

# EL MEDITERRÁNEO COMO SOPORTE DE INTERCAMBIOS CULTURALES

## 2

LUIS ARCINIEGA GARCÍA  
*Universitat de València*

### TÓPICOS Y ARQUETIPOS

Hablar del Mediterráneo como elemento de cultura suscita la seguridad de unos arquetipos que han configurado una conciencia compartida, pero también el temor a una serie de tópicos, que en el peor de los casos son indiscriminadamente aplicados y difíciles de erradicar.

Resulta obvia la impronta dejada en Valencia por el mar Mediterráneo, tanto en su realidad sensorial, con su atmósfera y luminosidad, como en su capacidad portadora bien de lo tangible, tal es el caso de personas y objetos, bien de lo intangible, tal es el de las ideas que traen los anteriores, o las emociones a través de su proclividad a invocar anhelos y temores. Sin embargo, Valencia hasta fecha muy reciente no ha alterado su relación con el agua, actualmente caracterizada por una ciudad sin río y con una constante expansión hacia el mar y con crecimiento



Vista de la ciudad de Valencia. Grabado. *Crónica General de España*. Pedro Antonio Beuter, 1546.



*El Reyno de Valencia.* Francisco Antonio Casaus. 1693. Archivo Gráfico Valenciano José Huguet.

de su puerto. Muchos viajeros, como es el caso de Enrique Cock en 1586, la han descrito como una urbe *fundada sobre agua*, pero ésta era dulce y generadora del *lindo y verde sitio y cuasi el más hermoso de toda España*. El río, aseguraba el abastecimiento de agua para consumo de la población y de la fértil huerta, y era vía de descenso de la madera necesaria para la combustión, y, sobre todo, para la construcción de viviendas y medios de transporte como carros, barcos... El cronista Gaspar Escolano, tras hablar de la excelente calidad del agua del Turia, se explaya al describir las condiciones en las que se hacía descender por él las maderas de los montes de Moya en Castilla y concluye con el efecto que suscitaban a su llegada: *y no dexandolos hasta dar vista a los muros mismos de la Ciudad, llevados de la corriente, es una de las apazibles vistas que ella tiene el día que toma puerto la madera: Porque en la muchedumbre de la chusma, y de los Pinos cortados que entran, en numero de dos mil y tres mil, se representa al bivo una flota de las Indias, que entra por Guadalquivir*<sup>1</sup>. No cabe duda de que esta comparación era testimonio de ciertas frustraciones: en Valencia su río perdió la navegabilidad hasta la ciudad que tuvo en época romana y mantuvo en la medieval más al este y sólo para barcas de pesca de muy escaso calado, el Grao tenía unas deficientes infraestructuras para la carga y desembarque, y quedó relegado del comercio hacia el Atlántico, que fue convirtiéndose en la gran apuesta de la monarquía hispánica.

La Valencia cristiana se crea en un momento en que el Mediterráneo vuelve a ser considerado el centro del mundo, y en cuya parte occidental y frente al Islam surgen potencias cristianas con importante sesgo marítimo. De hecho, después de la conquista de Jaime I de la ciudad en 1238, el Grao recibió especial tratamiento para potenciar el establecimiento de la población ante la distancia que separaba de la capital este enclave, que pasó a llamarse

1. ESCOLANO, G., *Segunda Parte...* Valencia, Pedro Patricio Mey, 1611; Libro VII, cap. I, col. 278.

Villanueva del Grao y se fortificó. Desde el siglo XVI las imágenes gráficas nos muestran de modo evidente cómo éste y Valencia han sido núcleos claramente diferenciados hasta época contemporánea. Valencia no ha sido una ciudad estrictamente marítima, por lo que a diferencia de Barcelona, Alicante, Palma, Cagliari, Palermo o Nápoles, ciudades bajo dominio de la corona aragonesa primero y española después, y abiertas al mar, Valencia no fue asediada desde éste. Incluso hoy, es significativo cómo expresan su diferente relación con el agua algunas de las concentraciones humanas festivas y culturales de las ciudades citadas. Así, por hablar de la más próxima, en Alicante una de sus hogueras se alza sobre el agua del puerto, mientras que en Valencia los castillos de fuegos artificiales tienen lugar en el antiguo cauce del Turia.

El caso de Valencia no es el de una ciudad que surge alrededor de un puerto natural, sino el de una importante urbe que cuenta con un río y entorno altamente favorable. La ciudad, eso sí, vio su crecimiento altamente favorecido por su cercanía a un mar que comunica tres continentes, y cuyas características físicas y políticas favorecieron una navegación costera y de escalas. Así pues, una importante urbe cerca del mar era suficiente motivo para su comunicación, más cuando los ríos españoles, salvo el Ebro y el Guadalquivir, no presentan un caudal lo suficientemente estable como para ser navegables y trasladar hacia el interior las ventajas del transporte fluvial. Este lastre para el desarrollo se intentó solventar en diversas ocasiones y todavía a finales del siglo XVIII Benito Bails recuperó la propuesta del ingeniero italiano Juan Bautista Antonelli, presentada en 1581 ante Felipe II, sobre la navegación de los ríos peninsulares para establecer una red de vías fluviales que permitiesen el movimiento de mercaderías, y entre ellas la de los materiales que se utilizaban en la construcción<sup>2</sup>. Ni este recuerdo, ni las voces que se añadieron posteriormente fueron efectivas, y acabaron acalladas por el establecimiento de otras redes de comunicación en época contemporánea. Integradas en ellas y con las exigencias de distintas revoluciones agrarias, industriales y mercantiles, el puerto de Valencia, considerado desde 1851 de interés general por el Estado, ha ido adquiriendo su perfil moderno<sup>3</sup>.

## EL MAR COMO COHESIÓN, ENCUENTRO Y CONFLICTO

El nombre *Medi Terraneum*, «mar en el medio de las tierras», hace referencia a su carácter cerrado y proclive a la vecindad. De hecho, desde la Antigüedad hasta avanzada la Edad Moderna ha sido el eje que ha articulado grandes poderes políticos y comerciales, lo cual como es obvio ha tenido su repercusión en el ámbito cultural. Así, fenicios, griegos y romanos, que al ocupar sus orillas le dieron el nombre de *mare Nostrum* (Tito Livio), fueron los principales responsables de la extensión de cultivos como el olivo, probablemente la especie que mejor puede identificarse con el Mediterráneo, y de obvia repercusión en una dieta que hace mención a unos recursos similares. Y junto al carácter antrópico del paisaje, la lengua, la arquitectura, la cerámica, las obras artísticas, etc. se han difundido en mayor medida a través de él.

Unos territorios diseminados tienen el inconveniente de su comunicación, aunque claramente superable si pueden unirse por mar. En este caso, además, no es la distancia, sino el tiempo empleado y la seguridad los factores que adquieren mayor importancia. Y en este marco general, es indudable el destacado papel que el Mediterráneo ha cumplido en la expansión de la Corona de Aragón en los siglos XIII al XV, primero, y de la Monarquía Hispánica a partir del siglo XVI, con presencia en la península Ibérica, Baleares, Cerdeña, Sicilia, Nápoles, puntos

2. BAILS, B., "Arquitectura hidráulica", 1796, t. IX, parte II, en *Elementos de matemáticas*. Madrid, Ibarra, 1787-1793, 10 vols. La transcripción del informe de Antonelli en LLAGUNO Y AMIROLA, E., *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su Restauración...* Madrid, Turner, (1829), 1977; t. III, pp. 198-207.

3. Algunas obras de conjunto sobre el puerto en DÍAZ BORRÁS, A.; PONS I PONS, A.; SERNA ALONSO, J., *La construcción del puerto de Valencia: problemas y métodos (1283-1880)*. Ajuntament de València, 1986. BOIRA MAIQUES, J. V.; SERRA DESFILIS, A. (Coords.), *El port de València i el seu entorn urbà. El Grau i el Cabanyal - Canyameler en la Història*. Ajuntament de València, 1997. Una exposición diacrónica de la ordenación del territorio valenciano a través, entre otras, de las obras públicas, en AGUILAR CIVERA, I., *El territorio como proyecto. Transporte, obras públicas y ordenación territorial en la historia de la Comunidad Valenciana*. Generalitat Valenciana, 2003.



Embarque de los moriscos en el Grao de Valencia. Pere Oromig. Fundación Bancaja.

del norte de África... En todo momento en continua pugna con otras potencias marítimas, principalmente en occidente con la república de Génova y con Francia, como testimonian las cadenas que cerraban el puerto de Marsella, su principal base naval, colgadas en la capilla del Santo Cáliz de la catedral valenciana desde su entrega por Alfonso V. Mientras que en el Mediterráneo oriental y en sus propias costas por medio de acciones de corso se enfrentó al “infidel”. La costa fue entendida con plena conciencia como frontera y por esta razón el litoral se jalona de atalayas desde las que otear y transmitir las novedades a través de un código de señales de fuego y humo, que ya en la Antigüedad narró Plinio al referirse a las tropas de Aníbal en las costas africanas y españolas, así como Vegetio al hacerlo de las romanas en su *De re militari*, y que en tierras valencianas se mantuvo en época islámica, y en la cristiana durante muchos siglos tuvo su epicentro en la torre del Micalet de la catedral valenciana.

A partir de la segunda mitad del siglo xv y sobre todo en el xvi, la guerra en el Mediterráneo entre el imperio de monarcas cristianos y “el Turco”<sup>4</sup>, condujo a una extensión inusitada de las estructuras defensivas, que atendieron a los constantes ataques del corso argelino y a la continua amenaza de la llegada de una gran armada otomana. Un temor tan arraigado que despobló en gran medida la costa y ha pervivido hasta nuestros días en expresiones coloquiales, como “¡moros en la costa!”, que aluden a un peligro inminente. Aspectos que bajo el gobierno de un mismo rey podía unir los intereses y soluciones de costas diseminadas en distintas islas, penínsulas y hasta continentes. En todos ellos se levantaron o de manera permanente se reformaron, especialmente atendiendo a la revolución de la poliorcética desde la Edad Moderna, las torres o atalayas, las murallas, los castillos y las fortalezas para disuadir del ataque, y en su defecto advertirlo y repelerlo. Por esta razón en el Grao

4. BRAUDEL, F., *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*. México, Fondo de Cultura Económica, 1976. VV.AA.: *Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI*. Madrid, Sociedad Estatal Lisboa'98, 1998. CÁMARA MUÑOZ, A., *Fortificación y ciudad en los reinos de Felipe II*. Madrid, Nerea, 1998. BELENGUER CEBRIÀ, E. (Coord.), *Felipe II y el Mediterráneo*. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.

se construyó un baluarte que reforzó su murallas, y en Valencia a pesar del ambicioso programa presentado hacia mediados del siglo XVI, en sus también murallas medievales se consolidó y extendió el foso y se construyó un poderoso baluarte y casa de Armas, en el lado este, hacia el puente del Mar y camino que llegaba desde aquel.

El mar se convirtió en testimonio de numerosos conflictos, y relacionado con este sentimiento se sacralizó al verlo como instrumento divino desde el que se obraron milagros. Según la tradición, tras su martirio en el año 304 el mar devolvió el cuerpo de san Vicente Mártir, para algunos en las playas de Cullera, y algunas de cuyas reliquias llegaron a Lisboa en una nave pilotada por cuervos, como ostentan las armas de la ciudad. Y siglos después el mar volvió a tenerse como medio divino en la disputa entre las religiones del Libro, como atestiguan algunos ejemplos materiales y numerosas historias y leyendas, según la fe o conciencia histórica del que las juzgue. Así, la imagen de Cristo en la Cruz, también llamado Cristo de los Marineros, que pasó a la iglesia de Santa María del Grao, en opinión de san Vicente Ferrer, fue arrojada por un rabí de Lérida y llegó a través cauces fluviales y del mar, y entró como si fuera el mástil de una embarcación en el cauce del Turia, donde quedó anclada en 1411. Mientras que en el monasterio de San José primero, en el de Santa Tecla poco después, y en la iglesia de San José finalmente, se conservó el Crucifijo del Rescate, traído desde Argel por los mercaderes Medina en 1534, después de numerosas peripecias que alejaron su arribo de la mera transacción de liberarlo junto a otros cautivos. Pero si hay una creencia que destaca sobre las demás es la del Cristo de Berito, también conocido como de El Salvador por la iglesia que lo alberga, pues está envuelto desde sus inicios en sucesos y milagros que se vieron multiplicados con su llegada. La tradición apuntaba que era el que el cardenal Pallesoto atribuyó al mismo san Nicodemo en la ciudad de Berito, hoy Beirut. Tomada por los árabes en 1250 se procedió a la eliminación de las imágenes cristianas, que en su gran mayoría fueron destruidas, mutiladas y algunas arrojadas al mar. Éste se creyó era el caso de la imagen venerada en Valencia, a la que llegó tras cruzar el Mediterráneo y remontar el Turia<sup>5</sup>, como representó siglos después el cuadro de Vicente Salvador<sup>6</sup>. En sí mismas todas estas narraciones evidencian la consideración del mar como vía eficaz de comunicación de personas y objetos, pero también de ideas, como lo manifiesta la similitud de las anteriores narraciones con la del venerado *Volto Santo* de la ciudad italiana de Lucca, que según la tradición llegó a las costas toscanas en el año 782 a bordo de un barco sin tripulantes y desde allí a la ciudad en un carro de bueyes sin conductor.

El Mediterráneo fue escenario del conflicto de dos poderosos imperios, y a las costas valencianas llegaron vestigios del naufragio del entendimiento en forma de veneradas imágenes. Pero también otros objetos los evocaban. Así, al desaparecido convento del Remedio, a cuya imagen de la misma advocación invocó don Juan de Austria en Lepanto (1571), en señal de agradecimiento se llevó la aljuba del general de los Turcos, un estandarte de la Santa Liga, un círculo de campanas que se tocó solo durante la batalla y otras memorias. Esta memorable batalla se produjo en un ámbito que incumbía a los valencianos más que otros, como lo manifiestan los recibimientos que la ciudad brindó a los monarcas<sup>7</sup> y muchas de las actividades festivas que se sucedieron durante siglos. Y los reyes se esforzaron por mostrar su compromiso, como sucedió con motivo de la boda de Felipe III y Margarita de Austria en 1599, pues para adornar las salas principales del palacio del Real de Valencia se eligió la serie de la victoria del Emperador sobre Túnez, formada por doce tapices de 525 cm. de caída, realizados sobre cartones de Jan Cornelisz Vermeyen y Pieter Coecke van Aelst, por Wilhelm de Pannemaker entre 1548 y 1554<sup>8</sup>.

5. Muchas de estas referencias en CUBERO SEBASTIÁN, P., *Segunda peregrinacion del doctor D. Pedro Cubero Sebastian...* Valencia, Jayme de Bordazar, 1697. Después los estudios sobre fray Francisco Vidal y Micó sobre san Vicente Ferrer contribuyeron a fijar el origen del Cristo del Grao, y en 1942 José Gascó Oliag dedicó una monografía al Cristo del Rescate. Sobre éste destacan las monografías de J.B. Ballester (1672) y J.V. Ortí y Mayor (1709).

6. Reciente estudio en MARCO GARCÍA, V., *El pintor Vicente Salvador Gómez (Valencia, 1637 - 1678)*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2006; pp. 135-137.

7. CARRERES ZACARÉS, S., *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo reino*. Valencia, Hijo de F. Vives Mora, 1925. PÉREZ SAMPER, M. A., "La Corte itinerante. Las visitas reales", en BELENGUER CEBRIÀ, E., 1999; vol. III, pp. 115-142.

8. Sobre el palacio valenciano en esta época véase ARCINIEGA GARCÍA, L., "Construcción, usos y visiones del palacio del Real de Valencia bajos los Austrias", *Ars Longa*, 2005-2006, nº 14-15.

## PATRIMONIO MARINERO Y COMERCIAL DE VALENCIA

La actividad desarrollada por mercaderes y marinos, con mayor o menor refrendo político, ha sido un elemento que tradicionalmente ha unido territorios y culturas. De la presencia marinera y pujanza comercial de Valencia a través del Mediterráneo hoy tenemos amplia documentación en los archivos, entre los que destaca el del Reino de Valencia, y aún hoy sirve de testimonio la toponimia y algunos edificios. En cuanto a lo primero es significativa la concentración del barrio de pescadores o actividades relacionadas con la misma en el sector nor-este de la ciudad, con calles como “Barcas”, “Mar” y “Nave”, cercanas a la amplia rambla hundida, que sólo con el tiempo fue configurándose como plaza, frente al convento de Santo Domingo. A comienzos del siglo xv se favoreció la expansión de la ciudad por esta zona, comunicando la plaza de la Figuera con la del Mar a través de la judería, así como las actividades relacionadas con los oficios de la población que allí se trasladó. Por ejemplo, había un astillero de embarcaciones pesqueras y en 1403 se dio licencia para construir frente al convento sogas de cáñamo y maromas para navíos o barcos, de ahí el nombre de plaza de *Cordelers*, y se mandó derribar la esquina del huerto del convento con el camino del portal del Mar por dificultar el paso de carros y barcas que sacaban al río<sup>9</sup>.

El portal citado, hoy desaparecido, fue constantemente renovado, e incluso mayores atenciones requirió el hoy transitable puente del Mar, uno de los cinco con los que contaba la ciudad y cuyo destino era comunicarla con el puerto, hasta que se decidió hacerlo en piedra en lugar de madera, reiteradamente perdido por las avenidas del río. En 1591 Joan Inglés, maestro cantero de Orihuela, trabajó tanto sobre el terreno como sobre el papel, pues dejó establecidas las condiciones que debían guiar su construcción, y un año más tarde Francisco Figuerola, maestro cantero de Játiva, realizó la interpretación gráfica de lo dispuesto por Inglés para enviarla a Felipe II. Tras su aprobación fue realizado, principalmente, por los canteros Pedro Tacornal, Antonio Deixado, Pedro del Solar y Pedro de la Hoya<sup>10</sup>.

En cuanto a las obras que nos permiten juzgar la impronta mercantil de Valencia a través del mar, podemos citar numerosos ejemplos: el puerto, las atarazanas, la Lonja y el Consulado del Mar... El primero, en realidad es fruto de los esfuerzos llevados a cabo desde el siglo xix por vencer una naturaleza poco favorable para un puerto, pues como se ha indicado la playa era abierta y de escaso calado. No obstante, en época medieval cristiana se avanzó en infraestructuras. Al menos desde el siglo xv tenemos constancia de la existencia de un puente de madera que servía de embarcadero, sometido a continuas reformas y ampliaciones, y desde el siglo anterior cerca de la orilla se hallaba el arsenal real y se entendía como centro de almacenaje, aprovisionamiento y construcción de galeras<sup>11</sup>. A finales del siglo xiv el *Consell de la Ciutat* decidió edificar un almacén para guardar aparejos marítimos o armamentos de las naves, y donde con el tiempo se construyeran y repararan embarcaciones. Tras una profunda restauración hoy podemos ver cinco naves paralelas de planta rectangular formadas cada una de ellas por ocho crujías con nueve arcos diafragmas apuntados de ladrillo sobre pilares de mampostería de calicanto, y ocho arcos de menor luz que los anteriores como elemento de comunicación de las naves. A mediados del siglo xv tuvieron una gran actividad constructiva, en consonancia a las aspiraciones marítimas de Alfonso V, pero en el siguiente fueron utilizadas más frecuentemente como almacén, y desde el xvii sobre todo relacionado con el grano, que era un elemento esencial para la ciudad y para su distribución hacia otros puntos en épocas de carestía. De hecho, en el almodín de Valencia, que hacia 1417 sustituyó a uno anterior y fue notablemente ampliado en el siglo xvi, entre los motivos de las pinturas al fresco que en 1607 decoraron sus paredes se manifiesta el frecuente socorro por mar del grano.

Pero, sin lugar a dudas, el caso más representativo es el de la Lonja de Mercaderes, que ha suscitado durante siglos una constante admiración, capaz de superar los prejuicios de épocas clasicistas y que culminó en 1996 con su declaración como Patrimonio de la Humanidad<sup>12</sup>. De manera unánime los viajeros han destacado su monu-

9. Algunos de estos datos en TEIXIDOR DE OTTO, M. J., *Funciones y desarrollo urbano de Valencia*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1976, p. 37. CARCEL ORTI, M. M., “Vida y urbanismo en la Valencia del siglo xv”, *Miscelánea de Textos Medievales*. 1992, nº 6, pp. 255-619; en concreto, pp. 325 y 372.

10. AMV (Archivo Municipal de Valencia), Obras del Río, años 1590-1592. ARCINIEGA GARCÍA, L., *San Miguel de los Reyes. Arquitectura y construcción en el ámbito valenciano de la Edad Moderna*. Valencia, Biblioteca Valenciana, 2001; vol. I, pp. 220-247.

11. CONTRERAS ZAMORANO, G. M.; SERRA DESFILIS, A., “L’arsenal de la ciutat: Les drassanes del Grau de València”, en BOIRA; SERRA. 1997, pp. 29-56. CONTRERAS ZAMORANO, G. M.: *Las atarazanas del Grao de Valencia: arquitectura y recuperación*. Ajuntament de València, 2002.

mentalidad y expresión del mundo comercial de su tiempo y del personal gótico valenciano tardomedieval de sobresaliente interpretación en el mundo de la cantería, con incorporación de algunos motivos decorativos renacentistas de raíz italiana; así como su ubicación y su sesgo conformador del centro de negocios de la ciudad. Puesto que, además de las transacciones de envergadura que se realizaban en el edificio, en su plaza se encontraba el mercado, se efectuaban las almonedas y ventas de objetos, en su proximidad se concentraban las residencias y compañías de comerciantes, y en ella se celebraban actividades festivas como justas, corridas de toros..., y albergaba la horca donde se exponía a los ajusticiados. Así pues, esta zona aglutinó un espacio de identidad comercial y comunicación en el centro de la ciudad.

La Lonja se encuentra formada por la sala de Contratación, construida de 1482 a comienzos del siglo XVI por Pere Compte y Joan Ibarra, la torre con capilla y sobre ella dos estancias de cárcel para los comerciantes, y el contiguo Consulado del Mar, iniciado por el primero de los artífices en 1498 y, tras su muerte en 1506, continuado por Joan Corbera, que remató el conjunto con una galería con ventanales de arcos conopiales separados por pináculos, sobre la que discurre un friso de estilo renacentista formado por medallones con laureas en los que se representan personajes.

La sala de Contratación es un amplio espacio rectangular dividido en tres naves de igual altura mediante ocho columnas helicoidales de las que surgen los nervios de las bóvedas palmiformes. Además, dieciséis columnas embebidas en el muro evitan el uso de contrafuertes exteriores, reforzando su aspecto cúbico y monumental. La inscripción que circunda el muro interior comienza con las orgullosas palabras: INCLITA DOMUS SUM, ANNIS AEDIFICATE QUINDECIM. Opinión compartida por muchos. Así, Alonso de Proaza, catedrático de retórica de la Universidad de Valencia, en 1505 la consideró como la octava maravilla del mundo<sup>13</sup>, y a finales del mismo siglo Gaspar de Aguilar manteniendo el tono de superación habló de ella como *un edificio más bravo quel romano Capitolio*, mientras que Diego Cuelvis la destacó como *un edificio tan sumptuoso que parece ser una iglesia ó palacio real, de muy buena cantería y cuadros, labrado con gran primor*<sup>14</sup>. La relación con la arquitectura religiosa se acentuaba, según el joven viajero de Leipzig, por su cuidada cantería y sus grandes ventanas a las que sólo faltaban vidrieras. En realidad, no era novedad ni esta estructura ni esta relación, pues como era común lo religioso impregnaba todos los ámbitos de la existencia cotidiana, y buena prueba en la Lonja lo constituye la capilla dedicada a la Inmaculada, así como la citada banda pintada pues su inscripción también recordaba la necesidad de sujetar a las exigencias cristianas las prácticas comerciales<sup>15</sup>. La obra tiene evidentes relaciones con la Lonja de Palma en Mallorca realizada por Guillem Sagrera, como destacaron numerosos viajeros, como es el caso de Humboldt a mediados del siglo XIX, y ambas en la mera connotación de imbricación religiosa y civil guardan relación con el Orsanmichele de Florencia<sup>16</sup>, ciudad con la que existían fuertes lazos financieros.

Pero el imaginario colectivo también buscó atributos iconográficos entre las formas arquitectónicas de la Lonja. Y así, en ella, en la que como apuntaba Cuelvis *concurrían de ordinario los mercaderes de todas las naciones*, y cuya comunicación se realizaba principalmente por vía marítima, las bóvedas de sección esférica recordaban velas y los nervios sogueados las cuerdas que las ataban<sup>17</sup>. Probablemente, la pujanza comercial de la ciudad que

12. Una recopilación de frases elogiosas sobre la Lonja y la atribución de sus principales artífices en ORELLANA, M. A., *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Madrid, Xavier de Salas, (Mss. h. 1800) 1930, pp. 20-22. Un estudio minucioso de su proceso constructivo en ALDANA FERNÁNDEZ, S., *La Lonja de Valencia*. Valencia, Biblioteca Valenciana, 1988.

13. MARIAS, F., "La arquitectura de la ciudad de Valencia en la encrucijada del siglo XV: Lo moderno, lo antiguo y lo romano", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. 2000, vol. XII, pp. 25-38. La cita de Gaspar Aguilar en el cuarto cántico en octava rima de su obra *Fiestas nupciales*.

14. BN (Biblioteca Nacional), Manuscritos, 18.472, p. 544. Copia del original custodiado en el British Museum, Harley 3.822. Mss. de comienzos del siglo XVII. Sobre el recorrido de este viajero preparamos un estudio que esperamos vea la luz en breve.

15. SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *La Lonja y su entorno sociocultural*, Valencia, 1984.

16. Este inmueble, que era un importante centro de transacción comercial, pasó a tener un oratorio, por lo que sus arcadas se cerraron con monumentales ventanas de tracerías góticas, y en 1380 quedó como iglesia, con peculiaridades lastradas por el uso anterior. En este caso, con dos naves de igual altura separadas por pilares.

17. En opinión de Vicente Noguera, pronunciada en la Academia de San Carlos en 1783: *Las columnas que sostienen su elevado techo, labradas a modo de cables retorcidos, no sólo dan testimonio de la prolija detención y habilidad del Artífice, sino también del destino del edificio destinado a la contratación y comercio del mar, en cuyo ejercicio fueron famosos los antiguos valencianos*. Recogida en ORELLANA, Mss. h. 1800, 1930, p. 21.

tan nítidamente se mostraba desde tierra llevó a buscar una solución acorde en el mar. El maestro Joan Caboto Montecalunya, que se presentó como veneciano, por lo tanto de una potencia del mar y acostumbrada a luchar con sus aguas, presentó a Fernando el Católico su proyecto para crear una estructura de piedra en el puerto. Algo que, tras pedir opinión al municipio, fue desechado, prorrogando durante siglos una sorprendente incoherencia, sólo justificable por criterios defensivos y económicos<sup>18</sup>.

## EL TRÁNSITO DE LA CULTURA POR MAR: OBJETOS

En las más de las ocasiones, el transporte podía llegar a ser el concepto que más encareciese una obra artística. La selección de los materiales no sólo estaba sujeta a su calidad y cualidades, sino a la distancia a la que se hallaban y a sus posibilidades de traslado. Tradicionalmente, desde la Antigüedad la vía de comunicación más buscada ha sido el agua. Y así lo recogía el italiano Antonio Averlino “Il Filarete” en los libros III y XV de su *Trattato di Architettura* (Mss. 1460-1464), presente en la ciudad del Turia desde 1527 en la biblioteca de Fernando de Aragón, duque de Calabria y virrey de Valencia, pues aconsejaba buscar siempre el curso de agua más cercano para estos menesteres; y en la práctica era algo común. Como es obvio, esto resultaba altamente frecuente para los bienes de gran necesidad como el grano, también para los más voluminosos o pesados por la dificultad que suponía la elección de un transporte terrestre, así como para aquellos de lujo y manufactura especializada, pues en su precio el coste de transporte constituía una parte muy pequeña.

El nacimiento de una ciudad de nueva planta a partir de un asentamiento de veteranos de las legiones romanas supuso la importación de numerosos bienes, que con el tiempo dio lugar a la demanda de otros de labra más refinada, principalmente procedente de Italia, como la cerámica de Campania y la escultura, alguno de cuyos ejemplos nunca llegaron a su destino, como es el caso del Apolo de Pinedo, llamado así por el lugar donde se encontró a resultas de un naufragio, y que es una copia romana de época imperial del Apolo Delphinios realizado por Demetrio de Mileto al final del siglo II a.C. Lo mismo sucedió con el paso del tiempo en época medieval islámica, con bienes cuyas intenciones de ostentación y representatividad prácticamente hacen olvidar las de su función y denotan un origen oriental, pero cuyo estudio en el terreno artístico está lleno de dudas por la escasez de vestigios documentales<sup>19</sup>. La dependencia de las importaciones, entre ellas las marítimas, volvió a acentuarse con la toma cristiana de la ciudad en el siglo XIII, que mantuvo hasta finales de la siguiente centuria la práctica ausencia de talleres locales estables de pintura y escultura, por lo que llegaron sus obras junto a tapices, cortinas, joyas... En la transición de los siglos XIV a XV el intercambio de obras, artistas y modelos se hace más evidente, y con el tiempo se acrecentará. Lo que revelan las mismas obras conservadas en museos valencianos, como el de Bellas Artes de Valencia, o procedentes de Valencia, como el retrato de un cartujo realizado por Petrus Christus hoy en el Metropolitan de Nueva York, y corroboran, principalmente, las fuentes documentales<sup>20</sup>. Las hipótesis de relaciones a través de similitudes formales, técnicas e iconográficas dan paso a certezas documentales, a partir del siglo XV y del XI, coincidiendo con la extensión por el gusto *a la antigua* forjado en Italia, y en ésta por asuntos *a la morisca*, así como por la consolidación de las relaciones políticas y religiosas entre las dos grandes penínsulas del Mediterráneo occiden-

18. CARRERES ZACARÉS, S., *La Valencia de Juan Luis Vives*. Valencia, Imp. hijo de F. Vives Mora, 1941, pp. 27-29. Sólo en época contemporánea los poblados marítimos y el puerto han manifestado su gran crecimiento y posterior transformación. Un análisis de sus elementos patrimoniales en AGUILAR, I., “El Grao de València i la construcció d’un port decimonònic”, BOIRA; SERRA, 1997, pp. 79-102.

19. Sobre el comercio en época antigua y medieval, y la dificultad de su estudio, véanse otros capítulos de este mismo libro. Así como RUBIERA MATA-MIKEL DE EPALZA, M. J., “Las ciudades árabe-musulmanas de la costa oriental de la Península Ibérica (Sharq al-Andalus) y su función comercial”, en ABULAFIA, D.; GARÍ, B., *En las costas del Mediterráneo occidental*. Barcelona, Omega, 1996, pp. 95-113.

20. SERRA DESFILIS, A., “Huellas y caminos dudosos por el mar. Notas sobre las relaciones pictóricas entre Génova y España en los siglos XIV y XV”, BOCARDO, P.; COLOMER, J. L.; DI FABIO, C. (Eds.), *España y Génova*. Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, (ed. en italiano 2002) 2004, pp. 31-46.

tal. Principalmente, Valencia vio fortalecidas las relaciones artísticas con importantes centros culturales y... comercial de Génova, espiritual de Roma, político de Nápoles...<sup>21</sup>

Una ciudad comunicada por mar siempre ha sido más propensa a los intercambios culturales, y de la rapidez en la difusión de las ideas que proporciona el mar se puede tomar buena cuenta a partir de los inventarios de bienes, y en concreto la inclusión en ellos de libros nos permite mensurarlo por tener una fecha de publicación. En este sentido, en Valencia podemos destacar el del librero y editor alemán Juan Rix de Cura o Chur<sup>22</sup>, en cuya tienda situada cerca de la Lonja se hallaron en 1490 más de cinco mil volúmenes para satisfacer pedidos más allá de las murallas de la ciudad, la mayoría de origen veneciano y tema teológico, pero también dos *De re aedificatoria* de León Battista Alberti, un incunable en latín que publicó en 1485, probablemente en Florencia, Nicolò di Lorenzo Alemanno. También las grandes bibliotecas de la primera mitad del siglo XVI se nutrieron de la estancia o los viajes por Italia de sus propietarios, como la del duque de Calabria, o la de su suegro Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, primer marqués de Cenete, en la que se encontraba el Codex Escorialensis, comprado por Felipe II en 1576<sup>23</sup>.

Elocuente de la incidencia del transporte marítimo en el ámbito artístico es la importación de pesados materiales escultóricos y arquitectónicos. Desde época medieval tenemos múltiples ejemplos, pero por magnitud y relevancia destaca el caso del palacio del Real. Hacia 1345 Pedro IV el Ceremonioso desde Perpiñán ordenó la compra de numerosas columnas con sus basas y capiteles de flores de lis procedentes de Gerona, así como mármoles del Rosellón y la Cerdaña<sup>24</sup>. Una magnificencia expresada a través del uso de materiales firmes y bellos, singulares y costosos, que según algunas crónicas suscitó el expolio de la portada de una de las capillas por Pedro de Castilla. En época de Alfonso V, en 1421 y años sucesivos, se han documentado compras a distintos comerciantes de columnas de Gerona para ventanas, pero también “paredats” o pilastras para la gran sala<sup>25</sup>. En el siglo XVI se mantuvieron las compras y es frecuente la referencia a una sala, casa y *pati del palau dels Marbres*, evocación de un espléndido pasado medieval<sup>26</sup>.

Otras obras emblemáticas de la ciudad contaron con el abastecimiento por mar. Por ejemplo, Pere Balaguer durante la construcción del portal de Serranos en 1395 se trasladó a Bellaguarda, en Benidorm, para seleccionar piedra de calidades especiales<sup>27</sup>. Y monasterios y palacios fueron consumidores habituales de piedra bruta y piezas arquitectónicas seriadas de Girona<sup>28</sup>, principalmente en sus ventanas ajimezadas. Incluso, se adaptaron a nuevos gustos en las siguientes centurias, como lo testimonia el claustro del cementerio de la cartuja de Portacoeli, con columnas que entre 1588 y 1591 asentó Guillem del Rey<sup>29</sup>. No obstante, este apunte se ha interpretado como un posible error del amanuense, y se ha señalado que pudiera tratarse de piezas procedentes de Génova, donde se concentraban los talleres que trabajaban el preciado mármol de Massa y Carrara. Precisamente, entre los diferentes tipos de piedra Il Filarete destacó el mármol como el más gentil y noble, y especificó cómo los mejores eran éstos, conocidos con el nombre de lúculo, fácilmente reconocibles por su color blanco y su dureza, y por tanto por su difícil labra.

21. Algunas obras de conjunto que tratan estas y otras relaciones son: TORMO Y MONZÓ, E., *España y el arte Napolitano (S. XV al XVIII)*. Estanislao Mestre, publicaciones de la Universidad de Madrid, 1924. BÉRCHÉZ, J. et alii (Eds.), *CEHA. XI Congreso. El Mediterráneo y el Arte Español*. Valencia, Generalitat Valenciana – M.E.C., 1998. NATALE, M. (Com.), *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2001. BOCCARDO; COLOMER; DI FABIO (Eds.), 2004. VV.AA., *Mediterraneum. El esplendor del Mediterráneo medieval. S. XIII-XV*. Barcelona, Lunwerg, 2004.

22. SERRANO MORALES, J. E., *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en el Reino de Valencia*. Valencia, Federico Domenech, 1898-1899. La transcripción de los bienes de Mercader en pp. 638-648, la de Chur en pp. 478-498. BERGER, P., *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*. Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1987, 2 vols.

23. FALOMIR FAUS, M.; MARÍAS, E., “El primer viaje a Italia del Marqués del Zenete” *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. 1997-1998, vols. IX-X, pp. 101-108.

24. RUBÍO I LLUCH, A., *Documents per l'història de la cultura catalana migeval*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1921, p. 75, documento 74. Sobre la bibliografía que ha recogido estas obras véase ESPAÑOL BERTRÁN, F., “Materiales prefabricados gerundenses de aplicación arquitectónica», en *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó*, en YARZA, J.; FITÉ, F. (eds.), Universitat de Lleida, 1999; pp. 77-127; nota 81.

25. GUIRAL-HADZIOSSIF, J., *Valencia. Puerto mediterráneo en el siglo XV (1410-1525)*. Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1989, p. 413.

26. ARCINIEGA, 2005-2006.

27. Citan trabajos de Almela y Vives, Carboneres y suyos SERRA, A.; MIQUEL, M., “Pere Balaguer y la arquitectura valenciana entre los siglos XIV y XV”, VV.AA., *Historia de la Ciudad. IV. Memoria urbana*. Valencia, Colegio Oficial de arquitectos de la Comunidad Valenciana, 2005, pp. 89-111.

28. ESPAÑOL BERTRÁN, 1999.

29. RIBES TRAYER, M. E., *Los Anales de la cartuja de Porta-coeli*. Institució Alfons el Magnànim. Diputació de Valencia, 1998, p. 170.

Patio del palacio del embajador Vich, Valencia.

Foto L. Arciniega.

Sepulcro de los marqueses de Cenete, G. Orsolino y G. Carlone. Según trazas de Il Bergamasco, 1505. Valencia. Convento de Santo Domingo. Parroquia Castrense. Foto L. Arciniega.



Durante época medieval existió una industria alrededor de las canteras de mármol de Carrara, al menos desde el siglo XV Génova envió columnas de este material hacia los palacios de España y Marruecos, y con el tiempo se hizo lo propio con estatuas, escultura funeraria, fuentes, pilas de agua bendita y bautismal, altares, etc.<sup>30</sup> En numerosos casos interpretando las trazas enviadas. En Valencia se empleó en obras de gran relevancia, como en la Lonja en el altar y pila de su capilla, y el pavimento de la sala de Contratación<sup>31</sup>. Y en la tercera década del siglo XVI en el patio del palacio del embajador Jerónimo Vich.

La relación entre Génova y España se consolidó cuando en 1528 los Doria pactaron su vinculación con el bando imperial. En este nuevo contexto, en 1532 Perot Joan hizo traer una piedra de mármol con sus armas e insignias para la capilla que servía de lugar de enterramiento a su familia<sup>32</sup>. Algo que, por otra parte, ya estaba muy vinculado a la escultura funeraria en España desde finales del siglo XV<sup>33</sup>. Una vez más, Il Filarete indicó que los mármoles de Carrara eran apropiados para *hacer una cosa solemne y muy bella, es decir, alguna imagen o estatua de una persona digna, o una sepultura de un santo u otra cosa que tenga que producir un efecto memorable*<sup>34</sup>. El duque de Calabria, poseedor de una de las escasas copias del tratado, dispuso en uno de sus testamentos de 1550 la realización de sepulcros de bulto con mármol de Génova para él y su esposa, y aunque no se realizó tuvo una presencia monumental en el sepulcro de los marqueses de Cenete, los padres de su segunda esposa, labrado entre 1564 y 1565 por Giovanni Orsolino y Giovanni Carlone, según traza de Il Bergamasco, para la capilla de los Reyes del convento de Santo Domingo de Valencia, confluyendo, por tanto, artistas y material italiano<sup>35</sup>.

30. KLAPISCH-ZUBER, C. París, EHESS, 1969. BOCCARDO, PIERO, «Produzione e scambio in un emporio internazionale», capítulo «Il Seicento. Artisti e committenti nel segno del Barocco», en VV.AA. *La scultura a Genova e in Liguria. Dal Seicento al primo Novecento*. Génova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, vol. II, 1988, pp. 171-172 y 209. BOCCARDO; COLOMER; DI FABIO (Eds.), 2004.

31. ALDANA, 1988, t. I, pp. 67, 74 y 189. Compradas en Carrara por el mercader pisano Mateo de Cucarrello.

32. TARIN Y JUANEDA, F., *La cartuja de Porta-Coeli (Valencia)*. *Apuntes históricos*. Valencia, Manuel Alufre, 1897, p. 281.

33. MARQUÉS DE LOZOYA (Juan de Contreras), *Escultura de Carrara en España*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1957. LÓPEZ TORRIJOS, R., «La scultura genovese in Spagna», en *La Scultura a Genova e in Liguria*. Génova, 1987. REDONDO CANTERA, M. J., *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*. Madrid, M.E.C., 1987. MARIAS, F., «La magnificencia del mármol. La escultura genovesa y la arquitectura española (siglos XV-XVI)» y FRANCHINI GUELFI, F., «La escultura de los siglos XVII y XVIII. Mármoles y maderas policromadas para la decoración de los palacios y las imágenes de devoción», en *España y Génova*. Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, (ed. en italiano 2002) 2004, pp. 56-68 y 205-221, respectivamente.

34. PEDRAZA, P. (traducción del Codex Magliabechianus e introducción), *Tratado de arquitectura de Antonio Averlino «Filarete»*. Vitoria, Instituto Ephialte, 1990, Libro III, p. 73.

35. LÓPEZ TORRIJOS, R., «Los autores del sepulcro de los marqueses del Zenete», *Archivo Español de Arte*. 1978, 203, pp. 323-336.



Claustro del Colegio del Corpus Christi, Valencia.  
Foto L. Arciniega

Los estudios sobre el tráfico marítimo de Valencia desde el siglo XVI recogen con cierta frecuencia la llegada de materiales de construcción y artísticos: madera desde Cullera, Vinaroz y Cataluña, el hierro desde esta última, metales de diversas procedencias, almagre de Cartagena, el mármol de Génova y esculturas, retablos, retratos y mármol desde Nápoles. A comienzos del XVII llegan morteros y pilas bautismales de mármol tallado, en 1601 doce apóstoles, y en 1606 quinientas doce losas de mármol blanco por cuenta del Patriarca Ribera<sup>36</sup>. Este último también adquirió en 1596 a doña Ana de Portugal y de Borja, viuda de Rodrigo de Silva y de Mendoza, duque de Pastrana, las columnas de mármol blanco dóricas y jónicas que tenía depositadas en Cartagena y Alicante tras su adquisición en Génova, y seleccionadas las mejores fueron asentadas por Guillén del Rey en el claustro del Colegio del Corpus Christi<sup>37</sup>. En su piso superior también se colocó una balaustrada de mármol y a finales del siglo XIX se substituyó la antigua fuente por la escultura del fundador realizada con mármol de Carrara por Mariano Benlliure, lo que testimonia el aprecio por el material en un amplio lapso.

36. CASTILLO PINTADO, A., *Tráfico marítimo y comercio de importación en Valencia a comienzos del siglo XVII*. Seminario de Historia Social y Económica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid, 1967, p. 68. SALVADOR, Emilia, *La economía valenciana en el siglo XVI (comercio de importación)*. Universidad de Valencia, 1972, pp. 359-361.

37. PONZ, A., *Viage de España...* Madrid, Joaquín Ibarra, 1772 – 1794; 18 vols.; en concreto 1774, t. III, carta X. A los 1.951 pesos, 16 sueldos y 3 dineros pagados por las columnas grandes y pequeñas, se sumaron los costes de conducción desde los citados puertos.

En 1598 la Junta de *Murs i Valls* decidió que sobre el puente del Real se hiciese a cada lado una pirámide con una bola y encima a san Vicente Ferrer, en una, y san Vicente Mártir, en otra, considerando que sería más ventajoso, económico y estético encargar las estatuas en Génova<sup>38</sup>. Sugerencia que, aunque no llegó a materializarse, manifiesta una preferencia estética por un material y una confianza en la mano de obra que estaba más acostumbrada a tallarlo. Parecida decisión podemos encontrar en la mudanza que sufrieron en 1608 los encargos para el palacio del Real de diversas fuentes de la apreciada piedra de Ribarroja, pues el virrey Luis Carrillo de Toledo, marqués de Caracena, tuvo conocimiento de que podría costar menos y sería mucho mejor si se encargasen de mármol en Génova. Para ello contó con la mediación Juan Vives de Canyamás, embajador por S.M. ante la señoría de Génova, y ocupado en la construcción de un palacio de impronta genovesa en artifices y materiales en Benifairó dels Valls.

Este último encargo, además, puede ejemplificar las ventajas del transporte marítimo. La obra en sí, a pesar de hablar de un posible ahorro, pasaba de las 150 libras con el uso de la piedra local a un coste de cerca de 188 con



Detalle del palacio Real de Valencia en un plano axonométrico realizado por Mancelli en 1608. Colección Emilio Rieta, Ayuntamiento de Valencia.

la de Génova. Además, un año después con la llegada de varias fuentes se pagaron costes conjuntos que superaban las 241 libras: unas 177 por las 131 libras de peso a 27 sueldos la libra, 46 libras por los *nohits* o pago del flete, 13 libras y media al barquero real por desembarcarlas y traerlas al Grao, y 4 libras y 15 sueldos por llevarlas desde el Grao al Real<sup>39</sup>. Aunque la última cifra es la más baja, también es cierto que el trayecto no superaba los tres kilómetros, lo que en proporción supondría un coste aproximado de más de

2.000 libras si se eligiese el traslado terrestre desde Génova, a lo que habría que añadir el tiempo de espera y a buen seguro daños en las piezas. Este planteamiento queda corroborado por la adquisición de otras piezas en la ciudad ligure. Por ejemplo, y en este caso sin tallar, la losa de la sepultura de Diego Vich, del hábito de la orden militar de Alcántara y barón de Llaurí y Matada. En 1631, finalizada la iglesia y cripta del monasterio de Santa María de la Murta, cerca de Alzira, y con el regocijo del traslado de los cuerpos de la insigne familia, entre los que se encontraba el embajador Vich, hizo traer un mármol en el que Juan Miguel Orliens puso las armas del benefactor y una inscripción en la que destacaba sus más importantes cargos. El bloque costó 28 libras y 5 dineros, su transporte hasta el Grao 6 libras y media, su desembarque 2 libras y media y su traslado hasta el taller del escultor 1 libra y 12 sueldos, mientras que por su labra éste cobró 26 libras<sup>40</sup>.

38. MARQUÉS DE LOZOYA, 1957. LÓPEZ TORRIJOS, 1978, pp. 323-336. MELIO URIBE, 1991, pp. 79-80.

39. ARV (Archivo del Reino de Valencia), Batlia, 297, ff. 54 y 78-78v.

40. Carta solicitando opinión con el texto de la inscripción en ARV, Clero, legajo 690, caja 1.800. Otros datos en Biblioteca del Ateneo de Valencia, R-Foll 271-MEM. *Memoria de lo gastado por don Diego Vique en la piedra de mármol que se ha traído de Génova. 1631.* (Armario 2-F. 091:27). Así como R-Foll 271-GAS. *Gasto traslación cadáveres de los Viques desde la sepultura vieja a la nueva. 1631.* Sobre las vicisitudes de este encargo ARCI-NIEGA GARCÍA, Luis, "Santa María de la Murta (Alzira): artifices, comitentes y la "damnatio memoriae" de D. Diego Vich", *Simposium Los Jerónimos: El Escorial y otros Monasterios de la Orden.* San Lorenzo de El Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1999, t. I, pp. 267-292.

Realmente, la llegada de Orliens, infanzón y escultor, a tierras valencianas fue un revulsivo para la demanda generalizada de materiales de valores cromáticos, gran dureza y coste, que se abastecieron a través de mar, y finalmente una vía para reivindicar la arquitectura a través del dominio de su labra. El retablo de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia, cuyo testero delimitaba la plaza del Mercado, contratado en 1624, incluía piedra negra o parda de Barcelona, Tarragona o Calatorao, alabastro o mármol de Génova, jaspes de Tortosa... Precisamente, ante la acusación de intrusismo por el oficio de *pedrapiquers* de la capital, el maestro argumentó la transparencia del contrato y cómo el trabajo de piedra fina era accesorio al del retablo, bien distinto a lo que realizaban los canteros, y que en Valencia no había quien pudiera ejecutar este tipo de obras. La Gobernación le dio la razón subrayando cómo la pericia en esa obra era *molt different y distinta de la del ofici de pedrapiquers*, y en la Real Audiencia, el maestro volvió a exponer cómo el trabajo de estas piedras correspondía *a la arquitectura y escultura, y no a la pedrapiquería y cantería*<sup>41</sup>.

La repercusión de la obra anterior facilitó a Orliens el contratar otras, principalmente en 1627 para el monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes. Éste manifestó desde sus inicios un talante abierto al uso de lejanos y representativos materiales que podían ser traídos por mar: a mediados del siglo XVI el mármol procedente de Génova para los sepulcros de los fundadores, así como el mármol de esta procedencia o de Filabres para las columnas del segundo piso del claustro sur, en el tercer cuarto del siglo XVII piedra procedente de Jávea para la construcción de la iglesia y de muy diversos lugares para los cenotafios de los fundadores a los lados del presbiterio. Éstos fueron contratados por 5.000 libras, incluida mano de obra, materiales y transporte hasta el puerto de Valencia. La elección de jaspes de Tortosa, alabastro de Sástago y piedras negras de Calatorao o Tarragona, como en el caso del retablo de la iglesia de los Santos Juanes, respondía a la posibilidad de su traslado por el río Ebro y después por mar hasta el Grao de Valencia, así como al conocimiento que de ellos tenía el maestro. Una familiaridad poco extendida, por lo que para su inspección exigió *maestros peritos en sculptura, architectura y piedras de estas qualidades*.

La defensa que hizo Orliens en los contratos y juicios de la especificidad del trabajo de los materiales descritos, y la aproximación por ello a la arquitectura y la escultura frente a la cantería, es de gran interés, puesto que el motivo para separar las primeras de las segundas no era la ideación, sino la especificidad de unos materiales de mayor coste –criterio en el que los *argenters* durante años habían basado una cierta preeminencia social entre otros oficios considerados artísticos–, de mayor dureza y, por tanto, que exigen una técnica más depurada, y de elevadas cualidades cromáticas y estéticas. De hecho, la separación entre idea y ejecución podía tener cabida en un arquitecto, pero difícilmente en un escultor, que busca parcelas no sólo en el diseño, sino en la realización. Por otro lado, es significativo que en 1774 el académico Antonio Ponz depositara su esperanza en una restauración de las artes en Valencia a través del uso de materiales como jaspes, mármoles, etc., pero ya localizados y comercializados en tierras valencianas, como bien describió el naturalista Cavanilles. La utilización de materiales tan duros no garantizaba el uso del diseño arquitectónico de raíz grecorromana, pero sin duda hacían más difícil la participación del adorno arquitectónico barroco que llegaba a desdibujar sus líneas básicas<sup>42</sup>. En el primer caso un artista aragonés introducía un notable cambio a través de la importación de materiales por vía marítima, mientras que en el segundo ya se producía un autoabastecimiento, con canteras como las de Náquera.

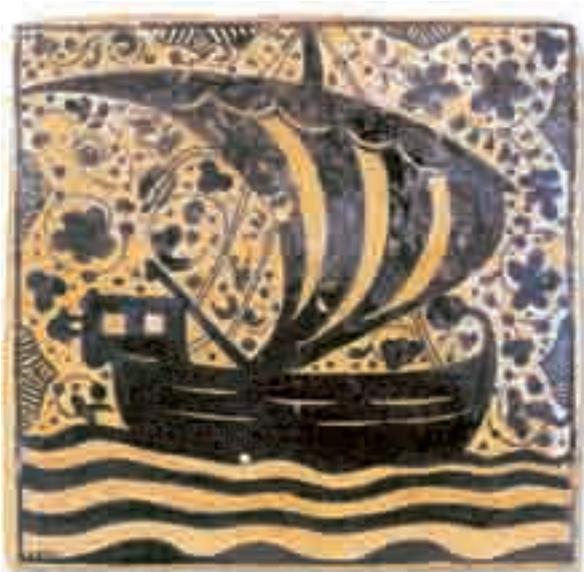
El carácter casi mítico del mármol procedente de Génova persistió, aunque siempre en competencia con canteras locales, como las de Pego, descubiertas hacia 1520 y que pudieron evitar el viaje a Génova de Luis Muñoz, que debía labrar puertas y ventanas de la gran sala del palacio de la Diputación<sup>43</sup>, o las de alabastro de Picasent, explotadas desde época de los romanos. Así, entre las primeras representaciones escultóricas que manifiestan una asimila-

41. Sobre Juan Miguel Orliens y su trabajo en Valencia véase ARCINIEGA GARCÍA, 2001, t. II, cap. V.

42. PONZ, 1774, Libro IV, carta IV, nº 24 y 26; carta VII, nº 8; y carta X, nº 14. La defensa que hace Ponz de los mármoles y jaspes para la restauración de las artes se inscribe en la polémica latente en la génesis de la Academia de San Carlos de Valencia y cuyo uso pretendía evitar el adorno arquitectónico (BERCHEZ, J., *Arquitectura y Academicismo en el siglo XVIII valenciano*. Valencia, Alfons el Magnànim, 1987, pp. 183-289).

43. BARON DE ALCAHALÍ (José Ruiz Lihori): *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos*. Valencia, Imprenta de Federico Doménech, 1897, p. 387.

Azulejo valenciano de Manises representando una nave. Siglo XV, Museo Nacional de Cerámica "González Martí", Valencia.



ción plena de conceptos renacentistas se encuentra el relieve de la Resurrección de la capilla del mismo nombre en la catedral de Valencia, obra de Gregorio Vigarny Pardo, escultor colaborador de Forment, y que el comitente como señor de Picasent, bien pudo contar con los materiales de sus dominios, sin mayores gastos. En arquitectura, abastecieron importantes fábricas: en 1540 la portada del desaparecido monasterio de las Magdalenas<sup>44</sup> y en el siglo XVIII la portada del palacio del Marqués de Dos Aguas, tallada por Ignacio Vergara según diseño de Hipólito Rovira.

El mar ha sido en todo momento un elemento integrador, y a través suyo se han difundido las piezas de mayor calidad, las que perseguían cierta ostentación, lujo y ornato a través de la elección de los materiales o su particular elaboración. En este sentido, Valencia no sólo recibía, sino que era emisora, y entre esos bienes sin lugar a dudas destacaba

la producción cerámica valenciana de estilo morisco. Desde el siglo XIII es frecuente la exportación de cerámica de mesa y la aplicada a la arquitectura con ornamentación vegetal, geométrica y de raíz islámica hacia Génova y otros puertos del Mediterráneo e incluso del norte de Europa. Avanzado el siglo XVI y durante la primera mitad del XVIII la producción de Manises quedó desbancada en su base más tradicional, mientras que subsistió en los talleres de la zona una producción de inspiración en formas renacentistas de origen italiano, en su mayoría a imitación de lo realizado en Talavera de la Reina (Toledo) o Sevilla. Todavía a comienzos del siglo XVII, el cronista Gaspar Escolano al tratar la hermosura y lindeza de los azulejos afirmaba: *en recambio de la que Italia nos imbia de Pisa (vajilla), le imbiamos nosotros en vaxeles cargados la de Manizas*<sup>45</sup>. Y no cabe duda de que este público era distinto a los indios que, según la tradición, encontraron los marineros que viajaron con Cristóbal Colón y con los que intercambiaron trozos de cerámica de Manises por perlas<sup>46</sup>. A partir de la tercera década del siglo XVIII se recuperó en tierras valencianas la calidad y singularidad de la producción de cerámica y azulejos, lo que fue acompañado de ambiciosas empresas comerciales que permitieron alcanzase gran protagonismo en toda la península y notable presencia en América, norte de África, etc.<sup>47</sup> En esta época la sedería valenciana también logró notable presencia, principalmente a través de la renovación de los diseños por un equipo de profesionales procedentes de Lyon. Por otro lado, el éxito de las importaciones del siglo XVIII facilitó la salida de otros productos artísticos, lo que explica la presencia de esculturas de Ignacio Vergara, el más reconocido de su oficio en Valencia, en Cádiz<sup>48</sup>, un puerto de agrupación y distribución de mercancías a otros destinos.

En una navegación de cabotaje Valencia alimentaba las líneas básicas con productos propios como, según las épocas, la cerámica, la seda, el arroz o el azúcar, o con los del sur de Aragón, como el azafrán y los paños. Así pues, los bienes descargados en las naves dejaban lugar a otros que iniciarían su recorrido hacia otras tierras. Pero hasta época contemporánea no puede hablarse de rutas regulares ni de un abastecimiento regular hacia la corte. El tránsito de obras desde el Grao fue realmente significativo, aunque con un carácter de simple autoabastecimiento a la ciudad y área de influencia más cercana, sólo ampliable por las relaciones de sus ciudadanos en otros puntos.

44. ESCOLANO, G., *Década Primera de la Historia de la insigne, y coronada ciudad y reyno de Valencia*. Valencia, Pedro Patricio Mey, 1610; Libro IV, cap. III, col. 678 y ESCOLANO, 1611, Libro VII, cap. I, col. 279.

45. ESCOLANO, 1610, Libro IV, cap. III, cols. 678-679.

46. ORELLANA, M. A., *Valencia Antigua y Moderna*. Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, (Mss. 1790) 1923-1924, t. II, p. 224.

47. PÉREZ GUILLÉN, I. V., *Cerámica arquitectónica valenciana. Los azulejos de serie (Ss. XVI-XVIII)*. Diputació de Castelló – Consell Valencià de Cultura, 1996; 2 vols. Idem. *Las azulejerías de La Habana. Cerámica arquitectónica española en América*. Valencia, Universitat de València, 2004.

48. BUCHÓN CUEVAS, A., *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2006.

Por otro lado, la comunicación con la corte se hizo a través de Cartagena y Alicante, de mejor acceso hacia la meseta y puertos de condiciones más favorables, lo que estimuló mayor afluencia de comunicaciones. Precisamente, estas circunstancias pueden explicar que las columnas de Génova adquiridas por el Patriarca Ribera estuvieran distribuidas entre estos dos puertos a finales del siglo XVI, y que los ocho ángeles con los emblemas de la Virgen y cuatro relieves a partir de los bocetos de Pablo Pontons, todos de mármol, que en 1681 contrató Daniele Sollaro para el presbiterio de la catedral de Valencia, con importe de 5.000 libras, llegaron en trece cajas al puerto de Alicante<sup>49</sup>.

## EL TRÁNSITO DE LA CULTURA POR MAR: ARTISTAS Y COMITENTES

Por el mar no sólo circulan mercancías, sino personas, y su mediación ha sido inestimable en el cruce de culturas, y llegado el momento en su intento de erradicación, como ocurrió en Valencia con la expulsión de los judíos en 1492 y de los moriscos en 1609. Otros muchos llegaron o se marcharon de manera más pausada, en muchos casos reclamados o con la esperanza de un mejor destino. Algunos de los artistas que trabajaron en Valencia regresaron con la riqueza de una mayor amplitud de miras, como aquellos alrededor del patronazgo de Alfonso V, como Lluís Dalmau de los Países Bajos, Jacomart y muchos otros artífices de Italia<sup>50</sup>, y más tarde desde esta misma procedencia Fernando Yáñez de la Almedina y Fernando Llanos..., y el archi-



Desembarco de Francisco I de Francia en el muelle de Valencia, José Cortés y Bau, 1876. Museo BB.AA. Valencia.

49. El contrato en BOCCARDO, 1988, pp. 171-172 y 209-210. FRANCHINI GUELF, 2004, pp. 205-221. Su llegada a Valencia en 1687 fue apuntada por SANCHIS SIVERA, J., *La Catedral de Valencia. Guía histórica y artística*. Valencia, Francisco Vives, 1909, p. 153.

50. ESPAÑOL BERTRÁN, F., "La cultura figurativa tardogótica al servicio de Alfonso el Magnánimo. Artistas y obras del Levante Peninsular en Italia", en *Mediterraneum...* 2004, pp. 161-171.



Retablo de fray Bonifacio Ferrer o de los Sacramentos, Gherardo Estarnina, Ca. 1396. Museo BB AA. de Valencia.

tecto francés Juan Ambuesa<sup>51</sup>. Éste, probablemente aprovechase en abril de 1578 el viaje del virrey Vespasiano Gonzaga a Nápoles, que en buenas galeras lo condujo junto a muchas otras personas que llevaban muchos dineros y entre los que estaba con destino a Roma para pagar rentas Pedro de Velasco, representante del monasterio San Miguel de los Reyes, para el que el maestro construía su claustro sur. Los que se establecieron en el extranjero, principalmente en Italia, gozaron en su tierra natal del prestigio del paisano reconocido fuera. En este sentido, es relevante el caso de Jusepe Ribera “el Españoletto”, natural de Játiva, que desde Nápoles atendió en el siglo XVII constantes encargos procedentes de tierras valencianas. Así como en el siguiente siglo el del escultor Francisco Vergara, conocido como “el Romano”. Sin embargo, estos hechos eran más bien aislados y no fue hasta el siglo XIX cuando se generalizó la formación de los artistas valencianos en el exterior, principalmente a través de pensiones<sup>52</sup>. En este sentido, es relevante para el tema que nos

ocupa, el motivo elegido como tercera prueba por el tribunal que debía juzgar la plaza convocada por la Diputación Provincial de Valencia en 1876 para optar a una plaza de pensionado en Roma: el desembarco en el Grao del rey Francisco I en 1526. Para lo cual se dieron instrucciones históricas que evidenciaban las limitaciones portuarias de la ciudad: casi una playa donde los barcos anclaban a gran distancia, el desembarco se hacía por lanchones y se accedía a tierra por tinglados de madera. Y aunque Ignacio Pinazo fue el ganador, José Cortés, que fue el cuarto clasificado, manifestó mayores intenciones de rigor histórico<sup>53</sup>.

Para el contacto con los nuevos derroteros que tomaba la creación artística en otros lugares fue relevante la llegada de artistas foráneos<sup>54</sup>. Nicolás de Ancona dirigió a comienzos del siglo XIV las obras de la catedral; el florentino Gherardo Starnina, activo en Valencia de 1395 a 1401, introdujo a través de la realización de importantes reta-

51. GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., “Artistas viajeros entre Valencia e Italia, 1450-1550”, *Saitabi*. 2000, nº 50, pp. 151-170. YARZA LUAZES, J., “Tendencias del arte en la corona de Aragón c. 1500. Movilidad de los artistas” y GARCÍA MARSILLA, J. V., “Maestros de ultramar. Artistas italianos y franceses al servicio de la monarquía aragonesa (siglos XIV-XV)”, ambos en NARBONA VIZCAINO, R. (Ed.), *XVIII Congrés Internacional d’Història de la Corona de Aragó. La Mediterrània de la Corona d’Aragó, segles XIII-XVI...* Valencia, Universitat de València – Fundació Jaume II el Just, 2005.

52. GRACIA, C., *Las pensiones de escultura y grabado de la Diputación de Valencia y Las pensiones de pintura de la Diputación de Valencia*. Valencia, Alfons el Magnànim-IVEI, 1987.

53. GRACIA, 1987, pp. 365-366. REYERO, C., *Imagen histórica de España (1850-1900)*. Madrid, Espasa Calpe, 1987, p. 346.

54. Un esforzado intento por mostrar el peso en tierras valencianas de las obras importadas y la llegada de artistas extranjeros en PÉREZ GUILLÉN, I. V. “Arte valenciano. Puntualizaciones historiográficas (I). Las colonizaciones”, *Ars Longa*. 1994, n 5, pp. 167-172.

blos la pintura del gótico internacional; entre 1418 y 1424 “Julia lo florenti”, identificado con Giuliano di Giovanni da Poggibonsi o con Giuliano di Ser Andrea, ambos estrechos colaboradores de Lorenzo Ghiberti, aportó los gustos florentinos en los doce relieves de alabastro del trascoro de la catedral, hoy conservados en la capilla del Santo Cáliz; desde 1432 el pintor Louis Allynbrood de Brujas hizo lo propio con los nuevos principios de la pintura flamenca, que enriquecía en la ciudad el conocimiento de obras de Jean van Eyck; Pablo de San Leocadio y Francesco Pagano contrataron los frescos del presbiterio de la catedral de Valencia en 1472; en la orfebrería valenciana del siglo xv convergen catalanes, franceses, italianos, alemanes... Con la extensión del gusto por los modos renacentistas la demanda de mármoles creció, y esto suscitó que artistas italianos familiarizados con este material, principalmente procedentes de Lombardía y Liguria, se establecieron en costas levantinas y en gran medida monopolizaban su comercialización con lo que obtenían mayores beneficios. El genovés Giovanni da Trevano, natural de Lugano, activo en España entre 1550 y 1569 con compañías o asociaciones de artistas en las que se imbricaban los lazos familiares que monopolizaban las diversas facetas de la producción, se encargó de distribuir a toda España desde Sevilla, Alicante y Valencia, ciudades con puerto, piezas arquitectónicas y controló gran parte del mercado escultórico de mármol genovés. Otros muchos procedieron de Carona, a orillas del lago de Lugano en la diócesis de Como del ducado milanés, que se habían establecido en Génova para trabajar en las canteras de mármol de Carrara, desde donde atendían numerosos encargos llegados desde España, y a la que algunos visitarían e incluso en ella se asentaron. Éste era el caso de los Aprile, que en tierras levantinas cultivaron la talla en mármol, la cantería, la albañilería y las labores de estuco y realizaron varios sepulcros y otras esculturas para nobles y prelados españoles<sup>55</sup>. A comienzos del siglo xvii numerosos genoveses se desplazaron a Benifairó de les Valls para la realización del palacio del embajador Vivas, y en el Colegio del Corpus Christi trabajaron escultores como Juan Bautista Semería y pintores como el genovés Bartolomé Matarana. Una relación que continuó en siglos sucesivos, como da buena muestra la enumeración de artífices activos en Valencia: la estancia hacia 1659 del romano Juan Bautista Morelli; la actividad durante toda la segunda mitad del siglo xvii del siciliano Bernardo Ribando; las estancias del estrasburgués procedente de Italia Nicolás de Busy, de 1662 a 1672 y los primeros años del siglo xviii; el establecimiento del genovés Julio Capuz, que de 1662 a 1715 estuvo activo en Valencia y fue cabeza de una escuela escultórica que en gran medida siguieron sus hijos y los Vergara; la presencia en la transición de los siglos xvii y xviii de los escultores y decoradores Jacobo Bertessi, de Soresina en Crémona, y Antonio Aliprandi, probablemente lombardo; y desde 1701 del arquitecto y escultor alemán, pero filoromano y de raíz berninesca en lo escultórico, Conrad Rudolf<sup>56</sup>.

Muchos de los objetos importados y de la presencia de los artistas eran resultado de la inquietud de muchos personajes de cultura, medios y bagaje viajero, que podía adquirirse de muy diversos medios. Por ejemplo, la realidad política ha facilitado relaciones constantes entre territorios diseminados, pero que han encontrado continuo nexo a través del Mediterráneo: Cataluña, Rosellón, Mallorca, Valencia y Nápoles... Una buena muestra son las empresas señaladas de Pedro IV en el siglo xiv o en el siguiente las de Alfonso V. Éste, en Nápoles se rodeó de artistas y productos hispanos, atendiendo a su cosmopolita criterio estético<sup>57</sup>. En Castel Nuovo se realizan techumbres de ascendencia mudéjar, escaleras de husillo como las de Mallorca y Valencia, y se importan columnas de Girona para las ventanas y azulejos de Manises para las más diversas estancias. Y en su Gran Sala o sala dei Baroni, el mallorquín Guillem Sagrera entre 1452 a 1457 combinó la piedra local de Pozzuoli con otra labrada importada desde Mallorca, que conocía bien y cuya diferencia de textura y color sirvió para subrayar la vertical de los ocho ángulos de la bóveda. E incluso, el paso de una planta cuadrada a una bóveda de planta octogonal, enriquece el tránsito de

55. CLOULAS, A., “La sculpture funéraire dans l’Espagne de la Renaissance. Le mécénat aristocratique”, *Gazette des Beaux Arts*. 1992, octubre, pp. 97-116. GÓMEZ-FERRER, M., “El taller escultórico de Juan de Lugano y Francisco de Aprile en Valencia”, en BÉRCHÉZ, 1998, pp. 122-129.

56. Sobre la amplia bibliografía que ha destacado la importancia de la llegada de artistas y obras extranjeras a finales del siglo xvii y comienzos del xviii (Orellana, López Jiménez, Igual Úbeda, Pérez Sánchez, Bérchez Gómez, Boccardo, Franchini Guelfi, Vilaplana Zurita y Buchón Cuevas), véase BUCHÓN, 2006, pp. 27-41.

57. RYDER, A., *Alfonso el Magnánimo. Rey de Aragón, Nápoles y Sicilia (1396-1458)*. Valencia, Alfons el Magnànim, 1992. Recientemente, ESPAÑOL BERTRÁN, 2004.

influencias, pues encuentra su precedente en la sala capitular de la catedral de Valencia, construida entre 1356 y 1369 según trazas de Andreu Julià, y que algunos miembros del círculo de Sagrera conocieron. La misma galería que rodea el octógono, también encontraba precedentes en las catedrales de Girona, Barcelona y la misma Valencia<sup>58</sup>.

Pero también existen otras situaciones que refuerzan y diversifican las relaciones entre puntos distintos: bien al servicio del poder monárquico, como virreyes, embajadores, militares<sup>59</sup> y, en general, nobles y otras personas al servicio real; bien al eclesiástico, como papas, cardenales, obispos, funcionarios, etc.; bien al señorial, con enlaces matrimoniales que suscitan presencia territorial dispersa; bien a otro más diverso que aglutina comerciantes, artesanos, etc. Gentes que se desplazan sin renunciar a parte de sus raíces, de su formación, de sus gustos, y portan o reclaman bienes representativos de su lugar de origen o de los que han conocido, o los envía en forma de regalos, lo que en muchas ocasiones confiere un valorado rasgo distintivo de su persona.

Valencia estaba entre las grandes ciudades virreinales, que incorporadas por asuntos políticos, crearon una hermandad de intereses alrededor del Mediterráneo, y con especial vinculación a Nápoles. Los virreyes y capitanes generales persiguieron reproducir los gustos y modas cortesanas propias o ajenas como un elemento de goce y disfrute, pero también de deslumbramiento y, por lo tanto, preeminencia. En la ciudad del Turia el cargo lo ocuparon hasta mediados del siglo XVI personas muy próximas al Monarca, como infantes y reinas, que aportaron unos enseres y modos de magnificencia que dejaron clara impronta en las elites locales, como sucedió con la reina María de Castilla, la reina Juana de Nápoles, la reina Germana de Foix y los duques de Calabria hasta mediados del siglo XVI. Desde entonces llegaron al cargo personas del estamento nobiliario que lo ostentaron sin carácter vitalicio ni continuidad familiar, pero con aspiraciones que desarrollaban en una clara carrera al servicio del Monarca. Con ellos, la capacidad por crear las formas culturales cortesanas y el fasto se consolidaron como vías de ascenso social y político. Los actos culturales fueron muchas veces trasunto de los celebrados alrededor del rey, por lo que como promotores testimoniaban su cercanía a él. Pero como es obvio, la capacidad de evocación dependía de las aptitudes, posibilidades y aspiraciones de cada virrey, que eran personas habitualmente sometidas a muy diversos estímulos, pues sus lazos familiares, sus derechos señoriales en diversos territorios y principalmente su continua mudanza en sus servicios militares y políticos al rey les permitían conocer una gran diversidad de pautas culturales<sup>60</sup>. Y no sólo los que venían dejaban su impronta, sino también aquella nobleza local que marchaba a otros lugares para ocupar el cargo de máxima responsabilidad, como los Pròxita, los Boil y los Moncada en Nápoles, los Pròxita, los Vich y los Joan de Torres en Mallorca, los Vivas de Cañamàs en Cerdeña... Y especialmente, los Borja en Aragón, Cataluña, Cerdeña, Nápoles y Portugal.

Otros personajes al servicio del Rey de notable importancia fueron los embajadores. Personas que por ósmosis quedaban impregnados de los gustos de los lugares que habitaban y a su regreso la importación de los mismos testimoniaba su carácter cosmopolita y su importante trayectoria al servicio del Rey. En este sentido, se constituye en paradigma la labor de Jerónimo Vich, embajador en Roma entre 1507 y 1521, pues al envío de obras del pintor Sebastiano del Piombo, añadió la importación de piezas de mármol desde Génova para el patio de su palacio en Valencia<sup>61</sup>. Luis de Requesens y Zúñiga, embajador de Felipe II en Roma, como heredero de doña Mencía de Mendoza fue quien contrató en Génova en 1564 la tumba de los marqueses de Cenete bajo dibujo de Il Bergamasco. Y Juan Vivas de Cañamàs, embajador en la señoría de Génova, se hizo construir un palacio en Benifairó de les Valls bajo supervisión de Antonio Lurago, importando piezas de mármol de Carrara, y labrando fuentes

58. Sobre estas ideas véase el estudio de SERRA DESFILIS, A., “<<È cosa catalana>>: la Gran Sala de Castel Nuovo en el contexto mediterráneo”, *Annali di Architettura*. 2000, nº 12, pp. 7-16.

59. Por ejemplo, el arquitecto e ingeniero militar valenciano Pedro Antonio Escrivá, desarrolló una importante actividad en Nápoles, donde reconstruyó el Castel de Sant Elmo y publicó un libro de arquitectura militar.

60. Sobre los virreyes en Valencia MATEU IBARS, J., *Los virreyes de Valencia. Fuentes para su estudio*. 1963, Ayuntamiento de Valencia. Sobre su papel en la extensión de unas pautas cortesanas véase GIL PUJOL, X., “Una cultura cortesana provincial. Patria, comunicación y lenguaje en la Monarquía Hispánica de los Austrias”, en FERNÁNDEZ ALBALADEJO, P. (Coord.), *Monarquía, imperio y pueblos en la España Moderna*. CAM – Universidad de Alicante – A.E.H.M., Alicante, 1997, pp. 225-257.

61. Un reciente estudio, donde se revisan las importantes contribuciones de Luis Tramoyeres, Joaquín Bérchez, Miguel Falomir, Fernando Benito y Josep Marí, en GAVARA, J., “Consideracions al voltant de les traces del palau Vich i la fortuna d’algunes de les seues pertinences”, en PONS ALÓS, V. et alii (Coms.): *L’Ambaixador Vich. L’home i el seu temps*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2006, pp. 93-127.

y esculturas con presencia destacada de Giuseppe Carlone<sup>62</sup>. Además, como hemos visto, el embajador sirvió como intermediario para otros encargos, como las fuentes del palacio del Real, las estatuas de dos santos para el puente que comunicaba el palacio con la ciudad, realizadas por Giuseppe y Taddeo Carlone, y que fueron capturados por piratas berberiscos, y sepulcros para miembros de la nobleza, como los desaparecidos de la capilla de los Moncada en el convento del Remedio y el de Juan Alfonso Pimentel, conde de Benavente en el convento de los dominicos, por Giuseppe Carlone y Oberto Casella<sup>63</sup>.

Por todos es conocido que las tierras valencianas también desempeñaron un importante papel en lo eclesiástico: Papas, cardenales, arzobispos, obispos, canónigos y personal a su servicio como notarios y juristas, viajaron constantemente, y principalmente por el Mediterráneo. A través del cardenal Rodrigo de Borja, obispo de Valencia y por tanto conocedor de las necesidades de la catedral, llegaron el napolitano Francesco Pagano, Paolo di San Leocadio, natural de Reggio Emilia, y el maestro Ricard. Los dos primeros se encargarían de pintar al fresco a partir de 1472 el remate del presbiterio incendiado tres años antes y en cuyo lapso se habían sucedido varias tentativas frustradas, como la de Nicolás Florentino, de obvios orígenes pero procedente de Castilla. Sobre un fondo azul estrellado pintaron serafines que llevaban instrumentos musicales, con sus alas sembradas en oro fino y de bellos colores. Además, representaron escenas narrativas enfrente y debajo de las ventanas, y entre ellas a los apóstoles<sup>64</sup>.



Retrato de Calixto III en la fachada barroca de la catedral de Valencia. Foto L. Arciniega.

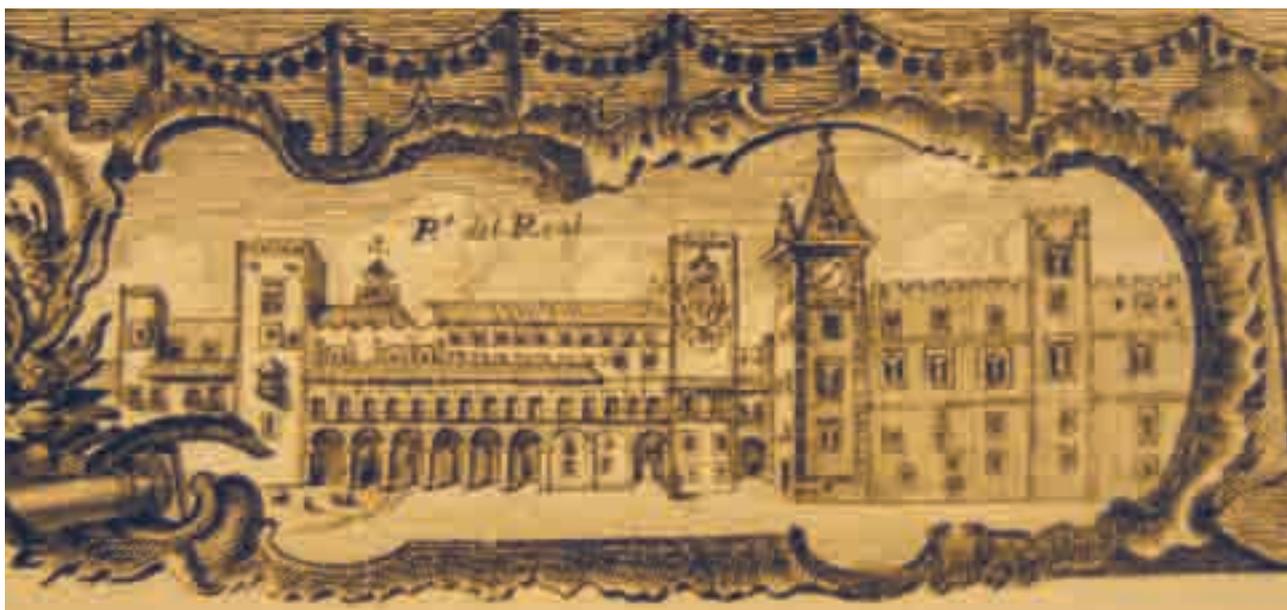
Retrato de Alejandro VI, en la fachada barroca de la catedral de Valencia. Foto L. Arciniega.

62. ALFONSO, L., "I Carlone a Genova", *La Berio*. 1977, XVII, 1-2, pp. 86-87. Análisis más detallado en LÓPEZ TORRIJOS, R., "Un palacio genovés en Valencia. El del embajador Vivas en Benifairó de les Valls", *Archivo de Arte Valenciano*. 1979, año LX, pp. 56-69.

63. FRANCHINI GUELF, 2004, pp. 205-221. Destaca esta labor, a partir de los trabajos de Teodoro Llorente y, sobre todo, de ALFONSO, 1977.

64. CHABÁS LLORENS, R., *Índice del Archivo de la Catedral de Valencia*. Valencia, Generalitat Valenciana, (Mss. 1893-1903) 1997. SANCHIS SIVERA, 1909, pp. 147-151.

Ciertamente, la familia Borja, con dos papas y numerosos cardenales sintetiza, como ninguna otra, su predominio desde distintas orillas del Mediterráneo en el terreno eclesiástico, pero también la fusión de este poder con el alcanzado en el ámbito señorial a través del ducado de Gandía, que merced a la política matrimonial tejió una amplia red de alianzas familiares. Por ejemplo, reciben a finales del siglo XVI los títulos de los Centelles y sus propiedades en Sicilia y Cerdeña. Se desprenderán de las existentes en la primera de las islas, pero mantendrán las de Cerdeña y las propias en Nápoles. Por las mismas fechas, emparentan con los Doria, que dieron ilustres marinos, así como miembros del alto patriciado urbano de Génova y de la jerarquía eclesiástica. Artemisa Doria Carreto (-h. 1644), hija del almirante Giovanni Andrea Doria, casa en 1593 con Carlos Francisco de Borja y Velasco. Un año más tarde el padre de ella fue nombrado miembro del Consejo de Estado de Felipe II, mientras que en 1599 su consuegra y el hijo de ésta, ya como duque de Gandía, partieron desde Denia a Italia para recibir a Margarita de Austria, esposa de Felipe III, y acompañarla en su recorrido por Ferrara, Mantua, Cremona, Milán, Pavía y Génova, desde donde embarcaron hacia la península y en Valencia se celebró y festejó el enlace.



Palacio del Real.  
Valencia. Grabado  
de Carlos Francia,  
1762. En *Fiestas se-  
culares*, 1762.

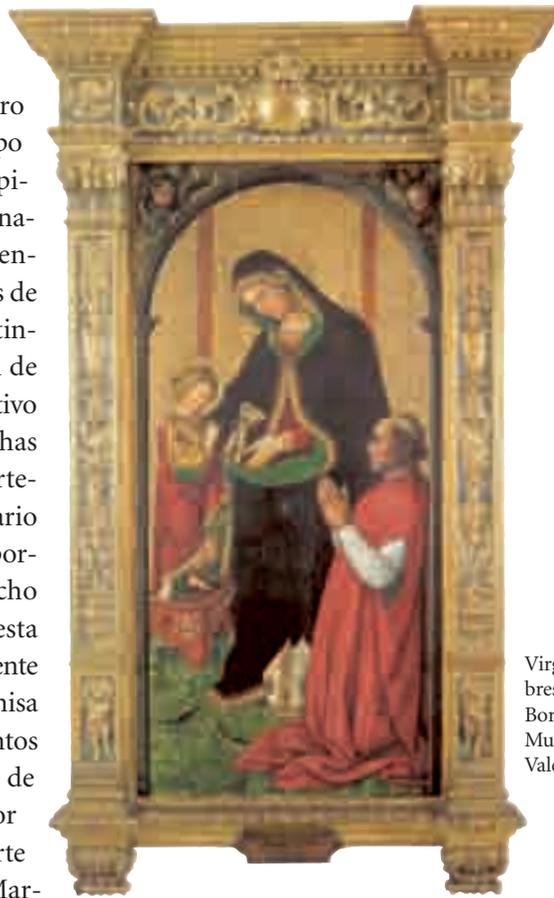
Sin lugar a dudas, la presencia de la misma familia en puntos distintos del Mediterráneo permitía el intercambio de objetos que por su rareza o poco habituales en otro ámbito causaban admiración y asombro. Alejandro VI todavía como cardenal y obispo de Valencia, facilitó la llegada de los pintores italianos que debían rehacer las pinturas al fresco del presbiterio de la catedral, y ya como Papa desde Roma encargó constantemente azulejos. Por ejemplo, hacia 1493 y 1494 se enviaron numerosos con sus armas con destino a las cinco salas borgianas del Vaticano, mientras que para la remodelación del castillo de Sant'Angelo se emplearon los realizados en Gandía a imitación de los de Manises por dos maestros<sup>65</sup>, uno de ellos Pere Murci, probablemente descendiente de Joan Murci que atendió en 1446 el requerimiento de Alfonso V para Castelnuovo de Nápoles<sup>66</sup>.

65. CHABÁS, R., "Alejandro VI y el duque de Gandía. Estudio sobre documentos valencianos". *El Archivo*. 1893, mayo, t. VII, pp. 85-139; p. 127. GONZÁLEZ MARTÍ, M., *Cerámica valenciana medieval. Azulejos borgianos*. Madrid, 1942, pp. 21, 38-39, 44 y ss. BATLLORI, M. (Ed.), *De València a Roma. Cartes triades dels Borja*. Barcelona, Quaderns Crema, 1998, pp. 24, 55 y 60.

66. Los envíos de azulejos desde Valencia se produjeron hasta la muerte del monarca (DE OSMA, G. J., *Apuntes sobre cerámica morisca*. Madrid, 1906-1909, 4 vols. Principalmente el t. III, *Las divisas del rey en los pavimentos de "obra de Manises" del castillo de Nápoles (1446-1558)*. Apuntes en GUIRAL-HADZIOSI, J., "L'évolution du paysage urbain à Valencia du XIII au XVI siècle", *La ciudad hispánica durante los siglos XIII al XVI*. Universidad Complutense de Madrid, 1985, vol. II, pp. 1.581-1.610; p. 1.604.

Cientos de objetos procedentes del ámbito italiano llegaron a finales del siglo XV a tierras valencianas. En ocasiones de manera aislada, como el óleo sobre tabla *Virgen de las Fiebres* de el pintor umbro Il Pinturicchio, donde aparece como donante Francisco de Borja, obispo de Teano, que fue enviada desde Roma a Játiva, donde presidió la capilla de la misma advocación hasta que a comienzos del siglo XIX por donación se incorporó a los fondos de la Academia de San Carlos de Valencia. Un viaje parecido realizaron los bienes de los dos primeros duques de Gandía cuando desembarcaron en tierras peninsulares<sup>67</sup>, y que en distintos momentos y con distinta constancia vistieron palacios como el de Valencia y Gandía. El inventario de los que trajo Juan de Borja con motivo de su boda con María Enríquez en 1493, constata la llegada de muchas joyas bellas y de gran valor, plata y brocados muy ricos. Entre las pertenencias familiares la pintura sólo comienza a atestiguar en el inventario de 1543, pero reducido al oratorio, y en el de 1588, que recoge una importante colección de tapices, plata y armas, también aparecen veintiocho retratos, uno de Alonso de Aragón y seis de las Artes. Sin embargo, esta tendencia será más acusada a lo largo de finales de siglo y durante el siguiente con la presencia de las consortes genovesas de la familia Doria. Artemisa Doria Careto, a la muerte de su marido en 1632 poseía más de doscientos cuadros en el palacio de Gandía, con referencias a traslados de obras de Génova o pintores activos en la ciudad, como Testelin y Porcacino<sup>68</sup>. Por otro lado, estaban los bienes del marido, que había recorrido gran parte del norte de Italia en 1599 acompañando a su madre, camarera de Margarita de Austria, y en los difíciles momentos tras la expulsión de los moriscos fue nombrado virrey de Cerdeña.

Los coleccionistas valencianos frecuentaron los centros culturales y artísticos más activos, como Italia y Flandes, como ocurrió con Mencía de Mendoza en la primera mitad del siglo XVI, poseedora de obras de El Bosco y otros pintores del ámbito flamenco, o el Patriarca Ribera en su segunda mitad y comienzos del XVII<sup>69</sup>. También, como ejemplo elocuente de lo que estamos tratando puede servir el papel desempeñado por los ilustrados Vicente Vitoria y Antonio Pontons, en la recepción de obras y en la elección de programas decorativos de importantes templos valencianos. El primero tuvo estrecha relación con la corte ducal de Toscana, visitó el taller de Carlo Maratta en Roma, y regresó cuando obtuvo la canonjía de la Seo de Játiva. El segundo, canónigo de la catedral de Valencia, acudió con frecuencia al taller de Giacomo Antonio Ponsonegli en Génova y actuó como intermediario entre los intereses valencianos y la ciudad ligure<sup>70</sup>. En 1691 fue comisionado por la Fábrica del Río para que encargase al escultor el san Luis Beltrán y el santo Tomás de Villanueva del puente Nuevo o de san José, colocados tres años más tarde y trasladadas en el siglo XX al de la Trinidad. En 1695 la ciudad volvió a pedir la intercesión de Pontons en Génova para que desde allí seleccionara un ingeniero que tratase sobre el muelle de piedra del puerto del Grao. Por lo que un año más tarde visitó la obra el genovés Marco Corsiglia. También actuó como intermediario en el encargo de un crucifijo para el convento



Virgen de las Fiebres con Francisco Borja, hacia 1497. Museo BB. AA. de Valencia.

67. CHABÁS, 1893, pp. 91, 100, 102-118.

68. Aspectos tratados, apuntando contribuciones anteriores, en ARCINIEGA GARCÍA, L., *La Memòria del ducat de Gandia i els seus títols annexos. Redactada per Basilio Sebastián Castellanos per al duc d'Osuna (1851-1852)*. Gandia, CEIC - Alfons el Vell, 2001, pp. 105-106. Sobre la figura de Testelin, pintor del martirio de San Andrés— como señalaron T. Baratech y Agulló Cobo —se ha apuntado que pudiera tratarse de Gilles Testelin (1589-1632), o —como sugiere Clario Di Fabio— e Castellino Castello (PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “Pintura genovesa en España el el Seicento”, en BOCARDO et alii (Dirs.), 2004, pp. 177-188; p. 180-181.

69. BENITO, F. (Dir.), *Pintura europea en colecciones valencianas*. Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1999.

70. FERRAN SALVADOR, V., “Un escultor barroco. Jacobo Ponzanelli. Notas para su estudio”, *Almanaque de las Provincias*. 1947, pp. 585-590. Una revisión de estos aspectos en BUCHÓN, 2006. Y, específicamente para la labor de los dos canónigos en las relaciones con Italia y el perfil de Bertessi y Aliprandi, GONZÁLEZ TORNEL, P., *Arte y arquitectura en Valencia de 1700*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2005.

de la Encarnación, y en el del púlpito de mármoles policromos que entregó en 1702 a la iglesia de san Juan del Mercado, realizado por Ponsonelli. Con él volvió a contar para llenar de esculturas su finca de recreo a la genovesa conocida como Huerto de Pontons, en Patraix, hoy barrio de la misma ciudad de Valencia, y de la que quedan diseminados por distintos jardines varios ejemplos. Además, para este huerto trabajaron Danie-llo Solaro y Conrad Rudolf. Y se ha apuntado la posible intermediación del canónigo en la llegada de Jacobo Bertessi y Antonio Aliprandi, o al menos su vinculación a las obras de la iglesia de los Santos Juanes.

Los grandes puertos del Mediterráneo occidental han sido habituales centros de venta de obras de producción local, pero también procedentes de otros lugares. Ya hemos mencionado el papel destacado que han desempeñado en estos temas Génova o Nápoles, así como los embajadores en estos destinos u otros próximos. En este sentido, el museo de Bellas Artes de Valencia da testimonio del altruismo de Francisco Martínez Blanch, cónsul de España en Niza, que donó a la Academia de San Carlos numerosos cuadros, muchos de ellos de forzosa vocación viajera, pues sacados del Vaticano a raíz de la presencia francesa fueron comprados en subasta pública celebrada en Livorno en 1799 por José Martínez, cónsul español en Génova, se enviaron a España y tras una venta frustrada a Carlos IV regresaron a Italia, donde fueron adquiridos por el citado prócer y donados a la institución valenciana en 1835<sup>71</sup>.

Papas, reyes, nobles, virreyes, embajadores, canónigos..., pero también representantes de la banca y el comercio, estudiantes..., se entrelazan a través de la urdimbre que en muchos casos presenta de modo privilegiado el mar. A su marcha llevan unos bienes, traen otros a su regreso, y por una curiosidad constante o por emulación solicitan. El Mediterráneo globaliza, y permite la existencia en Valencia de representantes financieros como los Spannochi de Siena al servicio de los Borja, o de comunidades de comerciantes, en las que dominan los italianos, principalmente del ámbito de la Toscana, y desde finales del siglo XV los genoveses<sup>72</sup>, que crean una nutrida hermandad y poseen capilla en el convento de San Francisco. Pero también justifica la Roma de los *catalani*, los barrios españoles de Nápoles, la capilla de los españoles en el convento de Santa María Novella en Florencia...

## MAR EN TIERRA

El mar es un elemento proclive a forjar la sensibilidad y espíritu de muchos hombres, como se vislumbra a través del uso de recursos o imágenes marítimos en los escritores, entre los que tempranamente destacó Ausiàs March<sup>73</sup>, y en aquellos que han convertido el mar en protagonista, como Vicente Blasco Ibáñez en su *Mare Nostrum*. Y de modo natural y constante se han establecido referencias cruzadas entre dos ámbitos próximos, por lo que el mar puede ser surcado por casas y castillos y en tierra adentro se recuerdan los motivos de aquél. En numerosas ocasiones, el conocimiento sesgado de éstos podría explicar que la representación más repetida de una barca, el arca de Noé, se asemejase a una casa. Sin embargo, esto no explicaría que en las alabanzas a la labor de Alfonso V en su gobierno de Nápoles, Pandolfo Colenucio recogiese lo siguiente: *Hizo labrar naves de grandeza nunca vista, las quales en la mar no parecian naves, pero grandes castillo, o ciudades*<sup>74</sup>. Mientras que para cronistas conocedores de la importancia del mar en el desarrollo de la ciudad que historiaban, la flota de Indias se ensoñaba en la bajada de troncos por el Turia, y el reflejo del mar en las losas azules (piedra blava de Sagunto) y bruñidas del suelo de la catedral (Escolano, Primera Parte, Libro V, cap. I), y las cuerdas y velas de los navíos en la arquitectura del interior de la Lonja.

El mar y sus motivos, como el puerto, el faro o la nave, fueron empleados con frecuencia por aquellos que pretendían aleccionar. De hecho, la metáfora del barco fue usada comúnmente en la Edad Media, bien como sím-

71. BENITO DOMÉNECH, 2002. Otra interesante donación fue la de Enrique Beltrán, presbítero beneficiado de la catedral de Valencia, que en 1816 entregó a la misma academia cinco cuadros genoveses del siglo XVII.

72. GUIRAL-HADZIOSSIF, 1989.

73. LAVERONI, R., "Les imatges marines en la poesia d'Ausiàs March", *Butlletín of Hispanic Studies*. 1951, XXVIII, pp. 152-167.

74. *Compendio de las hystorias del reyno de Nápoles del famoso Doctor Pandolfo Colenucio juris consulto. Traduzido por Nicolás Spinosa al muy Magnifico Señor Symon Ros*. 1563, Joan Navarro, Valencia, f. 265.



La Nave de la Iglesia, anónimo del s. XVIII. Museo del Colegio del Corpus Christi, Valencia.

bolo de la vida, del Estado o de la Iglesia, como en el poema alegórico del siglo XIV de Guillermo de Deguilleville titulado *El peregrinaje de la vida del hombre*, en el que la nave es la Iglesia, tripulada por clérigos y preladados, que conduce al hombre por el mundo, y cuyo equivalente pictórico podemos encontrar en *La nave de la Iglesia* del museo del Colegio del Corpus Christi de Valencia. Una inversión de este tema propuso Sebastian Brant en *Stultifera Navis* (1494) o *La nave de los locos*, pues basándose en el ciclo de los Argonautas los tripulantes pasan a ser los vicios de la sociedad, de tal forma que la obra sirve para denunciar la condición mundana del ser humano. La cenefa con inscripción de la sala de armas del palacio condal de Oliva, sede de los condes de Oliva, así como de principios humanistas, utilizó textos de esta obra.

Un giro literario es el que utilizó Juan de Arfe y Villafañe en el inicio del libro IV de su tratado *De varia commensuración para la escultura y arquitectura* (1587), que consideró la parte más importante y culminación de lo anterior:

*Ya con prospero viento emos llegado  
à puerto con la nave bien segura.  
Que todo avemos navegado  
á sido asta alcançar la Architectura.*

El símil de la narración sobre arquitectura como una singladura no carece de interés por las estrechas relaciones que unen las dos materias. En la Antigüedad Dédalo fue famoso arquitecto y carpintero, y se le atribuyó la invención del navío y las velas. Vitruvio, dedicó el libro X de su *De re Architectura* a las máquinas, donde trató los nudos náuticos y los ingenios de elevación y arrastre de pesos, pues compartían parecidos principios de mecánica. En el Renacimiento Brunelleschi patentó un nuevo tipo de embarcación, y Alberti, considerado el primer arquitecto moderno, en el prólogo de su tratado sobre arquitectura anunció otros próximos al negocio arquitectónico, entre los que incluyó las naves,

que trata brevemente en el libro V. De hecho, escribió el tratado, hoy perdido, *Navis*, donde se discutía qué formas tenían los navíos en la Antigüedad y las mejores formas de construirlos. En España, Juan de Herrera inventó un instrumento para determinar longitud y latitud en navegación. Y es que los conocimientos de geometría e instrumentos de observación eran compartidos por la navegación, la astronomía y la ingeniería, con especial importancia de la militar por el estudio de la trayectoria de los proyectiles. Y estas relaciones también se aprecian en la dedicatoria a Fernando VI que en 1750 Feijoo antepuso al volumen III de sus *Cartas eruditas*, y en la que reclamaba insignes artífices extranjeros: *ya de Pintura ya de Estatuaria, ya de las tres Arquitecturas, Civil, Militar y Náutica, ya de otras Artes*.

A través de los ejemplos enunciados resultan obvias las relaciones entre las distintas arquitecturas y artes, y en cuyas transferencias el escultor Pierre Puget dejó amplia muestra para el rey de Francia en su trabajo en los barcos barrocos de los astilleros de Toulon. A tenor de estos constantes encuentros las transferencias de mano de obra y técnicas entre ámbitos distintos tuvo que ser constante. Al menos, Il Filarete en el libro XIII de su tratado ofrecía como garantías para las cimentaciones la utilización de maderas y técnicas náuticas: *calafatear como se hace con un barco*. Que, por otro lado, como manifiesta la Biblia, debía construirse con madera resinosa y calafateada con pez (Génesis 6, 14-16). Desde luego, los artífices de un edificio, un carro o un barco, no eran los mismos, como ya recoge San Isidoro en sus *Etimologías*, y en la tradición valenciana se mantuvo con la separación, respectivamente, entre los carpinteros, los carpinteros de hacha y los calafates o *calafats*, nombre que recuerda claramente una de las funciones, la de la impermeabilidad. Sin embargo, en el primer cuarto del siglo XIV en la construcción del palacio real de Barcelona, la catedral y monasterios de la misma ciudad y de Valencia se utilizó la madera de embarcaciones ya no aptas, *ad navigandum seu ad reparandum*, y en el palacio del Real de la capital del Turia se constata el uso de trapas de corcho<sup>75</sup>. Existe también constancia de que en 1403 carpinteros y marineros aseguraran con cuerdas de esparto y otros materiales el puente de madera del Portal de santa Cruz, y en 1495 el *Consell* decidió emplear trabajadores de la Lonja en las atarazanas y hacer una nave de guerra<sup>76</sup>. En los siglos XV y XVI El tránsito de maestros y la coincidencia de necesidades invita a pensar en un continuo traslado de técnicas, como la posible incidencia de las formas alabeadas en algunos de los casos de la técnica de tapial y la de algunos tipos de ensamblajes en las cubiertas, así como el uso de parecidas herramientas e ingenios, como ocurrió en varias ocasiones con el traslado de pesos. En este sentido, parece que el maestro Francesc Baldomar a mediados del siglo XV tuvo que solicitar ayuda a marineros del puerto para que hicieran descender su asno del Micalet, y en las fiestas con motivo del cuarto centenario de la Conquista de Valencia, uno de los recursos que suscitó mayor interés tuvo lugar en la plaza de San Martín, donde se hizo un grandioso altar y bajaron la escultura ecuestre de bronce del santo y el pobre, pues *fue grandioso el ingenio con que se baxó, y subió, que lo hizo un marinero, que a la sazón avia un galeón en el puerto del Grau de Valencia, y lo executó con un artificio del Galeón, que dos hombres le baxavan y subían*<sup>77</sup>. Hazaña que en el siglo XVIII emuló el arquitecto José Herrero con medios propios.

La nomenclatura y las formas también son testimonio de estas continuas relaciones, como el empleo en arquitectura del término nave, o el de barco o buque al referirse al bastimento, o el de esquife que define tanto al barco pequeño que se lleva en un navío como al cañón de bóveda en forma cilíndrica. En este caso, la propia forma invertida del primero se asemeja a la de una bóveda esquifada. Y en este sentido, algunos tratadistas, como es el caso de Philibert de l'Orme ampliaron las relaciones entre las bóvedas y aspectos de arquitectura náutica. También podemos establecer semejanzas entre la proa de un barco y las estructuras de contención de aguas para cimentar en cauces, o con los mismos tajamares, que también reciben el nombre de barca y son testimonio en piedra de las embarcaciones de madera sobre las que se levantaban los antiguos puentes de madera. O la de los aleros y alfarjes con cabezas de viga tallada como mascarón de proa de un buque, conocidos en francés como *tour en éperon*...

75. MARTÍNEZ FERRANDO, J. E., "Nuevos datos inéditos sobre el palacio del <<Real>> de Valencia", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*. 1945, XXI, pp. 165-174; p. 168.

76. CÁRCCEL ORTÍ, 1992, p. 330. ALDANA, 1988.

77. SANCHIS SIVERA, J., "Maestros de obras y lapicidas valencianos en la Edad Media", *Archivo de Arte Valenciano*. 1925, XI, pp. 23-52; pp. 45-46. La cita en Biblioteca Histórica de la Universitat de València, M. 13, p. 297. *Memorias curiosas que dexó escritas Mosen Vicente Torralba*...



Naumaquia celebrada en el cauce del río Turia en 1755, según grabado de Carlos Francia. Biblioteca Valenciana, Valencia.

Los motivos marineros estaban muy presentes en tierra, y por su carácter de sorpresa se introdujeron en los más diversos motivos festivos. La utilización de barcas de carácter escenográfico que portaban personajes fue un recurso habitual del fasto medieval. Tempranamente las rocas del Corpus se hicieron naviformes y se incorporaron en las representaciones cortesanas de finales del siglo xv. Por ejemplo, algunos de los entremeses más antiguos documentados en la Corona de Aragón testimonian la utilización de galeras. Los simulacros de naves que avanzaban sobre el agua, o los fingidos con barcas montadas sobre ruedas que se movían por calles y plazas, se hicieron frecuentes a lo largo del siglo xvi. Estanques y ríos de Castilla se pusieron al servicio de actos que por la lejanía del medio natural de las embarcaciones se hacían más sorprendentes. En Valencia, por el contrario, como ciudad próxima a él, formaban parte de una idiosincrasia e inconsciente colectivo de anhelos y temores. Por ejemplo, en el recibimiento que la ciudad brindó a Felipe II y a su familia en enero de 1586, se escenificaron victorias como la de San Quintín sobre los franceses (1557), en la plaza de los Cajeros; y sobre los turcos la conquista norteafricana del Peñón de Vélez (1564), ante la Puerta de Serranos; y la batalla de Lepanto (1571), frente al convento de la Magdalena<sup>78</sup>. El arco de triunfo erigido en el portal de Serranos reflejaba nítidamente la importancia concedida a las victorias navales, algunas de las cuales se escenificaron con ingenios desmontables que bien podían representar la victoria frente a los franceses en la isla Tercera (Azores, 1582) o el socorro a la isla de Malta (1565). Del aprecio por estos espectáculos se hace eco *La Diana* de Gil Polo, que al final del libro V, incluye la descripción de una naumaquia en el río, con la participación de doce barcas y personajes disfrazados de ninfas y salvajes<sup>79</sup>. La fascinación por este tipo de escenas pasó pronto al teatro cortesano barroco, y se empleó de manera insistente en las más diversas circunstancias. Por ejemplo, en la proclamación de Fernando VI los pescadores armaron dos fragatas sobre ruedas, una de moros y otra de cristianos, que por calles y plazas se abordaban con lógica victoria de los promotores<sup>80</sup>. Y su mayor exponente fue la naumaquia o justa naval de 1755 celebrada en el tramo del río comprendido entre el puente de la Trinidad y el del Real para celebrar el tercer centenario de la canonización de san Vicente Ferrer.

78. APPV (Archivo de Protocolos del Patriarca Ribera, Valencia), Joan Baptiste Alcanyís, 14.113.

79. FERRER VALLS, T., "El duque de Lerma y la corte virreinal en Valencia: fiestas, literatura y promoción social. El Prado de Valencia, de Gaspar Mercader", *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, V, *Homenaje a César Simón*, Valencia, Facultat de Filologia-Universitat de València, 2000, pp. 257-271.

80. BV (Biblioteca Valenciana), Carreres, XVIII/1.346, p. 15. *Noticia de la solemnidad, y festejos con que se ha celebrado en Valencia el acto de la Real Proclamación, y exaltación al real trono del Rey nuestro Señor Don Fernando Sexto (que Dios guarde) en el día 20. de Agosto de 1746.*



Detalle de una vista de Valencia hacia el mar. Grabado de Anton van den Wijngaerde, 1563. ÖNB/Viena, Cod. Min., 41, f. 1.

## EL MAR DESDE EL ESTUDIO, LA VENTANA, Y ANTE ÉL

Iniciamos este capítulo constatando cómo Valencia se fundó y creció a cierta distancia del mar, pero también en sucesivos epígrafes cómo desde luego no le dio la espalda. Desde tierra se intenta aprehender el mar, ahondar en los aspectos corográficos que éste aglutina, de evidente interés militar, señorial, comercial... Por esta razón, la ciudad en 1464 compró al mercader Baltasar de Casara *La Cosmografía de Ptolomeo*, un libro muy ilustrado con la descripción del mundo, que se puso al servicio de los ciudadanos y se depositó en la Casa de la Ciudad<sup>81</sup>. Un acceso que se multiplicó o, al menos, se hizo más íntimo con el avance de la imprenta, como atestigua su presencia en numerosas bibliotecas, junto a otros instrumentos de interés por la distribución de la tierra y el mar, que en algunos casos se conciben para ser expuestos con criterio decorativo y de uso permanente, al menos como ubicación espacial de las nuevas concernientes a otros lugares. El primer marqués de Cenete en 1512 adquirió dos mapamundis, el duque de Calabria contaba entre sus bienes un *Globus Mundi*, grande, de pergamino y asentado sobre la madera, escrito y pintado a mano con su anillo de latón para colgarlo, así como dos *esferas mundi* labradas de verde y amarillo dentro de una funda de blanco, cartas de navegar, y un manuscrito del siglo xv de la *Cosmographia* de Ptolomeo, que se conserva en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia, ms. 693<sup>82</sup>. Esta misma obra y otras de próximo sesgo aparecen en la biblioteca de más de ochenta títulos que constata el inventario realizado en 1558 en la casa de Jerónimo Eslava Carroz de Vilaragut, preceptor y perpetuo comendador de la sagrada casa de la *Mayso* de la ciudad de Palermo, canónigo de la ciudad de Valencia y heredero del caballero Pedro Carroz de Eslava. Además, también se detalla la existencia de un globo en un pie de madera, dos mapamundis en dos pergaminos y una cortina con una descripción de Europa<sup>83</sup>.

81. GUIRAL-HADZIIOSSIF, 1989, p. 605.

82. MARCH, J. M., "El primer Marqués de Cenete. Su vida suntuosa", *Archivo Español de Arte*. 1951, XXIV, pp. 47-65. MORÁN TURINA, M.; CHECA CREMADÉS, F., *El coleccionismo en España*. Madrid, Cátedra, 1985.

83. Más detalles de este inventario en ARCINIEGA GARCÍA, 2001, t. I, cap. III.

Otras evidencias conservadas en Valencia del interés suscitado por lo ignoto y lejano, por el deseo de visualizar en el espacio lo que son nombres, por la corografía, la cosmografía, el arte de navegar..., son las cartas portulanas de Jacobo Rusus, de 1563, custodiada en la Biblioteca Histórica de la Universitat de València (Ms. 896), el libro *Arte de la verdadera navegacion en que se trata de la machina del mundo...* compuesto por Pedro de Syria e impreso en Valencia por Juan Chrysostomo Garniz en 1602, y los globos celeste y terrestre de la citada biblioteca, realizados por los talleres de los Blaeu entre 1645 y 1648<sup>84</sup>. Unas piezas que se ponían al servicio del aprendizaje en la navegación, del conocimiento cosmográfico y del control político, mercantil... No obstante, el mar no sólo fue objeto de estudio por los intereses citados, sino elemento de goce colgado en sus paredes, puesto que cuando en el barroco el paisaje se constituye como tema no falta esta temática, como testimonia un inventario realizado en casa de los Borja en 1688, donde se recogen seis paisajes apaisados de navegación<sup>85</sup>, y en muchas ocasiones el mar fue un horizonte visual buscado con ahínco desde la parte este de la ciudad.

El mar se encontraba lo suficientemente cerca para albergar el barrio de pescadores formado a instancias de Jaime I en el sector noreste de la urbe y comunicado con el mar a través del río, y en todo momento fue un horizonte que se persiguió divisar. Sin lugar a dudas, en el emplazamiento de la capital lo que más se ha destacado desde época islámica ha sido la huerta, pero también la combinación de hitos visuales, pues al anterior se añadían las montañas y el mar. Así lo manifiesta ya el Cantar segundo, 87, del poema *Cantar del Mío Cid*:

*Adeliño mio Çid – con ellas al alcácer  
allá los subie – en lo más alto logar  
Ojos bellidos – catan a todas parte,  
miran Valencia – cómmo yace la cibdad  
e del otra parte – a ojo han el mar  
miran la huerta, - espessa es e grand  
(e todas las otras cosas – que eran de solaz);  
alçan las manos – para Dios rogar,  
desta ganança – cómmo es buena e grand.*

Desde los principales monasterios situados en el lado este de la ciudad estas cualidades se persiguieron, disfrutaron y defendieron enconadamente. Por ejemplo, cuando el arquitecto real Alonso de Covarrubias antes de mediados del siglo XVI diseñó la primera escalera de esquema imperial para San Miguel de los Reyes tuvo muy presentes las posibilidades de deleite hacia la huerta y el mar que brindaría el mirador. Aunque no construida bajo este proyecto, lo cierto es que la vista desde el edificio o cualquier otro eminente causaba gran admiración. Antonio Ponz, en su *Viaje de España*, auténtico Cicerone para cuantos vinieron detrás, aconsejaba una experiencia que permitiese descubrir *la dilatada y frondosa huerta, que por todos lados cerca, y que con la inmediata costa del mar forma y espectáculo verdaderamente deleitable, cuanto se pueda pensar* (1774, T. III, Carta X, nº 3). Algo a lo que no estuvieron dispuestos a renunciar de buen grado los frailes del convento de Santo Domingo cuando en 1645 el duque de Arcos y virrey de Valencia comenzó a plantar al otro lado del río una arboleda de álamos entre los puentes del Real y el del Mar, germen de la actual Alameda, puesto que ante la pérdida de vistas pidieron que se retirasen<sup>86</sup>. A pesar de las críticas, como constata el padre Sala en 1719, desde este convento se continuó gozando de una vista privilegiada, haciendo hincapié en la recreación que suponía la contemplación desde las celdas del mar en el horizonte, así como el trajín y tribulaciones de las naves sobre él<sup>87</sup>.

84. BENITO GOERLICH, D. (Com.), *Cel i Terra. L'art dels catògrafs a la Universitat de València*. Universitat de València, 1996. ROSELLÓ I VERGER, V. M., "Cartografía", en *Los tesoros de la Universitat de València*. Universitat de València, 1999.

85. AHN (Archivo Histórico Nacional), NOBLEZA, O., legajo 569.

86. Estos temas ya los tratamos en ARCINIEGA GARCÍA, 2001, cap. III. ARCINIEGA GARCÍA, L., "Arquitectura a gusto de Su Majestad en los conventos de Santo Domingo y San Miguel de los Reyes (siglos XVI y XVII)", *Historia de la ciudad. II. territorio, sociedad y patrimonio. Una visión arquitectónica de la historia de la ciudad de Valencia*. CTAV - Ayuntamiento de Valencia - Universitat de València, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, 2002, pp. 186-204.

87. BÉRCEZ GÓMEZ, J.; GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., "Mirar y pintar la ciudad. Notas sobre la Valencia *al viu* en el siglo XVII", VV.AA., *Historia de la Ciudad. III. Arquitectura y transformación urbana de la ciudad de Valencia*. Valencia, Colegio Oficial de arquitectos de la Comunidad Valenciana, 2004, pp. 102-115.

Sin ninguna dificultad visual se tenía parecida visión desde el palacio del Real, principalmente desde el lado este y norte, y especialmente desde el llamado cuarto de las Infantas. Subrayando la importancia de esta zona y su capacidad de solaz y disfrute a través de la vista, Antonio Lloret y Miguel Crespo presentaron en 1566 un ambicioso proyecto para ampliar y articular a la clásica con columnas y arcos *a la romana* un corredor que sirviera al rey en sus estancias *per a passejar y estar ab grans senyors* y disfrutar *per la bella vista que y ha estant en dit corredor del qual Sa Magt. en un mateix punt porà veure mar, orta, muntanyes y la aygua de la cequia que passa baix per davant lo dit corredor*<sup>88</sup>.

La búsqueda del mismo goce por divisar el horizonte del mar condujo a muchas casas señoriales de la capital a alzar sus torres e incluso a crear elementos arquitectónicos tan elocuentes de sus deseos como los llamados “miramar”. Realmente, la aproximación de la ciudad al mar ha sido paulatina y principalmente contemporánea. Durante siglos cruzar el puente del Real o el del Mar suponía dejar atrás la urbe y adentrarse en los goces del paseo al aire libre. Desde mediados del siglo XVII y sobre todo a comienzos del XVIII con la creación de la Alameda, el espacio entre los dos puentes se utilizó como lugar de esparcimiento y recreo. Éste era un recorrido urbanizado, representativo y socializado, pero existía otro muy transitado que comunicaba con el Grao, entre cultivos y arboledas, con la compañía de la brisa y el horizonte del mar o la ciudad, según la dirección. Precisamente el mar fue una de las excursiones más solicitadas para agasajar a los visitantes ilustres, si bien muchas veces reemplazada por la seguridad que proporcionaba una experiencia en la Albufera, además rica en actividades cinegéticas. Como es lógico, esta vía de agasajo tuvo lugar principalmente ante los que descendían de la meseta. Para los reyes de la corona de Aragón el mar era una vía natural incluso para Carlos V, pero con la mayor estabilidad de la corte en el interior este hecho se acentuó y en las visitas a la ciudad de Felipe II, Felipe III... la aproximación al mar fue una jornada de esparcimiento. Algo que continuó con la nueva dinastía en el siglo XVIII, con cuya primera visita, realizada en 1719, tenemos una síntesis de las diferentes sensaciones que suscita la contemplación del mar. Así, una tarde en el Grao el príncipe Luis conoció la excitación de un primer contacto con el mar, donde se entretuvo con actividades de pesca, mientras que la reina ante el mar recordó sus estados de Parma y las islas mediterráneas de sus dominios<sup>89</sup>.

Desde la transición del siglo XVIII al XIX se hace evidente la importancia social de la excursión al mar y la importancia económica de mejorar las infraestructuras del puerto y de su comunicación con la ciudad. Factor este último que pudo suscitar nuevas visitas por la curiosidad que pudo despertar una obra de tal envergadura y transformación del paisaje conocido. A. J. Cavanilles, a finales del siglo XVIII, constató la actividad preturística del litoral contiguo al puerto: visitas en el día, asentamientos estables entre los pescadores, bien como alquilados bien como propietarios, y la relajación propia de un lugar de ocio<sup>90</sup>. Así como la necesidad de contar con un puerto moderno que se alzase como centro de comercio que fuera acorde a la pujanza de la economía valenciana. En este sentido, en 1792 se construyó el muelle, en 1802 se inauguró el *Camí Nou*, proyectado por Vicente Gascó en 1788, y en la segunda mitad del siglo XIX se sucedieron las actuaciones para mejorar la infraestructura portuaria y se enlazó con líneas de ferrocarril y tranvía.

El crecimiento urbano alrededor de los elementos de comunicación mejorados y de los núcleos citados condujo en 1897 a integrar en el llamado Distrito del Mar de Valencia los poblados de Villanueva del Grao y el más reciente Pueblo Nuevo del Mar, que reunía hacia el norte los asentamientos de pescadores y veraneantes en el Cabañal, Cañamelar y cabo de Francia. El mar que simplemente se vislumbraba desde la ciudad, se hacia ahora próximo y cercano, y entre otros a él llegaron los pintores Ignacio Pinazo, Rafael Monleón Torres, Joaquín Sorolla, Cecilio Plá..., y el escritor Vicente Blasco Ibáñez<sup>91</sup>. Cuando entre los artistas se introdujo el

88. Véase ARCINIEGA GARCÍA, 2005-2006.

89. *Relación verdadera, en que se declara el fino amor con que los nobles, y leales valencianos han recibido à sus Magestades...*, Valencia, Antonio Bordazar, 1719.

90. BOIRA I MAIQUES, J. V., “La mirada dels altres. Els viatgers al Grau i al port de València (segles XVI-XIX)”, BOIRA; SERRA, 1997, pp. 11-28.

estudio de la naturaleza, el mar se incluyó por sus valores plásticos a través de la luz y el color, emotivos, y afines a una temática regional cada vez más próxima a la burguesía que se acercaba a la playa. Pinazo y después Sorolla hicieron de ésta lugar de estudio donde indagar las vías de un naturalismo abierto, sin otro atisbo de luz que la natural y con las irisaciones cambiantes de su efecto en el agua. La de Pinazo en este caso es una producción de tabla pequeña, de estudio, de diario de impresiones estéticas abocetadas, y por lo tanto no dirigido a su comercialización. Por el contrario, la de Sorolla está volcada a ello, es luminosa, colorista y amplia temáticamente. De la importancia que concedió al mar da buena muestra su deseo de levantar junto a él un Palacio de las Artes, donde la enseñanza estaría siempre en contacto con la naturaleza y se daría a través de ella<sup>92</sup>. Además, los pintores dejaron constancia de la transformación a la que sometían unos parajes en los que podían convivir marinos, pescadores, paseantes y



La Merienda, escena de playa, Ignacio Pinazo, 1891. Museo BB. AA. de Valencia.



Puerto de Valencia, Joaquín Sorolla Basida, 1907. Museo Sorolla, Madrid.

bañistas. En sus obras se ven atisbos del mundo actual, las infraestructuras que se introducían como consecuencia de la revolución industrial y de un turismo incipiente.

El mar se ha buscado desde Valencia a través del comercio, de la defensa, del estudio, de la contemplación y solaz... Como entonces, ahora el mar suscita emociones y comunica espacios y tiempos a través del recuerdo. Ver el mar es imaginar otras orillas, pero también la propia en otro tiempo, y constituye una invitación a entender la historia, la cultura y a nosotros mismos. ■

91. Entre la amplia bibliografía sobre la incidencia del mar en estos artistas podemos destacar los trabajos de GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M., *Pintores del mar. Una escuela española de marinistas*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1950. GRACIA, C., "Pintores valencianos del mar", en *Imágenes de un coloso. El mar en la pintura española*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1993. BONET SOLBES, V. E., "A la recerca de protagonisme: Els poblats marítims i la pintura valenciana", en BOIRA; SERRA, 1997, pp. 57-77. PÉREZ ROJAS, F. J.; ALCAIDE DELGADO, J. L., "Casetas, balnearios y casinos. Ámbitos para el itinerario del veraneante", en *A la playa. El mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870-1936*. Madrid, Fundación Cultural MAPFRE Vida, 2000, pp. 65-97. ALCAIDE DELGADO, J. L., "Pinazo y el mar. Sensualidad edénica y tragedia nacional", en *Ignacio Pinazo. Los inicios de la pintura moderna*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2005, pp. 252-269. ALCAIDE DELGADO, J. L.; PÉREZ ROJAS, F. J., "Ignacio Pinazo. El paisaje marítimo", en *Ignacio Pinazo. Paisaje marítimo*. Generalitat Valenciana, 2006. Estos últimos autores han destacado el carácter pionero de Pinazo por captar la relación de la sociedad con el mar y hacerlo con una técnica empastada de color.

92. SIMO, T., *J. Sorolla*. Valencia, Vicent García Editores, 1980, pp. 126-127. La autora cita a José Meliá, llamado también Pigmalión, amigo de Blasco Ibáñez y Sorolla, como fuente de tal afirmación.