enterrase hasta que hubieran deliberado. Por último me fue mandado que las volviese a enterrar tal como estaban al principio”. Véase: SANCHIS Y SIVERA, J., (1909), *op. cit.*, nota 4, p. 245. ZARAGOZÁ CATALÁN, A.; GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., *Pere Compte, Arquitecto*. Valencia, 2007, p. 248. Cabe señalar que el baile general que se cita en el libro de fábrica era Berenguer Mercader (+1471), alto funcionario real, embajador de Alfonso el Magnánimo en Castilla,

Una serie de extraños acontecimientos sucedidos a Francesc Baldomar, hasta ahora inexplicables, podrían entenderse en el contexto de las tensiones producidas por la financiación de las obras de la *Arcada Nova*. El primero de ellos es que el siete de octubre de 1461 Baldomar fue retirado del cargo de *mestre de pedra de la ciutat per certs sguards e respectes*. El segundo, dado a conocer por Sanchis y Sivera³⁴ y completado en su auténtico sentido por Chiva Maroto³⁵ describe una denuncia efectuada por Baldomar el 17 de abril de 1462 ante el juez y *sotsobrer* de la obra Berenguer Company contra el canónigo Guillém de Vich en razón de haber subido este el asno del maestro al Miguelete (con el consiguiente gasto para bajarlo realizado por trabajadores expertos); haber orinado en las calabacillas del vino de las obreros y haber ensuciado con excrementos sus gafas y habérselas puesto; con ello le había producido escozor y había perdido vista. Aunque el canónigo Vich parece haberse caracterizado por ser una personalidad problemática y el asunto un tanto chusco, parece señalar que Baldomar podría haber pagado con su persona las desavenencias entre los jurados de la ciudad y el cardenal obispo así como las existentes dentro del mismo cabildo. En este contexto no es extraño que el cuatro de noviembre de 1472, a los pocos meses de haber llegado Rodrigo de Borja de visita a Valencia el cabildo renovó el nombramiento de Baldomar como maestro de obras de la Seo reconociendo su dignidad. *Unanimes et concordés certis justis causis*. En esta reunión del cabildo se encontraban, entre otros canónigos, el denunciado Guillém de Vich y el erudito y bibliófilo Matíes Mercader.

Los retratos del pilar, quizás preparados en 1469, podrían haber sido previstos para la visita del cardenal-obispo. El hipotético retrato de Baldomar exhibiendo un ojo enfermo parece mostrar con orgullo las heridas de guerra recibidas en defensa de la buena marcha de la obra.

Nápoles, Milán (1438) y Florencia (1439) donde se encontraba la corte pontificia. Fue gestor de la construcción de la capilla real de Valencia dirigida por Francesc Baldomar y del libro de horas de Alfonso el Magnánimo iluminado por Lleonard Crespí. Baile general de Valencia, y consejero de la reina María reunió, ya mayor, en su casa, en Valencia, una tertulia literaria, reflejada en el *Parlament de Berenguer Mercader* del poeta Joan Rois de Corella. Berenguer Mercader tenía un hermano menor, Matíes Berenguer, que a su vez era canónigo, escribió un libro (de caza) en italiano y poseía una impresionante biblioteca con mayoría de autores clásicos. Se ha especulado que parte de la biblioteca de Matíes podría haber pertenecido a Berenguer, ya que éste falleció con anterioridad. Entre sus libros se encontraban nueve volúmenes de dos colecciones impresas (una de 5 tomos y otra de 4) de la Biblia con los conocidos comentarios de Nicolás de Lira que llevarían las célebres reconstrucciones literarias y gráficas del Templo de Jerusalén. Sobre Berenguer Mercader véase: *Gran Enciclopedia Catalana...*, “Berenguer Mercader i Miró”. La biblioteca de Matíes Mercader está publicada por: FERRER GIMENO, M^a R., “La biblioteca del canónigo Matíes Mercader (+1489)”. *Estudis Castellonencs*, nº 4, 1987-88, pp. 441- 469.

34 SANCHIS y SIVERA, J. “Maestros de obra y lapicidas valencianos en la Edad Media”. *Archivo de Arte Valenciano*, 1926, pp. 45-46.

35 CHIVA MAROTO, Germán Andreu. *Op. cit.* Nota 30.

Estereotomía y perspectiva; analogías y emulación

La genialidad de Baldomar estuvo en saber dar forma y resolución técnica a la reconstrucción de una arquitectura veterotestamentaria o vagamente clásica de la que únicamente se conocía su descripción literaria. Para construir los vanos oblicuos, la puerta del ángulo, o las bóvedas sin nervios, Baldomar llamó en su auxilio y desarrolló una poderosa arma conceptual: la estereotomía de la Edad Moderna y su consecuencia la geometría descriptiva. Esta ciencia permite la descripción científica del espacio, y ha sido definida como la ciencia que tiene por objeto establecer las normas y fijar las propiedades en virtud de las cuales se pueden representar los cuerpos que tienen tres dimensiones sobre una superficie que tiene dos. Además, de dichas representaciones sobre una superficie se podrán deducir cuantos elementos desconocidos nos pueda interesar medir en unos casos o determinar su forma o posición en otros. Como es sabido, esta ciencia no tuvo su origen en las prestigiosas aulas y claustros de las universidades. Nació en los ajetreados talleres de los canteros. Fue acunada por la música de percusión de los picos, los cinceles y las gradinas que daban la apropiada geometría a las piedras. Aunque su nombre no lo adquirió hasta la Revolución Francesa, el episodio del arte de cortes de piedras valenciano del siglo XV, iniciado por Baldomar, fue decisivo para su formación.

La empresa de Baldomar carecía de precedentes y de referentes inmediatos, pero acaso no de paralelos. De forma coetánea se estaba desarrollando en Italia la *perspectiva legítima*. En aquel momento Italia estaba extremadamente cercana a Valencia. Allí residían sus obispos y allí vivió su rey Alfonso el Magnánimo, mientras la reina consorte y gobernadora residía en Valencia. Documentalmente consta el frecuente trasvase de artistas, pero el de las ideas no debió ser menor. La Catedral de Valencia se convirtió en un excepcional centro de intercambios.

De hecho, la estereotomía y la perspectiva son dos ramas de la misma ciencia, cuyo desarrollo temporal es curiosamente simétrico. Los primeros vanos oblicuos documentados los realiza Baldomar en la sacristía de la capilla real del convento de Santo Domingo. En el arco correspondiente a la sacristía propiamente dicha construye un *Biais Passé*, es decir un ortodoxo y complejo vano en esviaje de juntas radiales al eje perpendicular al muro en el que se inscribe. Exactamente como los que describirán todos los tratados de estereotomía europeos desde el siglo XVI en adelante. Pero al exterior de la sacristía en la portada recayente a la capilla dispone un arco rematado con un grueso baquetón con aparejo radial al eje oblicuo. Esta solución refuerza la imagen de la deformación que se produce en el baquetón o bocel. En realidad la deformación producida es la de un toro (superficie de revolución generada por una circunferencia que gira alrededor de un eje que no la corta) al que se aplica un giro. Puede comprobarse como (radialmente considerado) el círculo inicial va transformándose en elipses cada vez más delgadas.

Paralelamente en Italia el problema de dibujar en dos dimensiones el toro dispuesto en axonometría o en perspectiva, llamado *mazzocchio* por su similitud al tradicional cubrecabezas florentino, parece haberse convertido en un tema reiterativo en el desarrollo de la perspectiva. En 1448, el mismo año que Baldomar construye el primer vano oblicuo con un toro deformado, Paolo Uccello, en Florencia, tiene documentados los primeros *mazzochios* dibujados en perspectiva. Este elemento Baldomar continuará construyéndolo sistemáticamente, con diferentes



Arriba a la izquierda: Iñigo Dávalos tocado con un mazzocchio florentino, efigie de una moneda de Pisanello (1448-1449).

Arriba a la derecha: transformaciones geométricas de los rostros de los querubines que acompañan a los ángeles músicos de la Capilla Mayor. F. Pagano y P. de San Leocadio. 1472-1478.
Abajo: mazzocchio dibujado en perspectiva por Paolo Uccello (1448?) y portada de la sacristía de la capilla real del convento de Santo Domingo de Valencia por Francesc Baldomar (1448).

variantes, en la *Arcada Nova* de la Catedral (en las ventanas de la nave con jambas paralelas; en la capilla de la Trinidad con jambas convergentes; en el óculo de los pies con traza oval...). También Pere Compte lo utilizará en una de las capillas del paso al capítulo y en la puerta de la cárcel de comerciantes de la torre de la Lonja de Valencia. Paralelamente en Italia el *mazzocchio* seguirá interesando con ejemplos de Masaccio, Piero de la Francesca, o incluso Leonardo. Representar este objeto en perspectiva era considerado signo de particular maestría y un índice del talento y arte del pintor.

El interés por la perspectiva en Italia fue constante desde el *trecento*. Pero a comienzos del siglo XV estas *primeras luces* tenían ya una magnífica representación en Valencia: los paneles esculpidos del retablo del trascoro. Los bajorrelieves de Juliá Nofri “lo florentí” sacaban del plano el problema de la representación visual invitando a hacerlo en tres dimensiones. Estos bajorrelieves eran bien conocidos por Baldomar que pudo haber asistido a su primer montaje con Jaume Esteve. Ya como maestro una de sus obligaciones era dirigir la limpieza del trascoro en cada festividad de la Catedral. Los bajorrelieves con elementos perspectivos eran también frecuentes en Italia. Además de las puertas de Ghiberti en el baptisterio florentino podrían citarse numerosos ejemplos en Roma, Nápoles o Palermo. Por su relación con Valencia deben recordarse el túmulo del obispo de Valencia y papa Calixto III en el Vaticano y el triunfo del arco de Alfonso el Magnánimo en la entrada del Castelnovo de Nápoles.

Las miradas cruzadas entre pintores y arquitectos pueden haber sido frecuentes. Una de las puertas del tríptico de la Virgen de Montserrat de Acqui Termini, obra realizada en Valencia por Bartolomé Bermejo (las puertas están atribuidas a Rodrigo de Osona), muestra una portada en esviaje moldurada con un caveto deformado al modo de Baldomar, con un aparejo adecuado al mismo. También el mismo Baldomar aparece documentado preparando el muro en el que los pintores Paolo de San Leocadio y Francesco Pagano hicieron la prueba de suficiencia (con una arquitectura en perspectiva) para trabajar en la Catedral. Las ventanas oblicuas de la *Arcada Nova* son estrictamente coetáneas de los forzados escorzos de los ángeles del presbiterio de la Catedral realizados por estos pintores.

El desarrollo de la estereotomía llevó aparejado un gusto por la deformación de molduras que tiene sus más tempranos ejemplos en la Catedral de Valencia. Incluso la decoración de la *porta anguli* se resolvió aplicando un giro al molduraje de uno de los lados y realizando una simetría especular en el otro de los lados.

PERE COMPTE (1454-1506)

Pere Compte es el maestro más conocido y el mejor documentado de los tres que tratamos. Aparece por primera vez trabajando como *piquer* con Francesc Baldomar en la capilla real (1454). Vuelve a trabajar con el mismo maestro en la obra del Almudín (donde se encuentra los novedosos arcos en esquina y rincón). También sucede el maestro en la prácticamente finalizada obra de las torres de Quart y funda con él y con García de Toledo el Gremio de *pedrapiquers* en 1476³⁶.

Compte parece haber llevado hasta las últimas consecuencias lo mejor de las investigaciones de Dalmau y de Baldomar y añadir a ello sus propias experiencias.

Retoma de Dalmau la escultura naturalista, los nervios saliendo limpiamente del muro y los pináculos de cañas macladas. Continúa experimentando el arte de corte de piedras desarrollado por Baldomar; las bóvedas aristadas y los forzados esviajes. A ello añadirá, de cosecha propia, la evolución de los abovedamientos hacia el rampante redondo. En lo compositivo, debe señalarse el gusto por las intersecciones, por los entorchados en nervios y columnas y una característica forma de la integración de la escultura figurativa en la arquitectura. El peculiar juego de geometría y naturalismo parece proponerse como una alternativa al sistema de órdenes clásicos.

En lo personal, la figura que se sitúa en la parte posterior del pilar este de la *Arcada Nova*, más juvenil que Baldomar, pero dispuesta a su misma altura, debe ser la de Pere Compte. Aunque está en mal estado de conservación se ve un personaje barbilampiño con un birrete de puntas característico de los maestros. Aquí aparece como digno sucesor de Baldomar como maestro de las obras de la Seo y quien llevaría a su fin la obra de la *Arcada Nova*³⁷.

Las obras en la Catedral de Valencia entre 1494 y 1506

Finalizada la campaña de la *Arcada Nova* en 1487, las obras de la Catedral de Valencia se interrumpieron hasta 1494. A partir de esta fecha y hasta su muerte, Pere Compte realizó nuevamente obras en la Catedral, que han tenido una desigual fortuna en su conservación al ser víctimas de las inacabables remodelaciones de la Catedral de Valencia. Se encuentran entre estas la construcción de la nueva conexión de la nave de la Catedral con el aula capitular, a través de un paso al que se abren dos pequeñas pero interesantes capillas; las dedicadas a San Pedro Mártir de Verona y al Santo Bulto de Jesús. También localizada junto al paso se encontraba la capilla de San Luis (ahora de San Pedro), de promoción Borja, finalizada en 1486. Otra obra de singular empeño fue la sacristía principal de la Catedral, que sin embargo, no se ha conservado al haber sido totalmente remodelada en épocas posteriores. En este periodo se construyó también la capilla de san Martín de los armeros (1492-1505) obra de García de Vargas y Joan Corbera con trazas de Pere Compte. De esta capilla, completamente renovada, nos ha llegado únicamente un fragmento del retablo de madera de la capilla³⁸.

El día 9 de septiembre de 1494 comenzó la construcción de la bóveda del paso, y de las dos capillas abiertas a él, que permitirían por fin completar la conexión de la Catedral con el Aula Capitular. Pere Compte firmaba todas las semanas la relación de las obras hechas en el obrador y el taller de escultura, aunque no consta que asistiera personalmente de forma continua seguramente porque paralelamente

36 ZARAGOZÁ CATALÁN, Arturo; GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. *Pere Compte, Arquitecto*. Valencia, 2007.

37 *Ibidem*, nota 27.

38 *Ibidem*, nota 34, pp. 113-117. GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. “La capilla del gremio de armeros de la Catedral de Valencia (1492-1505)”. *Ars Longa*, XX, 2011, pp. 69-82.



+52+

Imposta con Salvaje luchando en una capilla del paso a la antigua sala capitular.
(Fotografía: Carlos Martínez).



+53+

Imposta de un cantero dando de comer a su perro, en una capilla del paso a la antigua sala capitular.
(Fotografía: Arturo Zaragoza).

estaba ocupado en la construcción de la Lonja. Consta documentalmente su presencia en determinados momentos. Uno de estos días fue el de la colocación de la clave de la bóveda de una de las capillas el 11 de agosto de 1495. Esta llave la había realizado el *imaginaire*, o escultor, Vicent Montfort, mientras que las *gárgolas* las realizó el escultor alemán Johan de Casel, el mismo que trabajara también en algún momento para la Lonja y realizó la anunciación de alabastro de la portada de la biblioteca de la Catedral. Estas capillas, aunque son de reducida dimensión, están realizadas con una extraordinaria finura en su ejecución. Una de las capillas es de

planta rectangular y su cabecera pasa al ochavo mediante pechinas aristadas. La otra tiene la cabecera formada por medio hexágono³⁹.

La bóveda sobre el paso que lleva desde la nave de la Catedral a la sala capitular es un abovedamiento de interés, coetáneo de la cubrición del salón columnario de la Lonja. Esta bóveda cubre un espacio de planta rectangular y se forma con una red de nervios que confluyen en nueve claves formando una alargada estrella de cuatro puntas. El evidente rampante redondo se completa con una novedosa plementería tabicada continua que sería de gran fortuna en la construcción valencia-

39 *Ibidem*, nota 34, pp. 113-117.

na durante los siglos XVI y XVII. Esta bóveda se documenta en los libros de fábrica en noviembre de 1495 con la denominación de *la volta de lo pas*, la bóveda del paso [hacia la sala capitular]. Igualmente y a pesar de sus reducidas dimensiones, las impostas esculpturadas se cuidaron con esmerado detalle. Noticias de archivo permiten saber que los evangelistas de las impostas los labran los escultores Vicent Monfort y Pedro Leonés. En junio de 1496 el maestro Asensi de la Fos, albañil, cerraba la bóveda y el pintor Vicent Mestre recibía un pago por dorar y pintar la clave principal. Esta clave, presumiblemente de madera, cubría la original en piedra. Perdida la original ha sido repuesta una copia. Por una fotografía antigua sabemos que representaba a la Virgen de la Misericordia, en una composición similar a la de la capilla de la Lonja, labrada diez años antes. Como en la Lonja, las claves secundarias llevan bajorrelieves con ángeles músicos. En este caso la Virgen protege bajo su manto a los canónigos, en la de la Lonja acogía a los jurados de la ciudad. La labra de la clave del paso muestra una mayor finura que la de la Lonja⁴⁰.

La construcción de la capilla de los Pertusas comenzó en febrero de 1496. Esta capilla ha sido repetidamente renovada por lo que no es posible apreciar las impostas y otras decoraciones escultóricas realizadas por el mismo taller de escultores, entre los que se encontraba el *imaginaire* Vicent y el maestro alemán Johan de Casel. A pesar de las reducidas dimensiones de estas obras de la Catedral, en su conjunto, configuran un capítulo singular de la escultura del siglo XV, que hasta ahora no ha sido considerado en su valor. Sin duda habrá que relacionar estas con otras obras en las que el taller de Pere Compte debió contar con los mismos colaboradores. Los restos escultóricos de la capilla de san Luis aparecidos durante las restauraciones, aunque fragmentarios y algo anteriores, señalan similar calidad

La construcción de la sacristía nueva comenzó en agosto de 1498. La obra fue especialmente larga, y sirvió para ampliar notablemente el pequeño espacio de la sacristía antigua. Esta sacristía fue posteriormente notablemente alterada y remodelada y desde el interior su aspecto es casi irreconocible. Pere Compte cobraba en 1504 unos jornales por la *obra del caragol e portal de pedra per a la sacristía*, ésta es una *Porta Anguli* similar a la realizada por Baldomar en el acceso al patio del Miguelete⁴¹.

En estas obras se combinan por igual la geometría y la figuración. Con frecuencia la escultura de los capiteles se protege con un potente guardapolvo decorado con un juego de intersecciones de aristas en las que cada línea se corresponde con una pilastra, arista o nervio de la bóveda. Hay ejemplos excelentes de guardapolvos aristados, aunque difíciles de apreciar por la falta de iluminación adecuada, en otras obras de Compte, como en el pórtico de los pies de la capilla real del convento de Santo Domingo, y en las capillas absidiales de la iglesia del convento del Carmen en Valencia. Pero, sin duda, los de mayor interés por su escultura se encuentran en las capillas del paso a la sala capitular de la Catedral de Valencia. En este lugar el juego de intersecciones de aristas se combina con esculturas de una calidad extraordinaria. Las esculturas de las capillas del paso están firmadas con tres señales diferentes que con el tiempo permitirán ajustar sus autorías. En una de estas fir-

40 *Ibidem*, nota 34, pp. 113-117.

41 *Ibidem*, nota 34, pp. 113-117.



Salvaje luchando. Obsérvese la firma del escultor. (Joan de Casel?).
(Fotografía: Arturo Zaragoza).



Detalle de un capitel de la antigua capilla de San Luis, actual de San Pedro. (Fotografía: Arturo Zaragoza).

mas o señales aparece la grafía *Ioanes* junto con la doble cruz patriarcal de la importante abadía de Hersfeld, cerca de la ciudad de Kassel, en el antiguo principado alemán de Hesse-Kassel. Esta firma podría identificar a Johan Casel, del que conocemos su origen alemán. En cualquier caso esta firma va asociada a excelentes esculturas que se caracterizan por su naturalismo, su virtuosismo técnico y por la búsqueda del volumen exento. Este mismo taller de escultura de la Catedral de Valencia podría haber trabajado en otras obras de Pere Compte y/o de su círculo, como la colegiata de Gandía o el claustro alto del monasterio de san Jerónimo de Cotalba⁴².

La muerte de Pere Compte en 1506 supondría el fin del episodio descrito. La Catedral de Valencia, más tarde, volvería a ser maestra de las artes. Pero ya con categorías muy diferentes y con consecuencias más reducidas.

⁴² *Ibidem*, notas 3 y 15.



Vista lateral y cenital de la clave polar de la bóveda del paso de la Arcada Nova a la sala capítular antigua. La fotografía de la vista cenital es de Archivo Mas, anterior a su renovación. (Fotografía: Arturo Zaragoza y Arxiu Mas).



Ventana en esviaje de una capilla del paso al Aula Capítular, 1494-1495.
(Fotografía: Arturo Zaragozá).



Ángel figura del evangelista San Mateo. Bóveda del paso al Aula Capítular.

[2]

El Micalet, el campanar nou de la Seo

**Símbolo de la
ciudad**

