

IGLESIA DE LA ASUNCIÓN DE NUESTRA SEÑORA: HEROICA ARQUITECTURA DEL CLASICISMO Y EL BARROCO

Luis Arciniega García, Universitat de València

En el siglo XVII el concejo de Lliria, decidió construir una nueva iglesia. Debía ser más grande, puesto que la realizada en el siglo XIII resultaba pequeña para la población¹; en una cota más baja, para evitar la incomodidad que suponía para los enfermos y gente mayor tener la antigua en el lugar más elevado²; y monumental, representativa de la posición que tenía y a la que aspiraba la villa real, y en cuya decisión podemos intuir un impulso por emulación de sus propias raíces apuntadas por los cronistas regnícolas, como Pere Antoni Beuter y Francisco Diago, al reconocer la villa como una de las más antiguas del reino y metrópoli de Edeta. Deseos que justificaron años de grandes esfuerzos, hasta el punto de calificar el resultado por los jurados de la villa como ejemplo para otros y por el cura de la villa de Chelva como heroico, con lo que reconocía la hazaña de su realización y la fama que reportaba, pues si bien se necesitaba una iglesia más grande se hizo con una escala colosal.

Atendiendo a razones estratégicas de control del territorio la villa medieval de Lliria se levantó en una colina que domina la llanura circundante por donde discurre el eje de comunicaciones que enlaza Valencia con la serranía, y que en su día tuvo relevancia en la comunicación con Aragón. En ella el alcázar o fortaleza islámica, la mezquita, el aljibe, la casa de la ciudad y la iglesia de Santa María (a partir del siglo XVII de la Sangre) se distribuyen entre una trama urbana intrincada adaptada a los desniveles, lo que marca la preponderancia del elemento natural. Sin embargo, durante la Edad Moderna, ante la consolidación de la pérdida de su situación estratégica y consiguientemente de la relevancia de mantener el núcleo principal en lugar escarpado, y coincidiendo con el aumento de población, se produce un crecimiento de la villa hacia el noroeste, por donde pasa el camino real, y hacia el sur, más resguardado por situarse entre las colinas de la Sangre y San Miguel, y donde se crea el auténtico centro urbano.

La decisión de bajar la cota fue frecuente en las iglesias de montaña, puesto que por motivos defensivos se habían construido tras la conquista cristiana en los lugares más elevados, pero que con el crecimiento de los núcleos urbanos colina abajo su emplazamiento resultaba incómodo y con escasas posibilidades de desarrollo. Un proceso similar lo encontramos en Ademuz y en Enguera

cuyas obras se desarrollaron prácticamente al tiempo que la de Lliria, con participación de algunos de sus artífices en los tres casos, y con parecidas soluciones, como la escalera de tramos convergentes como acceso, aunque en Ademuz colocada en uno de sus laterales. La escalera ayudaba a salvar el desnivel de la pendiente entre la iglesia y la plaza, pero además contribuía a reforzar los valores arquitectónicos, casi escenográficos, de las escaleras exteriores del mundo clásico, y que siguiendo sus modelos, en ocasiones literarios, en Roma desarrollaron Bramante en el Belvedere o Miguel Ángel en el palacio del Senado en el Campidoglio. La de Lliria encuentra gran relación, sobre todo, con la solución llevada a cabo en la fachada de la iglesia de San Pietro in Montorio, realizada bajo patrocinio de Felipe III en 1605, en un convento estrechamente vinculado a la monarquía hispana desde que los Reyes Católicos costearan en 1502 el templete situado en su patio, obra de Bramante y reconocida lección de clasicismo.

El lugar elegido en Lliria, y siguiendo la iniciativa de *Ca la Vila*, fue la plaza mayor. En ella, muy probablemente ligado al establecimiento de un lugar diáfano para las relaciones de mercado, se erigió a finales del siglo XVI el citado edificio de uso gubernativo, administrativo, judicial y comercial. La disposición centrada del edificio en relación al espacio público se alteró con el deseo de abrir a este lugar la nueva iglesia. El sitio elegido para ello fue el extremo noroeste de la plaza, donde se debían expropiar algunas casas y avanzar en detrimento de la cercana colina hacia la iglesia de Santa María. Con esta decisión, la plaza mayor se alargó sin regularidad para integrar la iglesia de la Asunción, y con la presencia de los dos edificios más representativos de la villa por su carácter aglutinante de lo religioso y lo civil, se convirtió, sin duda, en su nuevo centro, hasta ese momento carente de un espacio de dimensión pública tan nítido y con edificios de representatividad tan monumentales. Los dos edificios no presentan alineadas sus fachadas, pero tienen una clara relación puesto que la escalera de acceso a la iglesia sí está en línea con el acceso al almudín de *Ca la Vila*. La atención por la plaza a la que se abren ambos edificios hizo que Vicente Gaçull, notario y síndico de Lliria, se quejase en 1634 ante la Gobernación de que la tierra y los escombros resultantes del derribo de casas y la apertura de cimientos para la iglesia se acumulaban y afeaban la plaza, por lo que la sentencia obligó a retirar lo acumulado. Y años más tarde, en vista de la dimensión pública del espacio y su inserción en el mundo festejante, se mandó derribar los porches de la plaza para que no estorbasen los actos que debía albergar la consagración del templo en 1642.

¹ Acuerdo municipal del 8 de septiembre de 1626 transcrito en MARTÍ FERRANDO, L. (1986): *Historia de la muy ilustre ciudad de Liria*. Benaguacil, Sociedad Cultural Liria XXI, t. II, pp. 253-254.

² ARV, Gobernación, Lítium, 2.711, mano 8, ff. 28 y ss. Declaración de 1634.

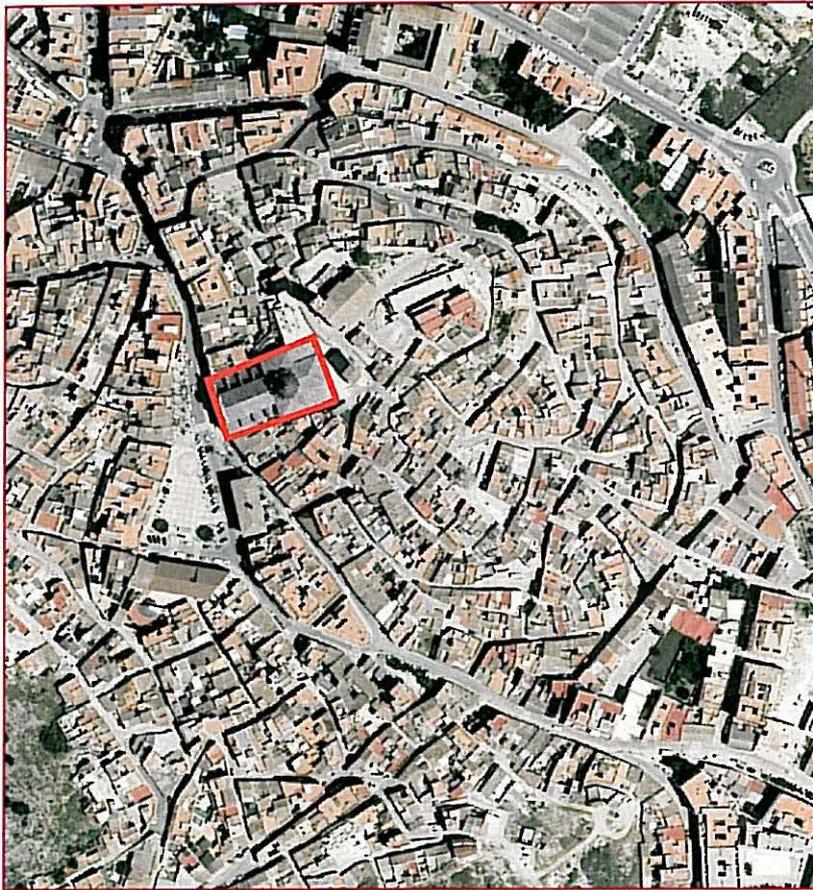


Fig. 1. Fotografía aérea de Liria con ubicación de la iglesia remarcada



Fig. 2. Vista exterior de la iglesia en el primer tercio del siglo XX. Postal BV, JH, 34-396[1]



Fig. 3. Vista de la cabecera desde la colina de la Sangre, obsérvese el pronunciado desnivel en el que se encuentra la iglesia de la Asunción. Foto Luis Arciniega

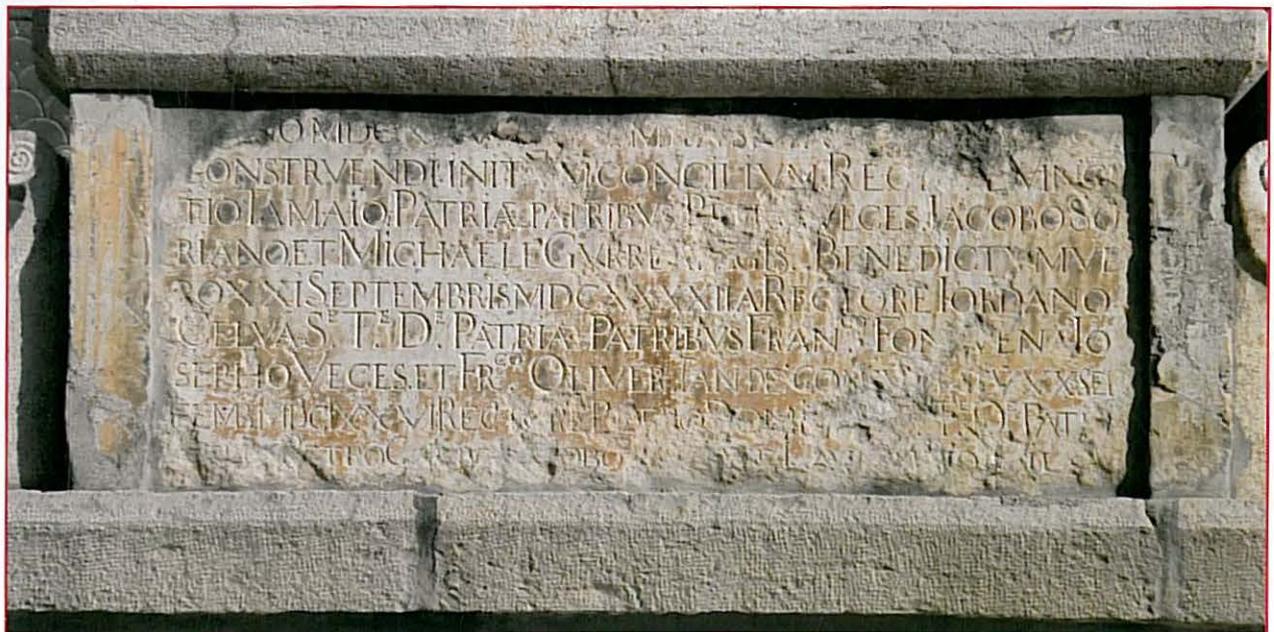


Fig. 4. Inscripción en la escalera de acceso a la iglesia. Foto Luis Arciniega

Con el nuevo emplazamiento de la iglesia parroquial también se hace palpable la voluntad de dotar un carácter monumental y acorde a los nuevos tiempos al edificio más representativo de la villa, con una arquitectura afín a su historia, así como el deseo de dominar las condiciones naturales impuestas, pues de una montaña que condiciona la distribución urbana se da paso a una ambiciosa obra, propia de romanos como decían las crónicas para casos similares, que utiliza la montaña como cantera y sobre parte de cuyo solar se edifica la iglesia, que hacia mediados del siglo XVII pasó a ser templo parroquial, substituyendo en funciones a la iglesia de Santa María, que quedó como sede de la cofradía la Sangre, fundada en ella en 1574, lo que justificó el cambio de nombre en el siguiente siglo.

La obra inmueble y mueble, de la que entre 1627 y 1670 se estimó un gasto de 70.000 ducados, fue financiada por la propia villa a través de la venta de madera de propiedad municipal, como la de la partida de "les Travesses", así como por diferentes impuestos sobre productos básicos, como la carne y el pan, por las limosnas de los vecinos en dinero o en trabajo, principalmente en el transporte de materiales, y por algunas cantidades tomadas a censo³.

Sobre el proceso constructivo de la iglesia tenemos noticias fidedignas por la inscripción de la escalera de acceso al templo, en la que figuran los nombres de regidores y párroco del momento, y que ya transmitió Antonio Ponz: se inició el 2 de enero de 1627 (actualmente sólo es posible leer MDCXXV), fue bendecida el 21 de septiembre de 1642, y acabada el 20 de septiembre de 1676. En opinión de Juan Agustín Ceán Bermúdez y Marcos Antonio de Orellana, siguiendo la información del archivero de la iglesia, aunque con variaciones en la grafía de los nombres, la planta del templo se debía al padre Pablo Albiniano de Rajas, y en ella participaron Martín de Orinda y Tomás Leonart Esteve⁴.

La traza (1626) y el tracista Pablo Albiniano de Rajas

En los inicios de la obra de Llíria coinciden grandes exponentes de religiosos arquitectos de la primera mitad del siglo XVII que contribuyeron a difundir las formas clasicistas en tierras valencianas, como el cartujo fray Antón Ortí, de gran pericia en la obra, y el jesuita Pablo de Rajas, de mayor versatilidad e impronta intelectual. Según los manuscritos de Mariano Llavata⁵, el primero animó el inicio de la obra, estimando que los costes no

serían desmesurados, y el segundo dio las trazas a finales de 1626, y en 1634 opinó nuevamente.



Fig. 5. Vista desde la escalera de la iglesia del acceso al almuñín de *Ca la Vila*. Foto Luis Arciniega

Fray Antonio Ortí dirigió trabajos en las cartujas de Portacoeli, a la que pertenecía, Valldecris y, sobre todo, por ser de nueva creación, Ara Christi. Además, animó a los habitantes de Llíria a emprender la obra de iglesia de la Asunción, pues estimaba que su construcción supondría unos costes asumibles, probablemente pudiera respaldar a Martín de Orinda para la obra, hombre de gran religiosidad, y participó en numerosas inspecciones técnicas e incluso obras, algunas con los mismos maestros que intervienen en Llíria, así como en la capilla de la Comunión de la iglesia parroquial de los Santos Juanes de Valencia.

Por su parte, el nombre de Pablo de Rajas presenta una amplia variedad de combinaciones. En ocasiones a su nombre Pablo se añade o lo sustituye el de Almiñana -también Albiniano-, que resulta de colocar delante el apellido de su madre; en ocasiones su apellido

³ DURÁN MARTÍNEZ, J. (1962): "La iglesia arciprestal de de Liria. Evocación y recuerdos históricos de su construcción", *Programa de Feria y Fiestas de 1962*. MARTÍ FERRANDO, L. (1986), t. II, pp. 260-261.

⁴ LLAGUNO Y AMIROLA, E. (1829, edic. 1977): *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su Restauración, Acrecentadas con Notas, Adiciones y Documentos por don Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Madrid, Turner, t. IV, c. LVII, Adiciones, pp. 18-19. ORELLANA, M. A. (Mss. h. 1800, edic. 1939): *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabados valencianos*. Madrid, Xavier de Salas, pp. 31-32 y 43-44.

⁵ Los manuscritos de Mariano Llavata y Llopis, alcalde y cronista de Llíria en el siglo XIX, principalmente el titulado "Noticias de la época en que se fabricó la parroquial iglesia de la villa de Liria y algunos pormenores de los Consejos Generales, reseñado en el año 1864 y 1865", hoy ilocalizables, han sido ampliamente utilizados, como muestran numerosas publicaciones.

aparece por errónea transcripción como Rojas; y él firma en las obras literarias como Paulus de Raxas, y en algunos actos notariales como Paulus de Rajas. Su biografía fue aportada por Vicente Ximeno⁶, cuyos datos, la mayoría confirmados documentalmente, son válidos aunque no estrictamente con el orden cronológico con los que los presentó.

Rajas nació en Valencia en 1583, y en 1600 ingresó en la Compañía de Jesús. Finalizados sus estudios leyó Retórica y Humanidades durante seis años. Fue jesuita, historiador, anticuario, sobre todo estudioso de medallas, matemático, prolífico autor que abarcaba todas estas disciplinas, y fue reclamado en temas de arquitectura. En 1613 se encontraba en el colegio de los jesuitas en Zaragoza y un año más tarde con su estudio de los Pirineos contribuyó a finalizar el mapa de Aragón del cosmógrafo y cronista de Portugal Juan Bautista de Labaña. En 1617 era prefecto de estudios bajos en dicho centro, y en 1621 y 1622 publicó obras en la capital aragonesa⁷. Por los manuscritos de Mariano Llavata se sabe que dio las trazas de la iglesia de la Asunción de Lliria a finales de 1626, donde intervinieron Martín de Orinda, Tomás Leonart Esteve y Pedro Ambuesa. Tal vez su contacto con la villa pudiera explicarse por su inquietud por las antigüedades y el interés que pudieran suscitarle sus vestigios. Viajó como confesor del diplomático y humanista Francisco de Moncada, marqués de Aytona, que desempeñó trabajos como embajador de Felipe IV en Centroeuropa y finalmente acompañó a los Países Bajos a la infanta Isabel Clara Eugenia, y a la muerte de ella el marqués quedó como gobernador, donde murió en 1635.

Rajas en Valencia desarrolló una gran labor intelectual, que le valió que Baltasar Gracián lo calificara de *ingenioso y docto padre Pablo de Rajas, valenciano, de la Compañía de Jesús*; y que el juez de la Audiencia valenciana Lorenzo Matheu y Sanz, crítico mordaz de Gracián, lo calificara de *doctísimo moderno Pablo de Rajas*⁸. Dirigía el Colegio de San Pablo de Valencia cuando presentó la traza para Lliria, y desempeñó importantes puestos en la casa Profesa. En ella figura hacia 1630 como prefecto de la obra. En esa década ocupó cargos como el de corrector de acentos, y los relacionados con la congregación de los caballeros y la redacción de la historia de la casa; aparece en los libros de visitas de marzo de 1634 y mayo de 1636, pero no en ese lapso, tal vez coincidiendo con su estancia en el norte de Europa junto al marqués de Aytona. En la siguiente década, en 1641 figura como

uno de los dos compañeros del provincial de Aragón, entre 1644 y 1647 como rector del colegio de San Pablo, y en la casa Profesa ocupó los cargos de prefecto de la congregación de los caballeros y de los casos, corrector de acentos y consultor; a los que hay que sumar los de prepósito en Valencia y calificador del Santo Oficio en el Reino de Valencia. Resulta significativo que ocupara este cargo cuando Pedro Ambuesa solicitó el ingreso como familiar de la Inquisición. Juntos inspeccionaron en 1646 las obras de la iglesia arciprestal de Nuestra Señora de los Ángeles de Chelva. En la sexta década del siglo en la Casa Profesa desempeñó los cargos de prefecto de casos, corrector de acentos e instructor de los padres de tercera probación⁹. A finales de la década fue rector del colegio de Segorbe. En 1660 asesoró con motivo de la restauración de uno de los pilares torales de la catedral de Valencia, donde intervino Pedro Leonart Esteve. Murió en la casa profesa de Valencia el 24 de diciembre de 1667. Pocos años antes, a una edad muy avanzada se le seguía reclamando para cuestiones muy variadas, como sucedió en 1664 al tratar el cierre de la cúpula de Nuestra Señora de los Desamparados, pues al encargarse al escultor Francisco Sanchiz una bola de veleta se estableció que, si fuera preciso, se consultara con el padre Rajas de la Compañía¹⁰.

La iglesia de Lliria es de un clasicismo monumental por tamaño, lenguaje y sintaxis, aunque la solemnidad de los inicios se vio alterada por los cambios o novedades que de manera natural se introducen a lo largo de un proceso constructivo tan dilatado, y que en este caso concreto recorrió el Clasicismo y el Barroco. El acceso se produce mediante monumental fachada retablo de interesante diseño, y soporte de uno de los conjuntos de escultura más importantes del Barroco hispano. Su interior consta de cuatro tramos, transepto y presbiterio recto con espacios flanqueándolo. El cuerpo de la iglesia presenta una distribución del espacio de dualidad perceptiva, pues se puede entender como una iglesia de tres naves, las laterales con pequeño espacio para ubicar los altares, o como una iglesia de una nave con capillas entre contrafuertes de monumental pasillo de comunicación. La escasa profundidad para los altares y la diferencia de cierre contribuye a ello. Así, la nave principal se cubre con bóveda de cañón con lunetos, mientras que las laterales emplean el mismo sistema, pero perpendicular al eje principal del templo, como los brazos del transepto, lo que le otorga una concepción equilibrada entre espacios laterales y el central.

⁶ XIMENO, J. (1749): *Escritores del Reyno de Valencia*. Valencia, t. II, pp. 47-50.

⁷ ARCO, R. del (1950): *La erudición española en el siglo XVII y el cronista de Aragón Andrés de Uztarroz*. Madrid, CSIC, t. II, p. 987.

⁸ Baltasar Gracián lo elogia en su *Agudeza y arte de ingenio* (Madrid, 1642 y Huesca, 1648, discurso 29); mientras que Matheu y Sanz lo hace en su panfleto *Crítica de reflexión y censura de las censuras* (Valencia, 1658). Sobre estas obras, y la polémica atribución de la segunda, queda resumido en trabajos como EGIDO, A.; MARÍN PINA, M.ª C. (Coords.) (2001): *Baltasar Gracián: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*. Zaragoza.

⁹ Datos de ARV, Clero, 3.693; y ARV, Clero, legajo, 58. La inspección a Chelva en LLAGUNO Y AMIROLA, E. (1829, edic. 1977), t. IV, c. LIX, Adiciones, pp. 44-45. Cita *Cuentas de la obra de la iglesia de la villa de Chelva*.

¹⁰ PINGARRÓN SECO, F. (1998): *Arquitectura Religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia*. Ayuntamiento de Valencia, p. 443.



Fig. 6. Vista general del interior. Foto Vicent Bori

El transepto y el presbiterio flanqueado por los espacios que lo flanquean generan una planta cuadrada ligeramente sobresaliente del rectángulo del cuerpo anterior. En el crucero se levanta una cúpula formada por pechinas, tambor octogonal al exterior y cilíndrico al interior con jambajes enmarcados por estructuras de frontones segmentales abiertos para incluir tarjas, y calota semiesférica con parejas de nervios que convergen en la linterna y continúan en el tambor en pilastras, mientras que los dos tramos del transepto se resuelven con bóvedas en la misma disposición que las de las naves laterales - capillas, aunque con unas dimensiones mayores, pues el transepto ocupa la longitud de dos tramos del cuerpo precedente. El presbiterio se eleva mediante gradas, tiene testero recto con trasagrario, y está flanqueado por la capilla de la Comunión en el lado del Evangelio y la sacristía en el de la Epístola. La capilla mayor se cierra con bóveda de cañón con casetones de abultada decoración.

La nave principal presenta doble sistema estructural: sobre altos pedestales pilastras dóricas acanaladas sostienen un rectilíneo entablamento con ménsula triglifo sobre cada eje de las anteriores, mientras que las embocaduras hacia las capillas se realiza por el propio pilar con imposta a modo de capitel que sostiene arcos de medio punto con intradós con rectángulos y cuadros decorados, cuya presencia y ritmo se sigue bajo

la imposta. Las pilastras torales, frisos y cúpula tienen esgrafiados (h. 1672) y quedan testimonios de la pintura que a modo de zócalo de jaspe cubrió paredes y pedestales (1772).

La iglesia guarda estrechas relaciones espaciales y formales con las de edificios contemporáneos; entre otros, en Valencia el monasterio de San Miguel de los Reyes, así como matices de las del Colegio de Corpus Cristi y la Casa Profesa, comunidad a la que perteneció el padre Rajas, y cerca de El Puig la cartuja de Ara Christi.

Las relaciones son evidentes con la iglesia del monasterio jerónimo, que estuvo condicionada por el aprovechamiento de la iglesia cisterciense sobre la que se elevó y amplió y las trazas de Juan Cambra de comienzos del siglo XVII, que a su vez modificaban las de Alonso de Covarrubias de 1546. Se aprecia con nitidez en la fachada retablo, pero también en las dimensiones, en la concepción espacial diáfana, y en la elección de una arquitectura solemne. En ambas iglesias se usan órdenes austeros, pero en el monasterio jerónimo de desarrollo colosal al no emplear altos pedestales e introducir triforio, diferencias que comparte con la iglesia del colegio de Corpus Christi; entablamento rectilíneo de escaso vuelo, que llega a tener pequeños resaltes en el monasterio jerónimo; y circunscritos por los anteriores acceso a las capillas mediante arcos sobre columnas áticas adosadas



Fig. 7. Vista de los espacios laterales desde la nave principal. Foto Luis Arciniega

decorados con placas; bóveda de cañón seguido con lunetos y arcos fajones con el mismo diseño; cúpula con dobles nervios que parten de parejas de pilastras en el tambor y convergen en la linterna.

El monasterio jerónimo tiene una única nave con capillas entre contrafuertes, fruto de la obra cisterciense sobre la que se construye, sin transepto sobresaliente en planta por su adecuación a los claustros que la flanquean, y con cúpula de tambor circular por las referencias que emplea, principalmente El Escorial y el Colegio de Corpus Christi. Tiene una arquitectura grandilocuente y con recursos que persiguen mayor plasticidad a través del triforio y claristorio. Por su parte, en el interior de Lliria frente al andito que orada los contrafuertes y permite el recorrido por las capillas de la iglesia jerónima, se opta por aligerar los muros y comunicar los espacios de las capillas a modo de naves laterales. La decisión otorga mayor diafanidad, y reduce el espacio privado de las capillas. Probablemente, con esta decisión se quiso garantizar la unidad del conjunto y evitar la experiencia de la antigua parroquia, construida en el siglo XIII y ampliada con capillas entre sus contrafuertes en



Fig. 8. Vista de los espacios laterales desde los mismos. Foto Vicent Bori

los siglos sucesivos, pero restando unidad al conjunto. Además, la finalidad recaudatoria por la cesión de capillas no podía trasladarse al nuevo templo, puesto que los derechos de enterramiento en la antigua parroquia se trasladaron a la nueva.

En el caso de la Casa Profesa la relación se centró en el tambor de su cúpula. Así, su traza procedente en sus directrices generales de Roma, probablemente durante el generalato del padre Everaldo Mercuriano (1573-1580), que coincidió con la fundación de la casa jesuítica, y mostró uno de los escasos periodos de decidida intención por marcar las pautas desde Roma¹¹, se mantuvo prácticamente hasta la realización de la zona del presbiterio y transepto en tiempos de la de Lliria. En la casa de los jesuitas Francés Arboreda contrató y construyó entre 1621 y 1631 el espacio restante, que incluyó el transepto con cúpula con cimborrio de tambor octogonal que algunas fuentes destacaron como el más majestuoso y bello de cuantos había en Valencia, y como el mayor crucero de los tres reinos e incluso fuera de ellos. Al menos en la cúpula de la desaparecida iglesia de la Casa Profesa en Valencia, encontramos el referente principal

¹¹ Sobre esta obra, amplia bibliografía (principalmente los interesantes trabajos de Fernando Pingarrón-Esaín y Mercedes Gómez-Ferrer), y nuevas interpretaciones véase ARCINIEGA GARCÍA, L. (2009): "Carrera profesional del maestro de obras del rey en el Reino de Valencia en época de los Austrias: La sucesión al cargo que ocupó Francisco Arboreda en 1622", *Ars Longa*, 18, pp. 109-131.



Fig. 9. Diferente dirección de las bóvedas de cañón con lunetos en nave principal y espacios laterales. Foto Luis Arciniega

para la construcción de la cúpula de Llíria. El tambor poligonal propio del sistema vernáculo medieval, fue revitalizado y actualizado en Il Gesù, iglesia de los jesuitas en Roma diseñada por Vignola en el siglo XVI, y a comienzos de la siguiente centuria se empleó en España en numerosos edificios de carácter eucarístico, como los sagrarios de las catedrales de Toledo y Cuenca, y en obras de gran empaque, como el Colegio Imperial, la capilla de San Isidro o las Calatravas en Madrid..., y en Valencia lo emplearon los jesuitas en la Casa Profesa. Por otra parte, el octógono también tenía un significado vinculado a la Resurrección y se había forjado como referente de la imagen de Jerusalén a través de la errónea vinculación de la Cúpula de la Roca (mezquita de Omar) con el Templo de Salomón; así como con la imagen de la iglesia de la Ascensión difundida a través del grabado en la obra de fray Bernardino Amico a comienzos del siglo XVII.

El tambor octogonal al exterior y semicircular al interior, y calota con parejas de nervios, se utilizó posteriormente en la iglesia de Chelva, realizada por Juan Pérez Castiel entre 1676 y 1702, y en la de Tuéjar, cercana en distancia y conceptos.

Por otro lado, la calota de Llíria y la de la cartuja de Ara Christi comparten la amplia presencia de esgrafiados separados por parejas de nervios que convergen en una linterna abierta. Una solución esta última distinta de la que se impondrá en tierras valencianas por influencia de la de San Miguel de los Reyes: cerrar la linterna mediante florón.

El proceso constructivo (1627-1672)

Tomando como marco el lapso que establece la inscripción de la escalera basamental de la iglesia se ha ido ampliando la información sobre los artífices que intervinieron en la construcción. Así, Juan Agustín Ceán Bermúdez y Marcos Antonio de Orellana, que siguieron la información del archivero de la iglesia, aunque con variaciones en la grafía de los nombres, apuntaron que la planta proporcionada por el jesuita Pablo Albiniano de Rajas, fue interpretada en un inicio por Martín de Orinda, y la fachada por Tomás Leonart Esteve. Menor credibilidad ofrece la opinión de viajeros de desigual entendimiento y dominio del idioma; por ejemplo, Richard Ford, que compartía los otros datos, apuntó que la fachada fue realizada por Tomás Esteve en 1672.

Responsabilidad que mantuvo Francisco de Paula Mellado, pero señalando su finalización treinta años antes¹². Pascual Madoz, que quedó impresionado por la iglesia y contó con el asesoramiento local, añadió el nombre de Pedro Ambuesa¹³. José Sanchis Sivera, recogió los nombres de los artífices apuntados y, probablemente por las similitudes con la fachada de San Miguel de los Reyes y referencias de archivo tomadas por Mariano Llavata, señaló que la obra fue realizada por los mismos arquitectos que construyeron la iglesia jerónima; es decir, Martín de Orinda y Pedro Ambuesa, a los que añadió en las labores de escultura el citado Leonart Esteve¹⁴. Los posteriores historiadores han seguido esta afirmación y además han señalado la tan manida sucesión Martín de Orinda - Pedro Ambuesa para explicar las diferencias de estilo y semejanzas entre las dos fachadas, y en más de una ocasión se ha permutado el orden de su participación, y se intercambian sus nombres e incluso sus profesiones.

Los manuscritos de Mariano Llavata, que han sido utilizados abundantemente por otros autores¹⁵, han aportado precisa documentación que confirma la cronología y autoría dadas desde Antonio Ponz hasta José Sanchis Sivera. Sin embargo, la documentación es indirecta y no permite su cotejo, y todavía no se ha dilucidado la auténtica responsabilidad de cada uno de ellos.

El cartujo fray Antonio Ortí, de gran reconocimiento como arquitecto, alentó a los habitantes de Lliria cuando decidieron emprender la obra de la nueva iglesia, como así reconocieron: *quant estigué assí Fray Antoni del Orde de la Cartuxa, de qui te la pnt. vila molta satisfacció feu relació no seria de tant cost com molts pensen y que ab façilitat se podia fer*. El jesuita Pablo de Rajas dio la traza que debía regir la obra a finales de 1626 -un año después de que Pedro Ambuesa aportara la de la fachada para el monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes, en las afueras de Valencia-. Algunas



Fig. 10. Detalle ménsulas foliadas y triglifo del friso. Foto Luis Arciniega

¹² FORD, R. (1831, edic. 1982): *Manual para viajeros por los reinos de Valencia y Murcia y lectores en casa*. Madrid, Turner, p. 54. MELLADO, F. de P. (1845): *España geográfica, histórica, estadística y pintoresca*. Madrid, Mellado, pp. 844-845.

¹³ MADOZ, P. (1850): *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid, Estab. Literario-Tip. de P. Madoz y L. Sagasti.

¹⁴ SANCHIS SIVERA, J. (1922): *Nomenclator Geográfico-Eclesiástico de los pueblos de la diócesis de Valencia*. Valencia, p. 272.

¹⁵ MARTÍ FERRANDO, L. (1986), pp. 247 y ss. CÍVERA MARQUINO, A. (1989): "Retablos barrocos en las capillas de la parroquia de Lliria", *Lauro. Quaderns de història i societat*, 4, pp. 259-287.

fuentes, no confirmadas, afirmaban que entre seis proyectos presentados se eligió el del jesuita con el visto bueno del maestro Guillem Roca y otros especialistas¹⁶.

A través de la documentación manuscrita copiada de los originales perdidos también se ofrece amplia información de los primeros momentos constructivos bajo dirección de Martín de Orinda y Tomás Leonart Esteve: el 11 de enero de 1627 se sacó a subasta el primer cuerpo de la iglesia, que obtuvo el primero al comprometerse a realizarlo por 15.400 libras; el 29 de junio se iniciaron los trabajos de desmonte y apertura de cimientos, para cuya labor se contrató a Antonio Fachó, por 620 libras, para *derrocar y demoler lo terrer de la obra nova de la Esglesia*; el 9 de septiembre se colocó la primera piedra; y el 23 de julio de 1628 en el Consejo General se decidió modificar la escala de medidas del plano¹⁷.

La presencia en Llíria de Martín de Orinda, obrero de villa y por consiguiente encargado de las obras de mampostería, asentamiento y bóvedas, podemos documentarla en estas fechas por un acto firmado el 4 de febrero de 1629, pues en un nombramiento de procurador se le cita de la siguiente manera: *Martinus de Orinda, ville operarius ville Liria habitante*¹⁸. Por su parte, Tomás Leonart Esteve, cantero de Valencia y encargado del trabajo de la piedra, dio su testimonio con motivo de la decisión tomada por la villa el 3 de septiembre de 1634 acerca de retirar la arena que en la plaza se acumulaba tras el derribo de las casas y excavar los cimientos de la iglesia¹⁹. El tracista tampoco se desvinculó de la obra, pues el 29 de octubre de 1634 en el Consejo de la villa se expuso que la opinión del padre Albiniano de Rajas era que las obras corrieran a cargo de la villa. Esta sugerencia fue aceptada y se nombró a Pedro Ambuesa



Fig. 11. Bóveda de cañón seguido con lunetos y claves de madera, probablemente realizadas por Orliens h. 1641. Las pinturas de los lunetos son de Fra Eugenio Silvestre (1943). Foto Luis Arciniega

¹⁶ Toda esta información en MARTÍ FERRANDO, L. (1986), t. II, pp. 253-255.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ ARV, Real Audiencia, Procesos, 1ª Parte, letra J, exp. 3.065.

¹⁹ La declaración de *Thomas Leonart* en ARV, Gobernación, Litium, 2.711, mano 8, ff. 28 y ss.

sobrestante o capataz de la obra con un salario de 240 libras, y con capacidad para modificar la traza. Así, por su consejo directo los techos no fueron con artesones, tal vez como los del presbiterio, para evitar su trabajosa ejecución y la inmundicia que pudieran recoger²⁰. Además, la estrecha relación con elementos aislados apunta que incluso pudo dar trazas. En este sentido, es llamativo el parecido que muestran las ménsulas foliadas y triglifo del friso con las del monasterio jerónimo. La presencia de Pedro Ambuesa ha llevado a proponer que desde esta fecha se desvinculara Martín de Orinda, pero lo cierto es que aparece documentado por las mismas fechas en Lliria, en las cartujas de Ara Christi y Valldecris, y en el monasterio de San Miguel de los Reyes, con cuyos moradores mantuvo una destacada relación hasta el final de sus días.

Pedro Ambuesa estuvo vinculado a la obra de la parroquial de Lliria desde 1634. La documentación notarial lo recoge esporádicamente como residente en la villa desde 1638. Su relación con la obra se manifiesta en la declaración de testigos que aportó el interesado para ingresar como familiar del Santo Oficio en 1640, pues a su favor testificaron monjes de San Miguel de los Reyes, y ancianos canteros, la mayoría de origen francés, que habían conocido a su padre Juan Ambuesa, arquitecto de estirpe de arquitectos parisinos, así como Juan Miguel Orliens, escultor, de unos sesenta años, y que conocía a Pedro desde hacía veinte, Tomás Leonart Esteve y Pere Leonart Esteve, maestros de cantería, naturales, vecinos y moradores de Valencia, de cuarenta y ocho y cuarenta años, respectivamente. Estos tres últimos aparecen en las obras del monasterio jerónimo y en las de la parroquial lliriana. En documentos notariales de 1640 a 1642 Pedro Ambuesa aparece frecuentemente en la villa de Lliria. Y por esta razón le dirigieron una protesta y advertencia en 1642²¹. Desde este mismo año, en la documentación notarial, ya sin alternativa, aparece como residente en Lliria; y en sentido opuesto, Martín de Orinda en el monasterio jerónimo.

En 1639 Francisco Cervera, carpintero de Pedralba, expuso la madera necesaria para las puertas de la iglesia; en 1640 Joan Linares, pintor, cobró 120 libras por dorar y pintar de oro las cuatro claves realizadas para el coro de la iglesia²²; y en 1641 Juan Miguel Orliens recibió 50 libras por las *llaves*²³, que creemos hace referencia a las claves de la iglesia, aunque en fuentes modernas se relacionan con la cerrajería. De un modo u otro fue una

de las últimas actividades documentadas de este infanzón aragonés, escultor y gran arquitecto en su vertiente retablistica, puesto que en el segundo trimestre del mismo año dejó de pagar a la cofradía del oficio de *fusters* de Valencia, y poco después finalizan las referencias a su actividad²⁴. El 21 de septiembre de 1642 se trasladó el Santísimo Sacramento, y en los preparativos de las fiestas se estableció que uno de los tablados para los toros dejase la escalera de la iglesia dentro del toril, lo que a todas luces parece referirse a la que da acceso a la iglesia y aporta un elemento de datación; y se mandó derribar los porches de la plaza para otorgar más amplitud a las solemnes fiestas que en ella se desarrollaron²⁵.

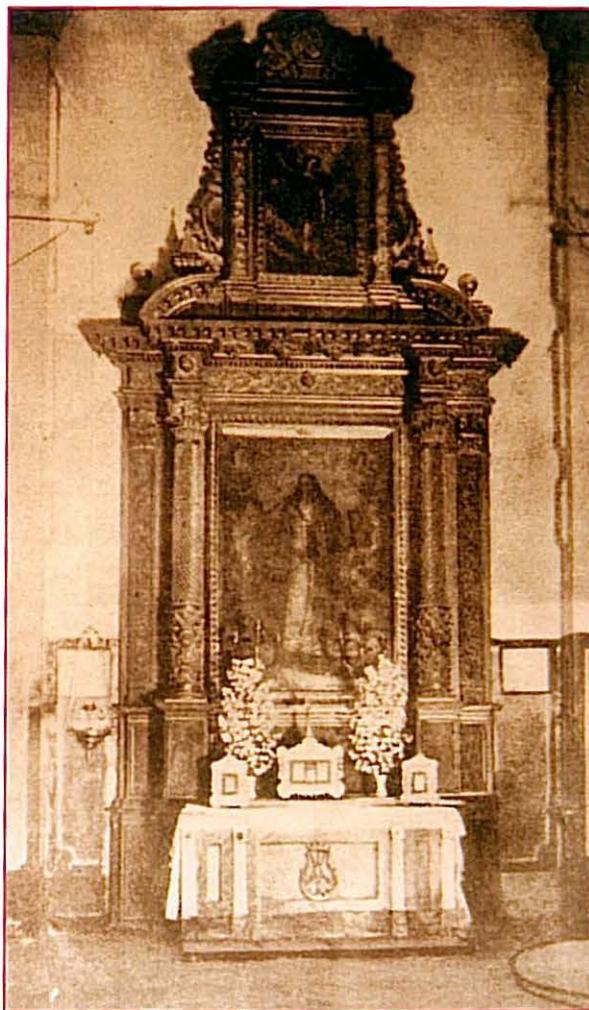


Fig. 12. Retablo de la Inmaculada. Fotografía anterior a 1936. Colección Amadeo Civera

²⁰ MARTÍ FERRANDO, L. (1986), t. II, p. 256.

²¹ AHN, Códices, 508/B, f. 16. MATEO GÓMEZ, I.; LÓPEZ-YARTO, A. (1997): "El monasterio de San Miguel de los Reyes: Nuevos datos sobre la construcción, ornamentación, bienhechores y Desamortización", *Archivo Español de Arte*, 277, pp. 1-15, p. 6.

²² LÓPEZ AZORÍN, M. J. (2006): *Documentos para la Historia de la pintura valenciana en el siglo XVII*. Fundación para el Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, p. 58.

²³ MARTÍ FERRANDO, L. (1986), t. II, p. 256.

²⁴ ARCINIEGA GARCÍA, L. (2001): *San Miguel de los Reyes. Arquitectura y construcción en el ámbito valenciano de la Edad Moderna*, Valencia, Biblioteca Valenciana, t. II, cap. V.

²⁵ MARTÍ FERRANDO, L. (1986), t. II, pp. 257-259. También apunta la compra en Madrid de las piezas litúrgicas: terno, palio, dosel y guión por 500 libras.

De 1642 a 1655 las obras se suspendieron²⁶, a causa de la adversa situación que originó la acumulación de epidemias de peste, sequías y la sangría económica y humana de la guerra (sublevación de Cataluña con injerencia de Francia, la de Portugal con la de Inglaterra, la de Nápoles y Sicilia, y las de Aragón y Andalucía). El lapso de menor actividad coincide con la muerte de los principales maestros vinculados a la obra: Tomás Leonart Esteve hacia 1645, Martín de Orinda en 1655 y Pedro Ambuesa hacia 1660. En este último caso, resulta difícil admitir que, establecido en Lliria desde 1642, no tuviera una responsabilidad en acabados que requirieran su pericia arquitectónica. Además, probablemente en este tiempo se fijó el modelo de los ocho retablos de las capillas colaterales realizados con parejas de columnas corintias. Al menos sabemos que en 1647 se hizo el del altar del Santísimo Cristo, cuya imagen procedía de la antigua parroquial, y en cuyo remate se grabaron las armas de la villa²⁷. Significativamente el mismo año Martín de Orinda, que residía en la alquería que estaba enfrente del monasterio jerónimo, encomendó a Luis Giménez la realización de los dos primeros retablos para la iglesia jerónima.

El 30 de diciembre de 1652 se contrató con Luis Campos la realización y dorado del retablo de Nuestra Señora del Rosario de la cofradía homónima y de la que era cofrade Pedro Ambuesa. A su finalización se pidió una inspección, por lo que ante sugerencia de la cofradía el 28 de noviembre de 1653 el Gobernador nombró como expertos a Jerónimo Jacinto Espinosa, pintor, y Joan Antoni de Linares, dorador, habitantes de Valencia, que presentaron su informe el 21 de enero de 1654²⁸. Por éste conocemos la autoría y cronología, así como su descripción a través de la identificación de los elementos que, en contra de lo capitulado, no se habían tallado y dorado de oro neto y colores finos. De este modo, sabemos que estaba formado por banco; columnas con tercio inferior de talla y tercios superiores de acanaladuras helicoidales; tres pilastras detrás de las columnas; pilastras en los extremos exteriores; nicho con la imagen de la Mare de Deu del Roser estofada; entablamento con ménsulas y florones grandes y pequeños, y frontispicios; sobre el anterior un rebanco; y un remate con dos estípites de talla; también tenía bolas y otras menudencias.

Los retablos de las capillas laterales, tienen escasa profundidad, puesto que se sitúan en capillas con monumental andito que las convierten en pequeños tramos de naves laterales. Realizados en madera mantienen muchas de las soluciones romanistas introducidas en Valencia por Juan Miguel Orliens. Tienen columnas corintias de fuste acanalado helicoidal y tercio inferior con abultada decoración, retropilastras finalizadas en ménsula talón, etc.

En pleno fervor hacia la Inmaculada Concepción el mismo Jerónimo Jacinto de Espinosa, que como hemos apuntado años antes acudió a Lliria como experto, pintó este tema para su iglesia. Antonio Ponz situó el cuadro en la primera capilla a mano derecha desde la entrada, y vio la siguiente firma: "Jerónimo Espinosa, 1663"²⁹. La composición estaba en la raíz de los modelos de Juan de Juanes, y seguía una disposición similar a la que pintó tres años antes para la Universidad de Valencia, pero en Lliria incluye entre los temas marianos alusiones a la villa que debía acoger la imagen, entre los que destaca la propia iglesia³⁰ con su característica escalera de acceso y fachada retablo, sin imágenes todavía y con otra articulación. Lamentablemente este magnífico cuadro, como puede apreciarse a través de fotografía antigua, fue destruido en 1936.

La fachada retablo

La fachada de la iglesia de la Asunción de Lliria ha suscitado considerable interés³¹. Se eleva sobre alto basamento formado por una escalera de tramos convergentes. La composición del retablo pétreo consta de dos pisos de tres calles, con cornisas rectilíneas y entablamentos resaltados sobre los ejes, y un ático rematado por frontón de quebrado diseño. El primer piso, presenta en la calle central un acceso adintelado coronado por un relieve de serafines portando los atributos eucarísticos, que se encuentra enmarcado por abultadas ménsulas foliadas. A los lados, sobre pedestales comunes se alzan dos columnas de fuste liso de orden dórico que delimitan calles con superposición de dos estructuras arquitectónicas: las inferiores enmarcan los nichos con las esculturas de San Pedro y San Pablo, y su remate de frontón abierto sirve de base a edículos con altorrelieves que representan a Santa Bárbara y a San Sebastián de medio cuerpo, también rematados por frontón abierto, que en este caso enmarcan cartelas con las inscripciones "AÑO" y "1700", en alusión a la decoración escultórica. Este escalonamiento de estructuras, próximo al que también muestra el primer piso de la fachada del convento del Carmen de Valencia, y que con notable diferencia de estilo ya se encontraba esbozado en el primer cuerpo de la torre de la catedral de Murcia, conecta con abundantes soluciones del manierismo romano y eclosionan con las vigorosas y plásticas soluciones de Carlo Maderno en la misma ciudad. Por otro lado, el entablamento muestra una distribución comedida de los triglifos parecida a la del monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes, pero a diferencia de éste, presenta resaltes sobre los ejes de las columnas. De este modo, guarda mayor armonía con los restantes cuerpos de la fachada al unificar los elementos verticales.

²⁶ MARTÍ FERRANDO, L. (1986), t. II, p. 260.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ ARV, Gobernación, Judiciari, 2074, ff. 272-272v.

²⁹ PONZ, A. (1774): *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid, Joaquín Ibarra, t. IV, Libro VII, 12.

³⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (2000): *Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667)*. Generalitat Valenciana, p. 57.

³¹ CIVERA MARQUINO, A. (1989); SORIANO, P., MAS, D. (1986): "Programa iconográfico de la fachada de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Lliria". *Lauro. Quaderns d'història i societat*, 2, pp. 47-57. Sobre su escultura véase el estudio que hace la Dra. Ana Buchón en este mismo libro.



Fig. 13. Cuadro de la Inmaculada Concepción, Jerónimo Jacinto Espinosa, 1663. Fotografía anterior a 1936. Colección Amadeo Civera

El segundo piso configura las tres calles mediante cuatro columnas de orden corintio de fuste acanalado, dispuestas sobre el eje de las anteriores. Sensación ascensional que se refuerza por el resalte en el eje de las columnas de los altos pedestales y del entablamento. Entre las calles laterales hay marcos arquitectónicos rematados por frontones segmentales con cartela y escudo, que cobijan hornacinas con las estatuas de San Vicente Ferrer y San Vicente Mártir. Mientras que en la calle central la imagen de Nuestra Señora coronada por ángeles y arrodillada sobre un trono de nubes y ángeles queda cobijada en una plástica hornacina cuyo marco arquitectónico guarda estrechas relaciones con el principal del monasterio jerónimo, aunque éste no presenta friso convexo.

El ático, reducido a la calle central, utiliza como elemento de transición con las calles del piso inferior la cornisa, que como en el caso jerónimo adopta la forma de un frontón curvo partido, pero en Lliria con extremos enrollados, como se muestran desde principios del mismo siglo en retablos valencianos como el de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua en el Colegio del Patriarca. El remate, donde está el nicho rectangular con la figura del arcángel San Miguel, se realiza como en el caso jerónimo mediante una sucesión de soportes distribuidos con criterio de profundidad en diferentes planos, pero con mayor decoración en el tercio inferior, coincidiendo con las líneas que trazan las volutas del frontón del segundo piso. Se suceden desde el exterior, a cada lado, columna corintia de fuste acanalado con labores en el tercio inferior, pilastra cajeadada con acanaladuras y remate en ménsula, y columna salomónica de decoración en el tercio inferior. El coronamiento se realiza mediante frontón segmental de profundo sofito que sobrepasa el imafrente, escalonado según la altura de las naves y rematado por urnas y pirámides.

De gran importancia es la inclusión en esta fachada, como en sus homólogas del monasterio jerónimo y convento carmelita, de la columna salomónica, caracterizada por un fuste helicoidal que recibe su nombre de aquellas que se custodiaban en San Pedro de Roma y que según la tradición fueron traídas por Santa Elena, la madre de Constantino, del templo de Salomón en Jerusalén. Su procedencia las confería un gran valor simbólico, evocador del Libro y un lugar sagrado, de una tradición, y fueron un recurso mnemotécnico que se utilizó desde época medieval, aunque no siempre de

modo consciente. Su presencia en las fachadas señaladas en la cronología conocida sorprendió a Alfonso E. Pérez Sánchez, que indicó que serían de las primeras que se verían en el Reino, aunque por su carácter pionero en el ámbito hispano puntualizó que probablemente fueran posteriores³², pues en el mundo del retablo se documentan con posterioridad y en el ámbito estrictamente arquitectónico alcanzan monumentalidad en el último cuarto del siglo XVII en la reforma del presbiterio de la catedral de Valencia entre 1674 y 1682 con intervención de Juan Pérez Castiel, en el presbiterio de la iglesia arciprestal de Santa María de Morella entre 1677 y 1685 por Vicente Dolz, y en el revestimiento en 1683 de la iglesia de Santa María de Castellón con columnas salomónicas gigantes en los pilares que flanqueaban las capillas. Por esta razón, estimó que las columnas salomónicas que aparecen en las fachadas retablo valencianas debían ser del último tercio de siglo XVII, que es cuando se documenta su aparición en el mundo de la cantería.

De hecho, para algunos autores la inclusión de las columnas salomónicas establece una tensión con los cuerpos inferiores. Así lo percibió Antonio Ponz, que tras alabar la fachada de Lliria, vertió todas sus críticas hacia las columnas salomónicas del remate por no guardar relación con el tronco de un árbol que debía inspirar los fustes³³. Sin embargo, documentalmente las fachadas del monasterio jerónimo y de la parroquial de Lliria presentan una cronología cerrada, con límite hacia el ecuador del siglo XVII, mientras que la de los carmelitas respondería a su segunda mitad; y la inclusión de la columna salomónica responde al deseo de conectar con elementos evocadores de Tierra Santa³⁴. En el caso de la de los carmelitas porque era la única orden surgida en aquella tierra; en el del monasterio de San Miguel de los Reyes, donde se incluyó los Tres Reyes Magos y la estrella que los guió, porque su fundador se defendía era descendiente de Baltasar; y en Lliria, probablemente por contagio de estas ideas, ampliamente difundidas a través de la exégesis bíblica en la que destacaron los jesuitas, y que la normativa clásica admitía desde su inclusión en la lámina LX del tratado *Regole delle cinque ordini* (1562) de Vignola. Precisamente, las columnas de las fachadas retablo valencianas comparten, frente a las incluidas en obras de finales del XVII, su menor empaque y carencia de referencias eucarísticas a través de la vegetación.

³² PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1985): "Arte", *Valencia*. Madrid, Fundación Juan March-Noguer, p. 277.

³³ PONZ, A. (1774), t. IV, carta VII, 10.

³⁴ ARCINIEGA GARCÍA, L. (2011): "Evocaciones y ensueños hispanos del reino de Jerusalén", en MÍNGUEZ, V.; RODRÍGUEZ, I. (eds.): *Arte incógnito. Visiones hispánicas de otros mundos*, Castellón, Universitat Jaume I.

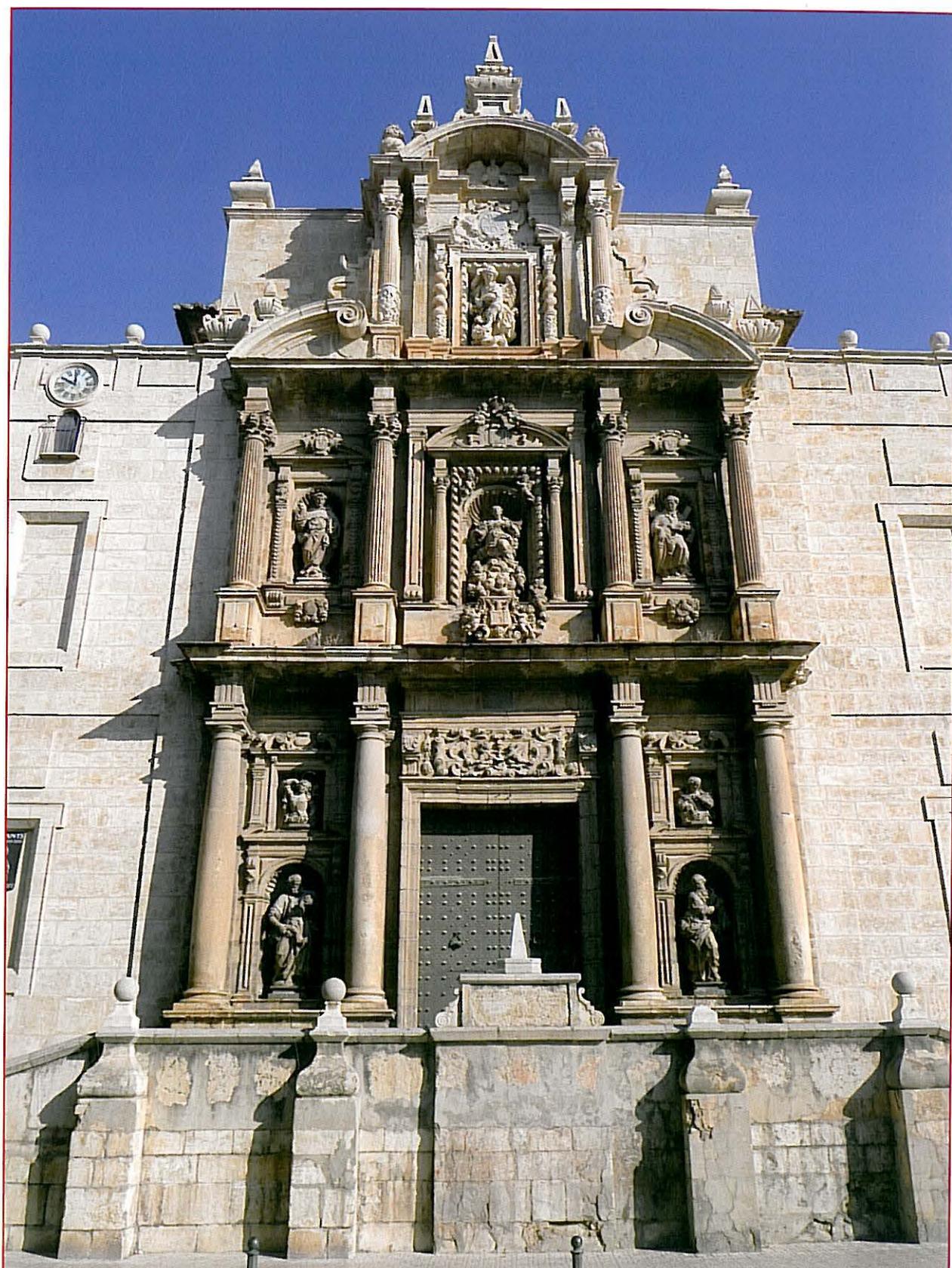


Fig. 14. Vista general de la fachada de la iglesia de la Asunción de Llíria. Foto Luis Arciniega

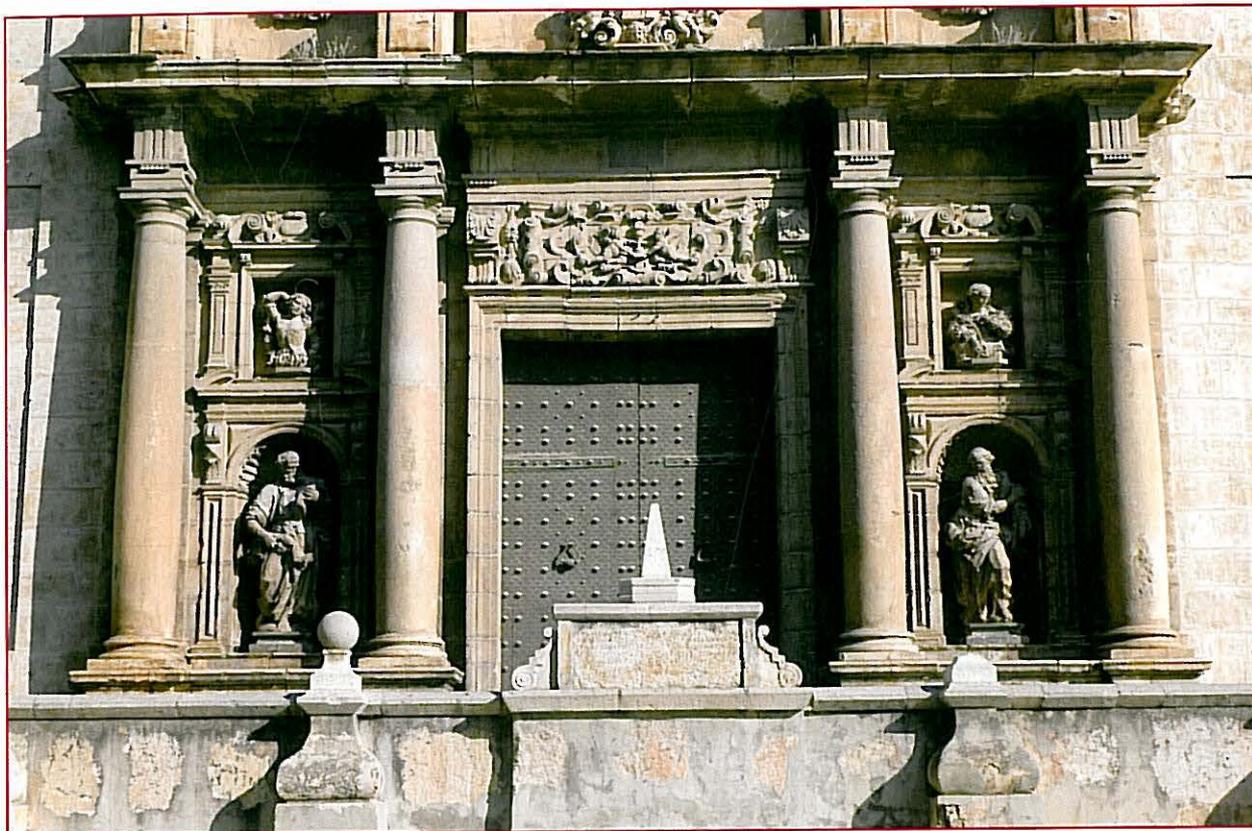


Fig. 15. Primer piso de la fachada. Foto Luis Arciniega

Un ejemplo de la asimilación de las columnas salomónicas en tierras valencianas, y de su vinculación a la evocación de Tierra Santa, antes de la aparición de estos soportes en los retablos de madera en el último tercio del siglo XVII, nos la proporciona su notable presencia en las arquitecturas efímeras realizadas en 1662 con motivo de las fiestas de exaltación de la Inmaculada Concepción, pues con toda nitidez aparece en el altar de Santo Domingo, en el carro de los sastres y en el de los albañiles; en los dos primeros casos con parras enroscadas, y en el último representando expresamente el Templo de Salomón³⁵. Después, Tomás Sanchis, que hizo la traza y gran parte del retablo de Lliria se encargó de extender el uso de la columna salomónica en los retablos.

Las fachadas del monasterio de San Miguel de los Reyes, parroquial de Lliria y convento del Carmen de Valencia muestran continuos trasvases, y comparten, como ha expuesto Joaquín Bérchez, una potente plástica arquitectónica, llena de recursos de origen miguelangelesco³⁶. En el monasterio jerónimo la luz y búsqueda de sus contrastes es más evidente, como se aprecia en la apertura de tres vanos para el coro y en el tratamiento de las esquinas, que parecen continuar el

retablo hacia el interior, aproximándose a soluciones como la de Miguel Ángel en el vestíbulo de la Biblioteca Laurenziana de Florencia. En Lliria, al carecer de coro elevado a los pies no se abren ventanas, por lo que lo escultórico gana presencia.

Por otra parte, las constantes relaciones entre las dos fachadas citadas pudieran haber sido aún más evidentes de ser cierto que en Lliria se plantearon y cimentaron dos torres flanqueándola, sobre los muros laterales con un aparejo con ligeros resaltes que recuerda el segundo piso de las torres jerónimas, y que debían contener en su base la representación de los cuatro evangelistas³⁷. No obstante, en Lliria estos paramentos no muestran ningún retranqueo en su contacto con la fachada ni en el interior una estructura apropiada que permita soportar torres campanario de gran altura.

En 1625 Pedro Ambuesa proporcionó la traza de la fachada de San Miguel de los Reyes, que muestra conocimientos del retablo romanista como el que desarrollaba Juan Miguel Orliens en tierras aragonesas. Trabajo y persona que conoció Ambuesa, puesto que su actividad coincidía en la zona turolense y en 1620 el arquitecto realizó un viaje desde Rubielos de Mora hasta

³⁵ Un interesante estudio sobre la obra de J. B. Valda en PEDRAZA, P. (1982): *Barroco efímero en Valencia*. Ayuntamiento de Valencia.

³⁶ BÉRCHÉZ GÓMEZ, J. (1994): "La iglesia de Canals y la difusión del Renacimiento técnico en la arquitectura valenciana (A propósito de la bóveda *fornísa*)", en *VVAA: Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*. Editorial Complutense, t. I, pp. 525-536.

³⁷ MADOZ, P. (1850); MARTÍ FERRANDO, L. (1986), t. II, p. 251.



Fig. 16. Segundo piso de la fachada. Foto Luis Arciniega

el monasterio de Santa María de Rueda para dar un informe sobre el interés de adquirir el retablo, no ensamblado, que Orliens y Felipe Los Clavos habían realizado en 1599. La opinión fue favorable; se pagaron 600 libras por él y once carros lo trasladaron a Rubielos, donde Bernardo Monforte se encargó de asentarlo. En el camino también pudo ver otros retablos de Orliens, como el de la colegiata de Daroca. De hecho, este conocimiento fue reconocido por uno de los implicados en 1640. Así, cuando Orliens declaró a favor de Ambuesa para su incorporación como familiar del Santo Oficio, dijo conocerle desde hacía más de veinte años³⁸. Y fue este conocimiento el que pudo introducir a Orliens en las zonas de actividad de Ambuesa: en 1623 Orliens contrató el retablo de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia parroquial de Rubielos de Mora, con lo que tendría dos retablos del maestro, y en 1624 se estableció en Valencia para la realización del monumental retablo de la iglesia de los Santos Juanes, a escasos metros de la casa Profesa a cuya orden pertenecía Pablo de Rajas. Un año más tarde Pedro Ambuesa dio la traza de la fachada de

San Miguel de los Reyes; y uno después el jesuita la de la iglesia de Lliria. Probablemente las fachadas retablo de San Miguel de los Reyes y Lliria, y tal vez la del Carmen en una cronología posterior, fueran fruto de la colaboración de artífices que se reunían para tratar de arquitectura como ejercicio intelectual desde el que desarrollar el ingenio, como modo de adquirir prestigio, pero también ganar mercado a través de alianzas. El hecho es que Orliens en 1627 ya trabajaba en el monasterio jerónimo, donde contrató los cenotafios de los fundadores y el retablo mayor, aunque este último no llegó a realizarse. Además, Vicente Gaçull, notario y síndico de Lliria, tan preocupado por el cuidado urbano e imagen de la iglesia de la Asunción, que en 1634 acudió a la Gobernación para que se retirase la tierra y los escombros de la plaza resultantes de la construcción, fue procurador de Orliens.

La fachada del convento del Carmen presenta frente a sus homólogas analizadas un mayor deseo plástico, que se consigue por su mayor riqueza decorativa e intención claroscurota al enmarcar la calle

³⁸ AHN, Inquisición, legajo 608, nº 7.

central por parejas de columnas, y aumentar los resaltos en pedestales y entablamentos; un mayor criterio de perspectiva al disminuir ascensionalmente el tamaño y número de las columnas, y al aumentar el número de planos de distribución de los elementos; así como un acentuado juego cromático a través del uso de piedra de diferentes tonalidades, con profusión de placas, que son recursos ya presentes en los cenotafios realizados por Orliens para el monasterio jerónimo. Sin embargo, los elementos arquitectónicos que enmarcan las hornacinas de las calles laterales del primer y segundo piso guardan una evidente relación con las del primer piso de Lliria y las del segundo del monasterio jerónimo, respectivamente. El carmelita fray Gaspar de Sant Martí, que queda ampliamente documentado realizando trazas e inspecciones, muchas con los maestros que intervienen en las obras del monasterio jerónimo y parroquial de Lliria, según tradición conventual viva en el siglo XVIII fue el responsable de la traza de la fachada, lo que no podía admitir Ponz por la gran diferencia con el sobrio y contenido diseño del interior del templo que él mismo

llevó a cabo. Sin embargo, creemos que el diseño pudo realizarse a partir de 1634, cuando el carmelita finalizó la ampliación interior del templo, que incluía el añadir un tramo a los pies para construir un coro alto³⁹. En 1644 murió el arquitecto, y en 1697 Leonardo Julio Capuz contrató la finalización de la fachada, probablemente desde el nicho de san José y el imafrente, y la realización de las esculturas, aunque en 1726 tuvo que firmarse un nuevo acuerdo⁴⁰.

Las habilidades de Juan Miguel Orliens comprendían la escultura y el diseño arquitectónico en el mundo del retablo. Con las limitaciones que supone el vacío documental o la pérdida de la mayoría de sus obras, podemos señalar que su trabajo en tierras valencianas se centró en el diseño arquitectónico, y fue algo que le granjeó, como señaló don Diego Vich, muchas envidias e incluso enemistades. El impacto que causó su obra provocó, según algunas crónicas, la aparición de numerosos imitadores. Ya se intuyó por la presencia de elementos vignolescos en las ménsulas del friso y la diversidad de frontones del interior de la iglesia de San Miguel de los Reyes⁴¹, y hemos llamado

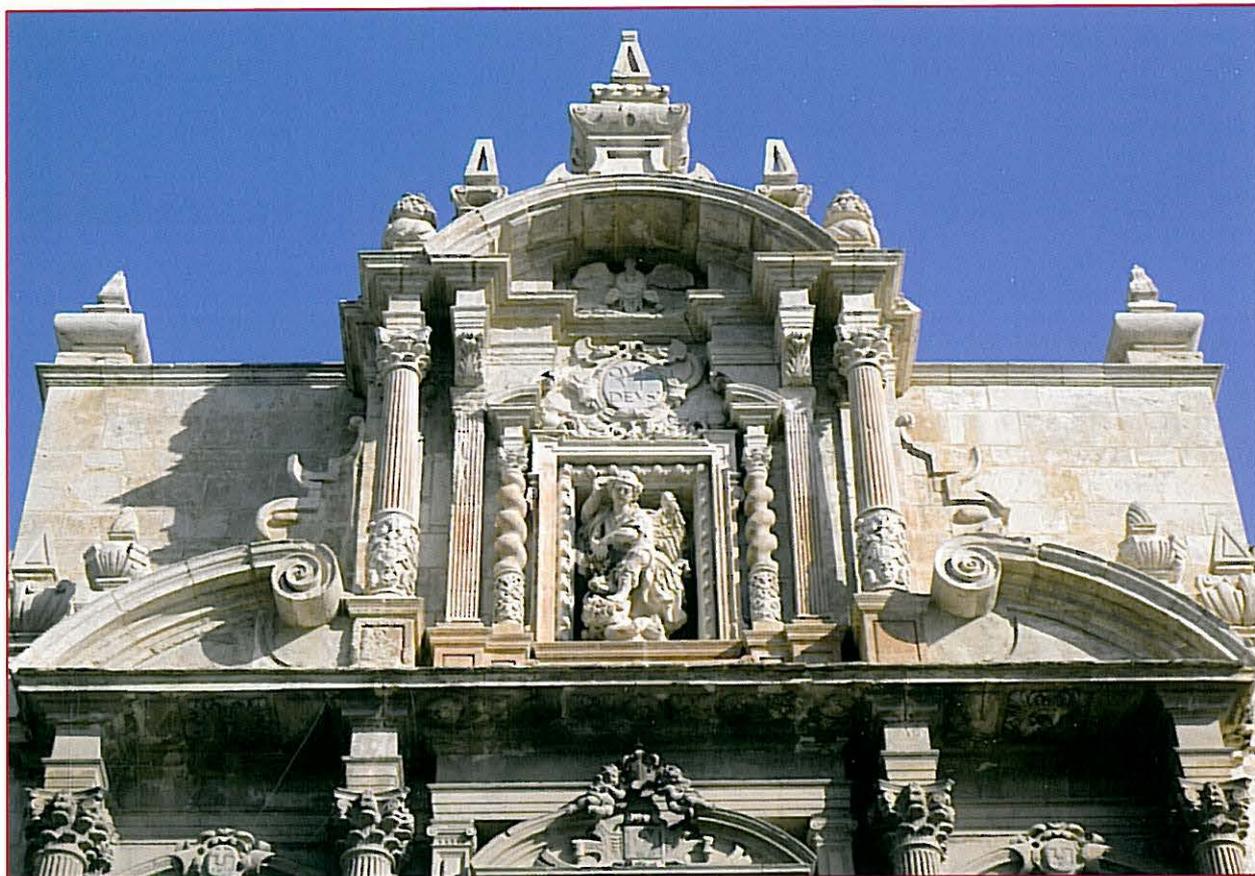


Fig. 17. Ático de la fachada retablo. Foto Luis Arciniega

³⁹ ARCINIEGA GARCÍA, L. (2001), cap. IV.

⁴⁰ GARCÍA HINAREJOS, D. (1995): "Iglesia y convento del Carmen (Valencia)", en BÉRCHEZ GÓMEZ, J. (Dir.): *Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados incoados. Tomo X. Valencia. Arquitectura Religiosa*. Generalitat Valenciana, pp. 130-139. LÓPEZ AZORIN, M. J. (1996): "Leonardo Julio Capuz, arquitecto-escultor responsable de la fachada-retablo del Carmen de Valencia (1697-1726)". *Archivo de Arte Valenciano*. 77, pp. 94-97.

⁴¹ MARIAS, F. (1994): "La renovación arquitectónica en el Alto Aragón", MORTE GARCÍA, C.: *Signos. Arte y Cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, Gobierno de Aragón - Diputación de Huesca, pp. 67-75.

la atención sobre los puntos de contacto con algunas de las más monumentales fachadas que se edificaron en estos momentos. La arquitectura romanista que evoluciona desde propuestas normativas como las de Vignola aparece en las fachadas valencianas en elementos aislados, como las ménsulas foliadas – triglifo, en las composiciones que enmarcan las hornacinas y la sucesión de planos de los áticos, con pilastras cajeadas, fustes de estrías helicoidales y la columna salomónica, cuya disminución o galibo ya había proporcionado el citado tratadista...

La primera imagen de que disponemos de la fachada de la iglesia de Lliria corresponde al cuadro de la Inmaculada Concepción que en 1663 pintó Jerónimo Jacinto de Espinosa y se veneraba en la primera capilla a la derecha desde la entrada. La obra desaparecida la conocemos a través de una fotografía anterior a la Guerra Civil. La fachada con su escalera y la fuente se integran como motivos de la letanía y son claras alusiones a los episodios marianos que transcurren en el Templo, como la milagrosa subida de la escalinata, que aunque coincidente en su ubicación se desarrolla sin pretil al servicio de una representación simbólica. Sin embargo, la articulación de la fachada en cuatro pisos hace que el resultado sea un sincretismo de la fachada de Lliria y Chelva.

En el cuadro de Espinosa, obviamente, no se incluyen las esculturas. Al exigente Antonio Ponz la fachada de sillería, que atribuyó a Martín de Orinda, le pareció buena y la escultura muy razonable⁴². Ésta fue realizada entre 1700 y 1704 por Raimundo Capuz, que anteriormente hizo las esculturas de la fachada del monasterio jerónimo (salvo los Reyes Magos, que fueron realizados con anterioridad). Precisamente la dotación escultórica a manos del mismo redundaba en la unidad que años antes dejó establecida la arquitectura. Si en San Miguel de los Reyes la escultura hace referencia a los fundadores y la orden jerónima, en Lliria se incide en una iconografía más general, pero vinculada a la propia tradición: la titular (la Asunción), el patrón (el arcángel San Miguel, como en el monasterio jerónimo), pilares de la Iglesia (los apóstoles Pedro y Pablo), santos de carácter apotropaico contra la peste y las tormentas (San Sebastián y Santa Bárbara), y santos de gran devoción en tierras valencianas y que reunían grandes momentos históricos de la villa, el romano y el medieval (los dos vicentes), junto a referencias eucarísticas e inmaculistas, y a cuyo servicio se ponen los propios emblemas de la villa.



Fig. 18. Vista general de la fachada del monasterio de San Miguel de los Reyes, afueras de Valencia. Foto Luis Arciniega



Fig. 19. Vista general de la fachada del convento del Carmen, Valencia. Foto Luis Arciniega

Perfil biográfico y profesional de los artífices

Los principales maestros que intervinieron en la iglesia de la Asunción de Lliria lo hicieron también en el monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes, a las afueras de Valencia⁴³. Las razones para esta coincidencia se explican por las múltiples circunstancias que unen los dos centros. Por un lado, la relación que los jerónimos tenían con Lliria se remonta a la época de los fundadores del monasterio, Fernando de Aragón y Germana de Foix, duques de Calabria y virreyes de Valencia, puesto que parte de su tiempo de asueto lo empleaban en la finca de recreo que disfrutaban en el término de Lliria. Luis Milán en el *Cortesano* (1561), inspirada en la corte de los duques, ambientó la primera jornada en Lliria, probablemente en la dehesa llamada del Emperador o finca real de la Garrofera, donde nos traslada un ambiente de cacerías, juegos galantes, y suculentas comidas, que sí se desarrolló en Lliria⁴⁴. Y en su término falleció ella el 15 de octubre de 1536. Además, como en Lliria, el matrimonio tenía una gran devoción al arcángel San Miguel -el mismo nombre de su fundación monástica que sirve de panteón lo recoge-. Por otro lado, el monasterio jerónimo y la villa real de Lliria formaban parte de la Diputación, el primero en el brazo eclesiástico y la segunda en el real, lo que facilitaba el contacto con los maestros que trabajaban para la prestigiosa institución y en las obras reales, como el palacio del Real en Valencia. La existencia de canteras próximas a Lliria, en las que los canteros podían tener intereses en sus contratos para abastecer materiales, como es el caso de los Leonart y los Ambuesa, redundaría en la predisposición a una cierta relación. Finalmente, debemos tener en cuenta que fueron todos maestros de gran prestigio y éxito profesional.

Tomás Leonart Esteve (1592-1645), cuyo apellido aparece en ocasiones como Lleonart Esteve, e incluso firma como Leonardo Esteve, era, según propia declaración, maestro de cantería natural, vecino y morador de Valencia⁴⁵. Por sus palabras en diversos actos como testigo sabemos que nació hacia 1592⁴⁶, y deducimos que se formó en el ámbito familiar en la tradición del cantero lombardo Leonart Esteve, activo en Valencia durante buena parte de la segunda mitad del siglo XVI en edificios de la diputación y de las obras reales, como el palacio del Real de Valencia. Por numerosos actos notariales estamos en condiciones de fijar su relación familiar. Era hermano

de los canteros y arquitectos Vicente, que debió morir hacia 1630, y de Pedro, de gran actividad hasta finales del último tercio del siglo, así como del notario Jacinto y de María Ana. Casó con Paula Casanova, hija de Melchor Casanova, de cuyo enlace nacieron José, que fue cura de la iglesia de San Bartolomé en Valencia, y el doctor Tomás.

La primera noticia profesional de entidad de la que disponemos se remonta al año 1610, cuando realiza la portada de la iglesia de Santa Catalina, situada en la planta noble del palacio del Real, que realizó por cerca de 200 libras. Su presencia en el mismo palacio fue constante en su trayectoria⁴⁷. En la tercera década del siglo colaboró en las labores de mantenimiento del aposento Dorado, que precedía a la emblemática sala de los Ángeles, y en acciones para conferir un perfil más castellano a la torre de los Ángeles, donde se situaba la homónima sala, mediante la substitución de las ventanas de *corbes* por otras cuadradas a la castellana, y que sirvieron de modelo para la transformación de este tipo de elementos. En la segunda mitad de la cuarta década enlosó la puerta principal del palacio, la cocina y horno principales, contribuyó a ensanchar la cochera. En 1642 en condición de cantero del Real palacio hizo un modelo y traza para la nueva escalera principal que Felipe IV ordenó se hiciera. La obra, probablemente por fallecimiento del tracista, se contrató con Jerónimo Vilanova a finales de 1645 y las obras comenzaron con motivo de la llegada del rey a Valencia para celebrar Cortes. Un año más tarde, el heredero y administrador de la herencia, su hijo José, cobró 15 libras como pago de la maqueta y trazas que hizo para la citada escalera. En ella actuó como sobrestante su hermano Pedro Leonart Esteve, que ostentó el cargo de maestro de cantería de las obras reales.

Tomás Leonart Esteve intervino en muchas otras obras. En 1610 en la reconstrucción en piedra de la parte incendiada en la "Casa de los Locos" del Hospital General, en 1612 en la inspección a las obras realizadas por Joan María Quetze en la cabecera de la iglesia de San Andrés y en estos años también se ocupó de reparar diversas cruces de término⁴⁸. En 1618 emite un informe sobre las obras de la iglesia de San Esteban⁴⁹. De 1620 a 1627 es probable que sea él (y no su hermano mayor Vicente o el menor Pedro, que contaba con unos veinte

⁴² PONZ, A. (1774), t. IV, Libro VII, 12.

⁴³ Su perfil se estableció en ARCINIEGA GARCÍA, L. (2001), t. II, cap. V. Remitimos a este trabajo para mayor información, aunque en el presente hemos incorporado nuevas contribuciones.

⁴⁴ MILÁ, L. (1546, ed. 2001): *El cortesano*. Valencia, t. I, pp. 139 y 212. Sobre los distintos emplazamientos de esta finca véase MARTÍ FERRANDO, L. (1986), t. II, pp. 175-178. MARTÍ FERRANDO, J.: *Poder y sociedad durante el virreinato del Duque de Calabria (1536 - 1550)*. Tesis doctoral leída en 1993 en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Valencia; t. I, p. 106.

⁴⁵ AHN, Inquisición, legajo 608, nº 7. sin foliar.

⁴⁶ Por ejemplo, el anterior y ARV, Gobernación, Litium, año 1634, nº 2.711, mano 8ª, ff. 28 y ss.

⁴⁷ ARCINIEGA GARCÍA, L. (2005-2006): "Construcción, usos y visiones del Palacio del Real de Valencia bajo los Austrias", *Ars Longa*. 14-15, pp. 129-164.

⁴⁸ GÓMEZ-FERRER LOZANO, M. (1998): *Arquitectura y arquitectos en la Valencia del siglo XVI. El Hospital General y sus artífices*. Valencia, Albatros, pp. 299-300.

⁴⁹ PINGARRÓN, F. (1983): "Nuevos datos documentales sobre historia constructiva de la iglesia parroquial de San Esteban de Valencia a principios del siglo XVII. Un contrato inédito de Guillem del Rey", *Archivo de Arte Valenciano*. LXIV, pp. 28-40.

años) el *mestre Lleonart* que trabajó en compañía de Bartolomé Abril en la iglesia de San Martín, entre cuyos compromisos sobresale el repicado y encalado de la iglesia, la nivelación del suelo de la capilla de Santa Ana y, sobre todo, la construcción de la torre campanario⁵⁰. En ese tiempo también queda documentada su intervención en otras obras: en 1621 en la Casa de las Comedias, que desde tiempo atrás costeaba el Hospital General de Valencia; en 1623 en la sepultura de Jaume Penarroja, que portaba el escudo, nombre y edad del difunto sobre piedra de Ribarroja⁵¹; en 1626 junto al obrero de villa Tomás Panes trabajó en el acondicionamiento del portal de Quart como cárcel de mujeres⁵²; desde el siguiente año junto al obrero de villa Martín de Orinda en el destajo de la obra de la iglesia de la Asunción de Lliria, y probablemente participó en el segundo impulso constructivo de la iglesia parroquial de Benigànim, entre 1623 y 1643, que dirigía el cantero Vicente Abril⁵³. En 1635, junto a Tomás Panes, inspeccionó el lugar que debían ocupar las iglesias del Santo Ángel y de la Asunción en Vall d'Uixó, que daría lugar a una traza común realizada en Valencia⁵⁴ y que probablemente se deba a los que acudieron a inspeccionar el terreno. En 1636 aportó y asentó la piedra para la almazara del aceite de Sollana, del que era señor Diego de Silva, I marqués de Orani (Cerdeña). En 1638, con motivo de las fiestas seculares de la Conquista de Valencia en su cuarto centenario abrió un portillo en la muralla de la capital valenciana, al lado de la puerta de San Vicente para evitar que la procesión entrase y saliese por un mismo sitio, solución a la que dio respuesta en un día para admiración de los jurados de la ciudad, como recogió el cronista Marco Antonio Ortí⁵⁵. Además, junto a Tomás Panes y Joan Ravanals intervino en 1638 en las cubiertas de las atarazanas del Grao⁵⁶.

En 1643 estampó su firma en la traza de la capilla de la Comunión de la iglesia de los Santos Juanes, detrás de la de fray Gaspar de San Martín, y junto a la de su hermano Pedro Leonart Esteve, Pedro Valls *major*, Vicente Pedrós, Vicente Abril, Juan del Río, Pedro Ambuesa y Diego Martínez Ponce de Urrana. A finales del mismo año este último concertó con Tomás y Pedro Leonart Esteve el aprovisionamiento de piedra y ripio para los cimientos⁵⁷. Se trata de un edificio, que aunque transformado por la renovación académica de finales del

siglo XVIII, conserva original la planta de cruz latina, de tres tramos, con cúpula sobre pechinas, de cascarón semiesférico en el interior, asentado sobre un pequeño tambor circular con derrame exterior en dos tramos, y calota culminada por esbelta linterna de ladrillo aplantillado. En posteriores inspecciones participaron, entre otros, Martín de Orinda y Pedro Ambuesa.

Cuando accedió a la obra de Lliria gozaba de prestigio, como lo muestra su participación en obras reales y en la inspección de varias iglesias, y muy probablemente su mayor obra fue su participación en el campanario de la iglesia de San Martín. Además, gozaba de buena posición económica, como lo muestra que sus bienes formaran parte de las fianzas aportadas por Jerónimo Negret, Francisco Arboreda y Guillem Roca en la obra de ingeniería hidráulica de la acequia nueva de Castellón y Almazora, con un coste de 14.000 libras y un plazo de ejecución de cuatro años. En concreto, en abril de 1620 estos maestros nombraron como nuevos fianzas a canteros y albañiles insertos en sagas familiares especialmente activas con notables propiedades, y que en el caso de Tomás Leonart Esteve se especifica tenía una casa en la plaza de Predicadores, junto a la Casa de Armas, y dos carros con sus mulas⁵⁸.

Así pues, sabemos cuándo comenzó la vinculación con Lliria de Tomás Leonart Esteve, *ingenioso arquitecto* en palabras de Marcos Antonio Ortí, pero no cuando finalizó. Aunque ciertos datos pueden dar luz, todavía tenue. En 1634, año en el que Pedro Ambuesa se incorporó a la obra, Tomás Leonart Esteve declaró sobre un tema concerniente a la misma. En concreto, se solicitaba su opinión sobre lo que debía hacerse con la tierra acumulada en la plaza con motivo de la realización de los derrumbes de casas y apertura de cimientos, en los que participó y por lo que se explica su opinión en el tema. Su dictamen fue que se retirase para que no se endureciera, como por sentencia se ordenó⁵⁹.

En 1640, con motivo de la solicitud de ingreso como familiar en la Santa Inquisición de Pedro Ambuesa, los hermanos Tomás y Pedro Leonart Esteve, de 48 y 40 años respectivamente, declararon conocer al solicitante, lo que muestra una relación estrecha que podría justificar su colaboración en obras como la de Lliria. En concreto, podemos intuir la presencia de Pedro, que nació hacia 1600, en 1627 era ya socio clavario del *ofici de pedrapiquers*

⁵⁰ PORCAR, P. J. (Mss. 1589-1628, edic. 1934): *Coses evengudes en la ciutat y Regne de Valencia*. Madrid, Cuerpo facultativo de archiveros, bibliotecarios y arqueólogos, anotaciones 1.799, 1.913, 2.956 y 3.282.

⁵¹ GÓMEZ-FERRER LOZANO, MERCEDES (1998), pp. 299-300.

⁵² ORELLANA, M. A. (Mss. 1790, edic. 1923-24): *Valencia Antigua y Moderna*. Valencia, Acción bibliográfica Valenciana, t. III, p. 147.

⁵³ BENITO, F.; BÉRCHEZ, J. (1983): "Benigànim". Iglesia parroquial de San Miguel Arcángel", *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*. Valencia, Generalitat Valenciana, t. I, pp. 177-181.

⁵⁴ GIL SAURA, Y. (2004): *Arquitectura Barroca en Castellón*. Castellón, Diputación de Castellón, pp. 340-341.

⁵⁵ ORTÍ, M. A.: *Siglo IV de la Conquista de Valencia*. Valencia, Juan Bautista Marçal, 1640, p. 88. Extractado por ORELLANA, M. A. (Mss. h. 1800, edic. 1939), pp. 43-44.

⁵⁶ CATALÁ, M. A. (1995): "Las atarazanas góticas del Grao de Valencia", *Goya*, 245, pp. 264-272.

⁵⁷ PINGARRÓN SECO, F. (1998), pp. 211-214.

⁵⁸ ARCINIEGA GARCÍA, L. (2009).

⁵⁹ ARV, Gobernación, Litium, año 1634, nº 2.711, mano 8ª, ff. 28 y ss.

de Valencia, y presenta amplia actividad documentada hasta entrado el último cuarto de siglo (en numerosas ocasiones en compañía de Pedro Do, probablemente hijo del cantero francés Juan Do). No obstante, también es relevante señalar que todos se declaran vecinos y residentes en Valencia. De hecho, Tomás Leonart Esteve, lapicida, en 1644 vendió una casa que tenía en la parroquia de San Esteban y pudo morir hacia 1645⁶⁰, pues en agosto de 1646 consta que ya había fallecido, y que como heredero y responsable de los bienes de su herencia quedó su hijo mosén José Leonart Esteve⁶¹. Realmente era una familia de prestigio, con notarios, doctores, clérigos y arquitectos, en la que él y su hermano fueron considerados maestros de las obras del rey de cantería, contribuyendo al ascenso social de una familia con buena posición social y económica que tenía sepultura familiar en la capilla de la Purísima Concepción del convento del Remedio. Su actividad como arquitecto la ejerció con orgullo y despliegue de ingenio, como recogieron las fuentes impresas de su época, y consta su participación en inspecciones de obras y en trazas propias.

Martín de Orinda, que también aparece con las grafías d'Orinda, Olinda, Olindo, Dolinda, Dolindo, Dorinda y Dornida, nació, según propia declaración en diversos momentos, hacia el año de 1586 ó 1589⁶². En 1616 contrajo matrimonio con Vicenta Miralles, doncella hija de Pablo Miralles, que dio una dote de 150 libras a las que *Martino Dornida, villa operarius de Valencia y de presente en la ciudad*, añadió un *creix* de 75 libras⁶³. En 1630 su mujer era Ana Solaz⁶⁴, que vivía en 1645, y de la que también enviudó, puesto que como apuntó Juan Agustín Ceán Bermúdez y Marcos Antonio de Orellana estuvo casado con María Venaches (o Venajes)⁶⁵; de hecho, en 1650 se menciona a Orinda viudo de Luisa Benajes⁶⁶. De ninguno de sus matrimonios tuvo descendencia. En su testamento del 11 de diciembre de 1655 estableció algunas donaciones, pero no mencionando hijos o esposa. Murió ese mismo día, recibiendo sepultura en el monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes, donde vivió los últimos años de su vida y al que dejó como donación las grandes cantidades que se le adeudaba por su trabajo.

Desde la obra de Antonio Ponz el obrero de villa Martín de Orinda queda vinculado a la iglesia de Lliria y la del monasterio de San Miguel de los Reyes. Ceán Bermúdez y Orellana, señalaron que residió en Madrid y se trasladó a Valencia, donde estuvo activo en las dos obras citadas, en el caso de la jerónima desde 1634. Probablemente estas palabras impulsaron al marqués de Cruilles a calificarle de *reputado arquitecto de Madrid*, y al padre Sucas a afirmar que era natural de la citada ciudad⁶⁷. Sin embargo, por el momento no se ha documentado su actividad en la capital, mientras que su presencia en tierras valencianas encuentra un amplio apoyo, y contamos con su declaración de que era valenciano. La preparación de Martín de Orinda se produjo en Valencia en la primera década del siglo XVII, al amparo de Bartolomé Ager, que en 1623 fue nombrado maestro de la catedral: *A 8 de novembre 1610, en presència de clavari y mayoral, fou asentat per obrer Martin de Olinda, sent manifestat per son mestre Bertomeu Ager, lo qual dix estar content dell*⁶⁸. Su enseñanza tuvo que limitarse a la del oficio; tanto fue así que rebasados los cincuenta años indicaba no saber escribir⁶⁹. Y su actividad probablemente continuó en la ciudad del Turia, puesto que, como hemos apuntado, en 1616 contrajo matrimonio con Vicenta Miralles, y se le documenta recibiendo aprendices al oficio, como Domingo Vélez y Luis Álvarez en 1620, Pere García en 1622 y Roque Ducla en 1624; todos por cuatro años y medio, lo que muestra su actividad como maestro en la ciudad de Valencia o en su demarcación. Este último matiz gana presencia si tenemos en cuenta que a pesar de la documentación que lo vincula a la capital no tenemos constancia de ninguna de sus obras antes de la de Lliria. En concreto, nos inclinamos a fijar su actividad junto a la de fray Antonio Ortí en la cartuja de Portacoeli. Desde 1627 aparece vinculado a la obra de la iglesia parroquial de Lliria junto a Tomás Leonart Esteve, y a la del monasterio de San Miguel de los Reyes desde 1634. Este año recibió como aprendiz a Miguel Canterella de Barcelona por cinco años y medio y a Guillem Carreres por seis años, y en 1640 a Tomás Ambrosio durante cuatro años y medio⁷⁰.

⁶⁰ AHN, Inquisición, legajo 608, nº 7, sin foliar. APCC, Alexandre Ripoll, 12.407; 1 de septiembre y 30 de octubre de 1647.

⁶¹ ARV, Batlia, 300, ff. 190-190v.

⁶² En el año 1635 decía tener unos 46 años (ARV, Gobernación, Litium, 2.712, mano 3, ff. 43 y ss., y mano 4, ff. 1 y ss.); en el año 1641 decía tener unos 55 años (ARV, Gobernación, Litium, 2.718, mano 7, ff. 10 y ss.); y en 1642 decía tener unos 56 años (ARV, Gobernación, Litium, 2.719, mano 3, ff. 20 y ss.).

⁶³ APCC, Joan Josep Just, 16.992; 25 de julio de 1616. Este día se firmaron las capitulaciones matrimoniales y Martín Orinda el reconocimiento de pago por la dote aportada. Noticia facilitada por doña M^a José López Azorín.

⁶⁴ ARV, Real Audiencia, Procesos, Parte 1^a, letra J, exp. 3.065.

⁶⁵ LLAGUNO Y AMIROLA, E. (1829, edic. 1977), t. III, c. XXXII, Adiciones, p. 36 y t. IV, c. LVII, Adiciones, pp. 18-19. ORELLANA, M. A. (Mss. h. 1800, edic. 1939), 31-32.

⁶⁶ ARV, Manaments y Empares, 1650, nº 2.304, m 50, f. 16. El heredero de Luisa Benajes es su hijo, de anterior matrimonio, Pedro Jerónimo Pérez Monteagudo, canónigo de la catedral de Teruel.

⁶⁷ CRUILLES, M. (1876): *Guía Urbana de Valencia. Antigua y Moderna*. Valencia, José Rius, p. 283. SUCIAS, P. (Mss. h. 1909): *Los monasterios del Reino de Valencia...* Libro III, capítulo VI, p. 33.

⁶⁸ AMV, Gremios, Gremios en General, caja 10, nº 2, f. 3v. *Llibre de l'ofici de obrers de vila, des.de l'any 1581*.

⁶⁹ ARV, Gobernación, Litium, 2.718, mano 7, ff. 10 y ss. Dice: *Orinda. Per no saber escriure fèu una creu*.

⁷⁰ AMV, Gremios, Gremios en General, caja 10, nº 2.

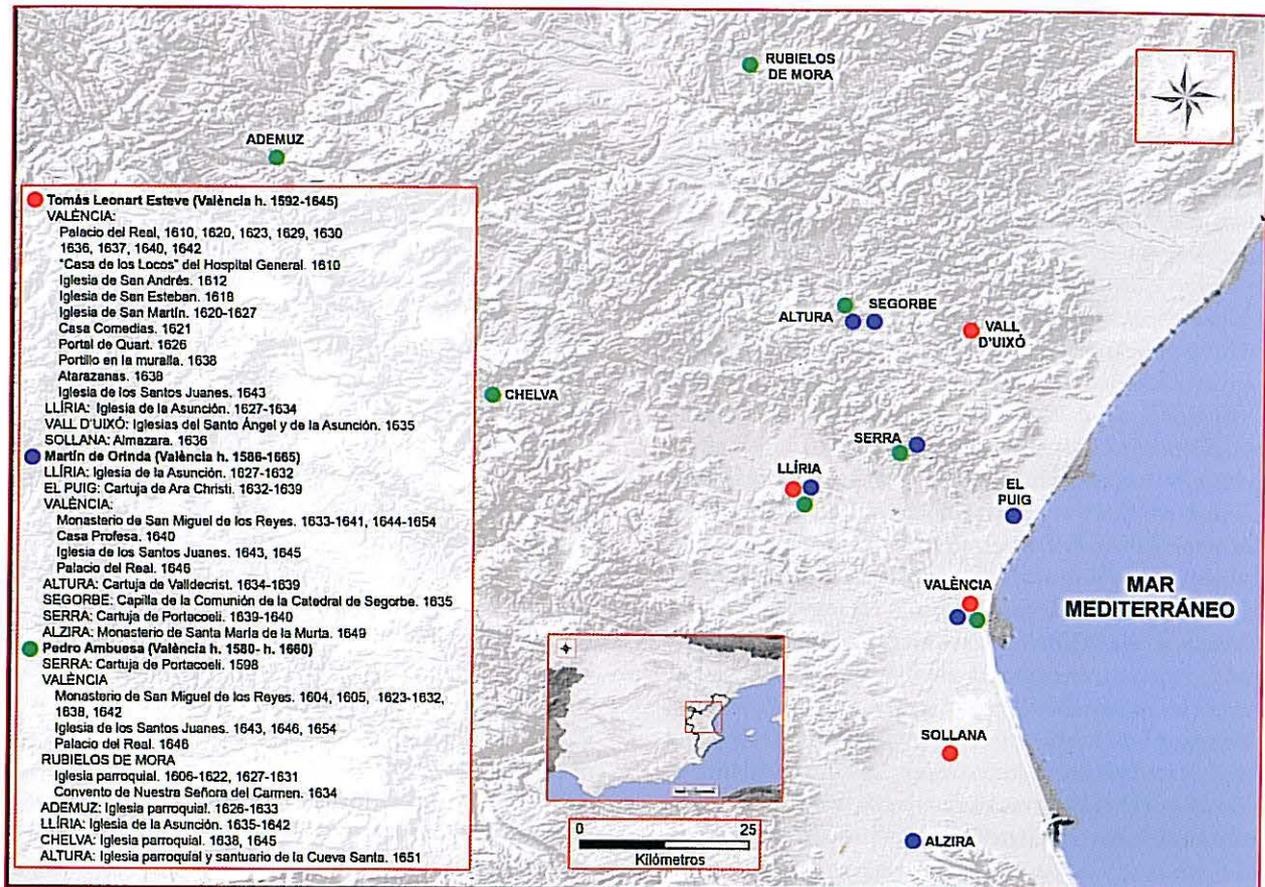


Fig. 20. Mapa y tabla con la actividad de los principales maestros que participan en la construcción de la iglesia de la Asunción, Llíria

Prácticamente coincidiendo con su estancia en San Miguel de los Reyes se documenta su actividad en las cartujas valencianas, con las que en este tiempo la comunidad jerónima procuraba tener buenas relaciones. En la cartuja de Ara Christi, cuya iglesia fue iniciada en 1621, Martín de Orinda aparece por primera vez en enero de 1632, cuando finalizado el claustro mayor, se encargó de inspeccionarlo. A partir del mes de marzo su presencia fue más activa, pues dirigió las obras de diversas celdas, del trasagrario _pieza cuadrangular rematada con cúpula_, de las capillas de Nuestra Señora del Pilar y de San José, y de algunos trabajos en el claustro de Levante⁷¹. En mayo de 1633, Martín de Orinda era considerado *maestro de obras de esta casa*, y junto a fray Antonio Ortí, profeso de Portacoeli e impulsor de la parroquial de Llíria, decidieron que se hicieran las casas de los cartujos como las de Valldecrist⁷²; concretamente trabajó en las del sacristán y el prior. En abril de 1635 se documentan a los oficiales de Orinda en la cartuja, y su nombre aparece por última vez en junio de 1639⁷³.

Juan Agustín Ceán Bermúdez señaló que el 18 de abril de 1633 Martín de Orinda se obligó a acabar la iglesia de San Miguel de los Reyes, y que el 18 del mes siguiente comenzó a trabajar en ella, donde con seguridad hizo obras de albañilería, como las bóvedas⁷⁴, y la cúpula hacia 1641, cuya linterna se cerró en 1644. Finalizada la obra permaneció en el monasterio hasta su muerte. En 1647 el propio Orinda concertó con el carpintero y escultor Luis Giménez la realización de los dos retablos de las dos primeras capillas, una a cada lado, desde la entrada⁷⁵.

Martín de Orinda tuvo que compaginar las obras de Ara Christi y San Miguel de los Reyes con las de la cartuja de Valldecrist, en Altura, provincia de Castellón. El 4 de abril de 1634 se estableció el acuerdo para que la vieja iglesia se derribase y se levantase otra nueva *a lo moderno*, con coste de 3.000 libras, y cuya renovación recayó en él en condición de arquitecto y albañil⁷⁶. La planta cajón, propia de la Orden, se cerró, como en la parroquial de Llíria y el monasterio jerónimo,

⁷¹ FERRER ORTS, A. (1999): *La Reial Cartoixa de Nostra Senyora d'Ara Christi*. Ajuntament del Puig, cap. V.

⁷² ARV, Clero, 2.951, f. 54.

⁷³ FERRER ORTS, A. (2004): *La cartoixa d'Ara Christi 1585-1660*. Salzburg, Universitat Salzburg.

⁷⁴ LLAGUNO Y AMIROLA, E. (1829, edic. 1977), t. IV, p. 17.

⁷⁵ ARV, Pedro Pablo Viciado, 4.453; 27 de abril de 1647.

⁷⁶ Sacerdote de la diócesis (1890): *Noticias de Segorbe y su obispado*. Segorbe, t. I, p. 405. SANTOLAYA OCHANDO, M^a J.; MARTÍN GIMENO, E. R. (1985): "La iglesia mayor, sacristía y trasagrario de la Cartuja de Vall de Crist", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*. t. LXI, pp. 555-590; concretamente p. 559. Utiliza como fuentes J. Alfaua (1658), Joaquín Vivas (1775), José Valles (1792) y Vicente Simón Aznar (Mss. inédito del siglo XX, que también utiliza las fuentes citadas). SIMÓN AZNAR, V. (1998): *Historia de la cartuja de Val de Cristo*. Segorbe, Bancaja, p. 319.

con bóveda tabicada de cañón seguido con lunetos. Además, se realizaron cornisas y arcadas de yeso tallado, así como molduras geométricas en la bóveda y ménsulas viñolescas de talón en función de capiteles. También se modificaron los jambajes, en los paramentos que quedaban entre las ventanas se colocaron recuadros que debían albergar cuadros y se construyó una pared que, atravesando el presbiterio, separó la nave de la iglesia del trasagrario. Éste fue obra de Miguel Salvador, mientras que el campanario y la cúpula de perfil renacentista de la iglesia se deben a Juan Claramunt.

Las severas formas y desornamentada decoración, de clara impronta contrarreformista, pero con rasgos protobarrocos, de la cartuja de Valdecríst se han puesto en relación con la obra de la capilla de la Comunión de la catedral de Segorbe⁷⁷. Y ciertamente Orinda realizó la traza que le fue reclamada por el gobernador de la misma ciudad en 1635, que llevó a cabo el maestro albañil Rafael Alcahín⁷⁸. La obra trazada por Orinda, y por la que cobró ocho libras, era un templo independiente, de cuarenta palmos de largo por veinte de ancho, y con dos cuerpos articulados con pilastras dóricas. El de los pies, que establecía la comunicación con la catedral, era un espacio cuadrangular con cúpula sobre ligero tambor, rematada con linterna y trasdosada con teja vidriada. El intradós de la cúpula debía realizarse con casetones y florones en yeso, como los que finalmente se descartaron en Lliria con la llegada de Ambuesa. El cuerpo que comunicaba con el presbiterio, desaparecido a finales del siglo XVIII con la renovación de la catedral por Vicente Gascó, era un espacio rectangular rematado probablemente con bóveda de cañón con casetones.

David Vilaplana también ha apuntado las coincidencias decorativas entre la iglesia de la citada cartuja de Altura y el aula capitular y refectorio de Portacoeli, principalmente a base de ménsulas viñolescas de talón en función de capiteles. Vinculación que, podemos añadir, encuentra explicación en la participación de Orinda en las dos obras. Éste, al menos, intervino en el aula capitular de la cartuja de Portacoeli, pues a comienzos de 1640 firmó un reconocimiento de pago de 700 libras por las labores que él y sus obreros realizaron *in dicto conventu et capitulo*⁷⁹. Según las crónicas de esta cartuja el 7 de abril de 1639 se comenzó a derribar la capilla de San Miguel, que califican de mayor lindeza que la de Todos los Santos, y la de Santa María para la

realización del nuevo capítulo, de 55 por 26 palmos. Costó 754 libras de mano de obra y 1.061 libras, 3 sueldos y 11 dineros de pertrechos⁸⁰.

En 1643 participó en la traza de la capilla de Comunión de la iglesia parroquial de los Santos Juanes, en Valencia, que ya hemos comentado al tratar a Tomás Leonart Esteve. En 1646, por solicitud de los electos de la obra de la capilla, la inspeccionó junto a Pedro Ambuesa y Juan del Río, y los mismos fueron llamados en 1654, aunque Martín de Orinda no pudo acudir por estar *impedit*⁸¹.

En la Casa Profesa de Valencia, donde residía Pablo de Rajas, en 1640 se propuso que Martín de Orinda supervisara la realización del cuarto de la Estameñería, que era el lienzo oeste que daba a la estrecha calle del mismo nombre y cerraba la casa, que debía llevar a cabo el maestro Blas⁸² (tal vez Guillermo Blay). En esta misma década, como Ambuesa, fue reclamado para interpretar las trazas y capítulos enviados desde la Corte por el arquitecto Alonso Carbonell para la comunicación entre los dos patios del palacio real, concretamente en el *Real Nou*, y que suponía el acceso a la nueva escalera principal que realizaba Jerónimo Vilanova. Pedro Leonart Esteve, cantero de las obras reales, afirmó que no se llevaba bien la obra, y por esta razón se requirió la presencia de Martín de Orinda, por parte de los intereses del rey, y a Pedro Ambuesa por los del cantero Vilanova. Finalmente, se dictó que la obra debía deshacerse, y hacer nuevos acuerdos. De la obra quedó como sobrestante Pedro Leonart Esteve con salario de 30 libras, y a Orinda por su inspección de cuatro días, revisar y mejorar los acuerdos se le dieron 8⁸³.

No obstante, la principal vinculación de Martín de Orinda fue con jerónimos y cartujos. Para éstos intervino en las tres cartujas, y para los jerónimos, al menos, en San Miguel de los Reyes y en Santa María de la Murta en Alzira. En este caso, en 1649 dio una traza para la obra del claustro, cuya realización recayó en el maestro Guillem Carreres, que se formó con Orinda y también participó en las consultas previas a la traza⁸⁴. El proyecto se adaptó a un pequeño claustro medieval de tres arcadas por panda, en el que utilizó el ladrillo para articular un orden toscano, al modo de los cercanos claustros de Aguas Vivas y Llombai, aunque enriquecido con ligeros juegos de placas que recuerdan soluciones adoptadas en San Miguel de los Reyes. En 1651 formó

⁷⁷ VILAPLANA ZURITA, D. (1996): "Arquitectura barroca castellanense y de las comarcas limítrofes", *Estudis Castellonens*. 7, pp. 15-40.

⁷⁸ MONTOLÍO TORÁN, D.; OLUCHA MONTINS, F. (2000-2002): La Capella de la Comunió de la Catedral de Segorb (1635 - 1637). *Estudis Castellonens*. 9, pp. 797-828.

⁷⁹ AMDA, Protocolos, Pedro Torrosella, 1640; 23 de enero de 1640.

⁸⁰ RIBES TRAUER, M^a E. (1998): *Los Anales de la cartuja de Porta-coeli*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim. Diputació de Valencia, p. 206.

⁸¹ PINGARRÓN SECO, F. (1998), pp. 213-215.

⁸² ARV, Clero, 3.693, ff. 95-97.

⁸³ ARV, Batlia, 300, ff. 162-163v.

⁸⁴ AHN, Códices, 525/B, ff. 253v, 265v y 267bis. Los artífices implicados fueron citados por ALMARCHE, F. (1919): *Historiografía valenciana...* Valencia, "Luz Valenciana", pp. 215-217.

parte de la inspección al claustro del cementerio de la cartuja de Portacoeli, cuya reconstrucción de galerías y acabado contrató un año antes el citado Guillermo Juan Carreres⁸⁵. En mayo de 1652 Martín de Orinda realizó una inspección a la granja del monasterio de San Miguel de los Reyes para determinar si se podía o no derribar un muro para hacer más grande una sala⁸⁶. En 1653 adelantó el coste y colocó la barandilla de hierro con balaustres de la escalera que comunicaba el claustro nuevo con el presbiterio y la sacristía del citado monasterio. Además, se encargó de lucir la escalera⁸⁷. Ésta es la última referencia profesional que tenemos de este maestro, pues no pudo acudir a las inspecciones a las que fue requerido.

La labor de Martín de Orinda plantea un vacío en los primeros años, muy probablemente favorecido por las diferentes grafías de su apellido, pero es seguro que su formación y actividad en las primeras décadas del siglo XVII se realizaron en Valencia y su amplio término. Su primera obra documentada es la iglesia de la Asunción de Lliria desde 1627, y creemos se mantendría hasta el reemplazo por Pedro Ambuesa en 1634, aunque desde 1632 se aprecia que su área de actuación se traslada a las casas de jerónimos y cartujos al norte de Valencia. Indudablemente, su religiosidad tuvo buena acogida entre estas comunidades, y él encontró un ambiente espiritual que era de su agrado. Mantuvo relación con los principales monjes arquitectos que contribuyeron a fijar la arquitectura clasicista en tierras valencianas, en ocasiones con licencias hacia un lenguaje protobarroco, como el jesuita Pablo Albiniano de Rajas, el cartujo fray Antonio Ortí y el carmelita fray Gaspar de Sant Martí. Resulta igualmente significativo que repetidamente el nombre de Martín de Orinda figure en obras en las que participaron Pedro Ambuesa y Juan Miguel Orliens, por lo que la comunicación entre estos maestros tuvo que ser constante. La aportación de Martín de Orinda se centró en un mundo de formas y técnicas cultas ligadas a la albañilería, aunque él declarase que no sabía escribir, como ocurre en la iglesia de Lliria, la cartuja de Valdecris y el monasterio de San Miguel de los Reyes; especialmente

con las bóvedas tabicadas de cañón con lunetos de estos edificios. Su consideración como arquitecto y su labor como tracista y revisor de otras ajenas está ampliamente documentada, y permite extraer su figura de la de los meros ejecutores de voluntades ajenas, aunque como es lógico con ellas se consolidó su personalidad profesional.

Pedro Ambuesa fue hijo de Juan Ambuesa, arquitecto de ascendencia parisina, y de Úrsula Jerónima Catalá, casados entre 1577 y 1590, lapso en el que tuvo que nacer Pedro en la ciudad de Valencia⁸⁸. Así lo confirman los capítulos matrimoniales de éste en 1611⁸⁹, y la información de la genealogía y limpieza de sangre propia y de su mujer, ante la solicitud que presentó para ser admitido a pruebas de familiar del Santo Oficio⁹⁰. Tras el matrimonio de su viuda madre con Juan Cambra, Pedro quedó bajo la tutela personal y profesional de su padrastro, al que siguió en las obras de San Miguel de los Reyes y Rubielos de Mora (provincia de Teruel). En esta última población se casó con Mariana Villanueva, hija de Miguel y Joana de Ramos, vecinos de Tuéjar, en la diócesis de Segorbe, y hermana de Catalina, casada con Juan Cambra. El 19 de enero de 1611 se firmaron capítulos matrimoniales en los que se indicaba que Pedro, natural de la ciudad de Valencia, aportaba bienes muebles y sitios, mientras que la madre de Mariana ofrecía la mitad de los bienes muebles que tenía, y el hermano de la novia la otra mitad que le correspondía⁹¹. Un mes más tarde, el 13 de febrero, se celebró la ceremonia⁹².

El matrimonio tuvo varios hijos. En Rubielos nacieron Úrsula Vicenta (1613), Pedro Jusepe (1615), Juana Ana (1617), Miguel Joan Martín (1619) y Teodora (1622)⁹³, y en Lliria nació Diega, que casó con el mercader Martín, y María Ana. Algunos de sus hijos aparecen documentados en Lliria. Por ejemplo, en 1641 se recoge la existencia de Pedro Ambuesa, labrador de Lliria, que pudiera ser el hijo del lapicida del mismo nombre⁹⁴; en 1654 María Ana contrajo matrimonio con Francisco Aragón, agricultor de Lliria, con una dote de 600 libras, mientras que Diega, doncella, casó con Vicente Martínez, lapidario, aportando una abultada dote⁹⁵. Tiempo después

⁸⁵ LÓPEZ AZORÍN, M. J. (2004): "Noticias sobre reformas y construcciones en el Real convento de Nuestra Señora de Portaceli (Valencia) a mediados del siglo XVII", *Actas del Congreso Internacional sobre las cartujas valencianas*. Ajuntament del Puig - Analecta Cartusiana, t. II, pp. 269-280.

⁸⁶ AHN, Códices, 508/B, f. 47v.

⁸⁷ Citado, aunque señalando el año de 1652, por BENITO DOMÉNECH, F. (1983), p. 672. Después, y señalando el año de 1653, por MATEO GÓMEZ, I.; LÓPEZ-YARTO, A. (1997), p. 6.

⁸⁸ J. A. Ceán Bermúdez apuntó que era hijo de Juan Ambuesa y que comenzó la iglesia del monasterio de San Miguel de los Reyes en 1623, pero se equivocó al decir que nació en Lliria y que allí murió en noviembre de 1632 (LLAGUNO Y AMIRÓLA, E. (1829, edic. 1977), t. III, c. XLV, Adiciones, p. 122; y t. IV, c. LIX, Adiciones, pp. 44-45). El lugar de nacimiento coincide con el indicado por M. A. Orellana. La trayectoria vital y profesional de este arquitecto en ARCINIEGA GARCÍA, L. (2001), cap. V.

⁸⁹ APMR, Gaspar Gil, caja 258, n.º 681, ff.9-11v; 19 de enero de 1611.

⁹⁰ AHN, Inquisición, legajo 608, n.º 7.

⁹¹ APMR, Gaspar Gil, caja 258, n.º 681, ff.9-11v; 19 de enero de 1611.

⁹² Transcrito por MARTÍNEZ RONDÁN, J. (1980): *El templo Parroquial de Rubielos de Mora y Fiestas que se hicieron en su dedicación (1604-1620)*. Rubielos de Mora. Apéndice documental 1, doc. 7, p. 87.

⁹³ AHDT, Rubielos de Mora, Quince Libri, t. III (1582-1620), ff. 91, 95, 101, 106v, 133 y 134v. La confirmación de Pedro Jusepe en APMR, Gaspar Gil, caja 202, n.º 515, ff. 288-288v; 14 de septiembre de 1624.

⁹⁴ APCC, Josep de Veo, 28.025; 14 de junio de 1638 y 22 de enero de 1641. También puede hacer referencia al propio arquitecto, pero destacando su faceta de propietario en Lliria.

⁹⁵ APCC, Pere Planter, 25.554; 30 de junio de 1654. El mismo día Vicente Martínez firmó ápoa. APCC, Pere Planter, 25.555; 27 de febrero de 1655. Ápoa de Francisco Aragón, agricultor de Lliria, de 200 libras. Cita la carta nupcial del 30 de junio de 1654.

Diega casó con Timoteo Martí, mercader; mientras que Úrsula Ana contrajo matrimonio con Cubells. Apellidos todos ellos presentes en la villa de Lliria a mediados del siglo XVII; de hecho, Juan Cubells fue administrador y pagador de la obra de la iglesia de Lliria cuando Ambuesa entró como sobrestante en 1634.

Pedro Ambuesa también era un hombre de manifestada religiosidad. Así lo declaraban las comunidades para las que trabajó, como los carmelitas de Rubielos de Mora y los jerónimos de Valencia, en 1639 expresó su deseo de ingresar como familiar del Santo Oficio, que probablemente fuese estimulado por el hecho de que entre la familia de su segunda esposa hubiera varios miembros⁹⁶, y en 1652 figuraba como cofrade de Nuestra Señora del Rosario y del Santísimo Nombre de Jesús, instituidas en la iglesia de la Asunción de Lliria⁹⁷. En cuanto a su cómoda situación económica lo manifiesta las dotes que recibieron sus hijas, que superan las constatadas hasta el momento entre los oficios de la construcción a lo largo del siglo XVII, y queda reafirmada en su decisión de formar parte de los familiares del Santo Oficio, pues la investigación genealógica exigía un elevado depósito y gastos constantes, que en su caso serían cuantiosos al tener que solicitar informes en París. Además, hacia 1626 compró tierras en Alboraya, contiguas al barranco del Carraixet, y para acudir cómodamente a ellas en 1629 compró por unas 1.000 libras casa y huerto situados en la entrada de la Volta del Rosiñol, cerca del convento de la Trinidad e inmediata al *carrer* del Camino de Alboraya. La propiedad era de Agustina Collado, viuda de Joan Lazaro Ximeno, doctor en medicina, y la habitaba en alquiler Joan Mendes, caballero⁹⁸. Aspectos que muestran un claro ascenso en las aspiraciones sociales del maestro, que invierte elevadas sumas de dinero en bienes raíces e inmuebles de capital, y que debieron producirse también en Lliria, donde finalmente se estableció y pasó las últimas décadas de su vida.

Pareja a la situación económica tuvo que correr la elevada consideración que Pedro Ambuesa pudo alcanzar de su oficio. Stephen Haliczzer ha subrayado cómo en el siglo XVII junto al requisito de limpieza de sangre para ingresar como familiar de la Inquisición se hizo firme el de pureza de oficio, reduciéndose en Valencia a lo largo del siglo drásticamente el artesanado y aumentando la presencia de la baja nobleza y dignificados ciudadanos⁹⁹. Además, su definición como *Maestro Arquitecto de Cantería*, implica en un momento de

aristocratización del Santo Oficio, la renuncia a un sentimiento artesanal y el convencimiento de poder codearse con los miembros más privilegiados de la sociedad no estrictamente noble. Sentimiento que se refleja también en el tipo de casa adquirida. Por último, su solicitud a ingresar en una institución en la que la mayoría de sus miembros eran naturales del propio reino y reacia a admitir extranjeros, coincidiendo con la invasión francesa de Cataluña, que a la postre impediría completar los informes de genealogía oportunos, parece indicar un deseo de borrar toda reticencia a una ascendencia que nuevamente era mal considerada a resultas de los enfrentamientos con el país vecino. En definitiva, su solicitud basada en una sincera creencia mostraba su convencimiento en la dignidad de su procedencia y la de su oficio.

Pedro Ambuesa se movió en un arco que une las tierras alicantinas de la Marina con las tierras del sur de Teruel, pasando por Valencia y Lliria. Tuvo que residir en la capital valenciana durante las obras que su padre realizó en el monasterio jerónimo, y en la última década de siglo XVI tuvo que trasladarse a Jávea con su padrastrero Juan Cambra, activo en diversas obras de la zona. La primera obra documentada en solitario de Pedro Ambuesa data de 1598 y es el claustro de *tres navadas* de piedra picada del claustro de Portacoeli¹⁰⁰. Tal vez, se trata de un destajo del claustro del cementerio, articulado a través de serlianas, iniciado en 1588 bajo dirección de Guillem del Rey.

A comienzos del siglo XVII Pedro Ambuesa tuvo que desplazarse con su familia a Valencia, donde se le documenta desde 1604 en las labores del monasterio de San Miguel de los Reyes. En 1606, muerta ya su madre, marchó con su padrastrero a Rubielos de Mora, donde colaboró en la construcción de la iglesia parroquial, y tras la muerte Cambra en 1612 asumió su dirección y la compaginó con numerosas obras circundantes. Además, sabemos que de marzo a julio de 1620 realizó un viaje al monasterio de Nuestra Señora de Rueda, en Zaragoza para la valoración junto a jurados de la villa de la posible compra del retablo de mazonería de 1599¹⁰¹.

En 1623 contrató las obras de la iglesia del monasterio de San Miguel de los Reyes. Su experiencia se basaba en la estricta práctica del oficio, y cambios parciales de trazas. Algo que en principio debería continuar en el monasterio, puesto que sólo debía seguir las trazas dejadas por Juan Cambra, pero en marzo de

⁹⁶ AHN, Inquisición, legajo 608, nº 7. Entre los Villanueva que formaban parte del Santo Oficio se nombra a un primo y un tío de Miguel Villanueva, que era el padre de María Ana Villanueva, segunda esposa de Pedro Ambuesa.

⁹⁷ CIVERA MARQUINO, A. (1989), p. 264.

⁹⁸ ARV, Real Audiencia, Procesos, Parte 1ª, Letra J, exp. 3.190. Abundando en esta información, en 1628 ante el mismo tribunal se señaló que Pedro Ambuesa poseía unas tierras que fueron de Cosme Felipe Ximeno, agricultor, y confrontaban con el barranco del Carraixet y con otras tierras que con anterioridad poseía el propio maestro (ARV, Real Audiencia, Procesos, Parte 1ª, Letra S, exp. 2.970).

⁹⁹ HALICZZER, S. (1993): *Inquisición y sociedad en el Reino de Valencia (1478-1834)*. Valencia, Edicions Alfons El Magnànim, capítulo IV, pp. 241-325.

¹⁰⁰ APCC, Miquel Joan, 2.119, 2 de enero de 1598. Agradecemos la noticia a doña Mª José López Azorín.

¹⁰¹ MARTÍNEZ RONDÁN, J. (1980), pp. 65-66.

1625 la comunidad decidió abandonar la antigua traza de la portada de la iglesia y sustituirla por la que presentó Pedro Ambuesa, cuya materialización se estimó en un año y medio, y por la que debía recibir 250 libras. Se trata de la primera contribución importante al mundo de la proyección de este maestro, y abriría el camino a muchas otras. Las obras de la portada avanzaron junto a las del resto de la iglesia, donde también se introdujeron cambios al proyecto dado, que principalmente se centraron en los jambajes, que con el nuevo rumbo perseguían una mayor plasticidad. La primera constatada se produjo en mayo de 1626 cuando lo realizado alcanzaba la altura de los capiteles, y se decidió aumentar la altura de las pilastras. En 1628 realizó inspecciones en los dominios del monasterio, a comienzos de 1629 estaba finalizada toda la obra de la iglesia, salvo su cierre, y permaneció residiendo enfrente del monasterio hasta 1632, probablemente por labores en portadas interiores y de la fachada principal.

Durante este tiempo alternó sus trabajos con otros muchos, como la realización de la iglesia parroquial de Ademuz, que en 1626 contrató en compañía de su cuñado Francisco Villanueva, y cuyos derechos cedieron a su sobrino Vicente Mir en 1633¹⁰². A pesar de compaginar múltiples trabajos su labor en San Miguel de los Reyes mostraba preeminencia, y en ella coincidía desde 1627 con el escultor y retablista Juan Miguel Orliens, al que probablemente apoyó para que se introdujera en tierras valencianas. Ese mismo año contrató la obra de la torre campanario de la iglesia de Rubielos de Mora¹⁰³, pero simplemente supervisó esporádicamente las obras, puesto que durante el proceso constructivo que se concluyó en 1631 se encontraba en Valencia: ocupó el cargo de clavario del oficio de *pedrapiquers* en 1627¹⁰⁴, se le consideraba *habitante de la ciudad de Valencia en la obra que se erige en el convento de Sant Miguel de los Reyes* y nombró procuradores en Rubielos¹⁰⁵. En mayo de 1631 reconoció haber recibido las cantidades capituladas, por lo que la obra se encontraba finalizada¹⁰⁶. Poco tiempo después se le volvió a reclamar desde esta villa, pero con garantías de estabilidad, para la obra del convento de Nuestra Señora del Carmen¹⁰⁷. El tiempo para esta obra era de dos años desde el 1 de septiembre de 1633, y se acordó en 11.000 sueldos *por razón de la traza y por los estorvos y presencia y asistencia*. La vinculación era tal que

la comunidad le facilitó casa franca durante el tiempo que durase la obra y 400 sueldos para ayuda de traer casa de Valencia a Rubielos. Un día más tarde se realizó el primer pago de 600 sueldos *por la asistencia personal al que tengo de hazer en la obra de la yglesia que dicho monesterio a de obrar*¹⁰⁸. Sin embargo, en octubre de 1634 Pedro Ambuesa fue nombrado sobrestante o capataz de la iglesia de la Asunción de Lliria y su presencia en la villa se hizo continuada. Compaginó algunas obras, como en el monasterio jerónimo al que regresó en 1638 y 1642 para continuar nuevas obras, como la del coro. Precisamente, este último año el monasterio se quejaba de sus continuas estancias en Lliria que dejaban la obra del monasterio sin dirección. Tres años más tarde se dio por finalizada la iglesia.

A la vez que Pedro Ambuesa desarrolló su actividad en el monasterio jerónimo y en Lliria se documenta su participación esporádica, aunque parece que rectora, en la iglesia arciprestal de Nuestra Señora de los Ángeles de Chelva, cuyo proceso constructivo fue detallado por Vicente Mares y Juan Agustín Ceán Bermúdez¹⁰⁹, concedores de los fondos documentales del archivo parroquial, después prácticamente destruido. Según Vicente Mares el conjunto fue comenzado en 1626 y finalizado en 1690. Juan Agustín Ceán detalló que de 1634 a 1643 dirigió la obra Juan Jerónimo Larreñaga; en 1638 acudieron a inspeccionarla Pedro Ambuesa y fray Gaspar de Sant Martí; y en 1645 el primero realizó algunos destajos. Un año después, volvieron a supervisar la obra Pedro Ambuesa y el padre jesuita Pablo de Rajas. De 1652 a 1656 dirigió la obra Juan Martínez de Arce, y de 1657 a 1659 José Artigues. En 1660, según Vicente Mares, se bendijo la mitad del templo y en 1676 se concertó el crucero, cimborrio, capilla mayor y remate de la torre por 22.000 ducados. Juan Agustín Ceán, por su parte, destacó las obras de barroquización que desde 1676 a 1702 llevó a cabo Juan Pérez Castiel. La participación de Pedro Ambuesa, como hemos visto, es muy concreta. Sin embargo, es significativo que en las inspecciones constatadas intervengan dos importantes nombres ligados a las obras de Lliria. Las relaciones entre ambos edificios fueron constantes y, como hemos visto, una especie de sincretismo de sus fachadas aparece en el cuadro de la Inmaculada Concepción realizado por Espinosa.

¹⁰² APCC, José de Rocafull, 27.474, ff. 99-106v; 17 de febrero de 1633.

¹⁰³ APMR, Gaspar Gil, caja 248, nº 641; 13 de mayo de 1627. La vinculación de Pedro Ambuesa con la torre campanario fue señalada por MORA, J. (1974): "Iglesia de Santa María la Mayor", SEBASTIÁN, S.: *Inventario artístico de Teruel y su provincia*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, pp. 376-377. La capitulación, sin citar procedencia, fue indicada por MARTÍNEZ RONDÁN, J. (1980), p. 30.

¹⁰⁴ APCC, Tomás Martínez, 19.731; 13 de diciembre de 1627.

¹⁰⁵ En 1627 Pedro Ambuesa, maestro de cantería, habitante en la ciudad de Valencia, nombró procurador a Marco Gavela, obrero de villa, vecino de Rubielos (APMR, Pedro Hedo, caja 257, nº 673, ff. 82v-83; 12 de noviembre de 1627). Y en 1629, Pedro Ambuesa, habitante en la ciudad de Valencia, nombró procurador a Juan Granja (APMR, Pedro Hedo, caja 61, nº 140, ff. 93-93v; 10 de mayo de 1629).

¹⁰⁶ APT, Archivo Municipal de Rubielos de Mora, Doc. Particulares, II-4, nº 169. Indicado sin citar procedencia por MARTÍNEZ RONDÁN, J. (1980), p. 30.

¹⁰⁷ APMR, Onofre Arechoa, caja 291, nº 812, ff. 196v-199v; 24 de mayo de 1633.

¹⁰⁸ APMR, Onofre Arechoa, caja 291, nº 812, ff. 196v-199v (23 de mayo de 1633) y 200 (24 de mayo de 1633).

¹⁰⁹ MARES, V. (1681, edic. 1931): *La Fénix Troyana*. Valencia, Mateo Senén, pp. 299-303. LLAGUNO Y AMIROLA, E. (1829, edic. 1977), t. IV, c. LIX, Adiciones, pp. 44-45. Inspecciona la obra junto al padre Rajas.

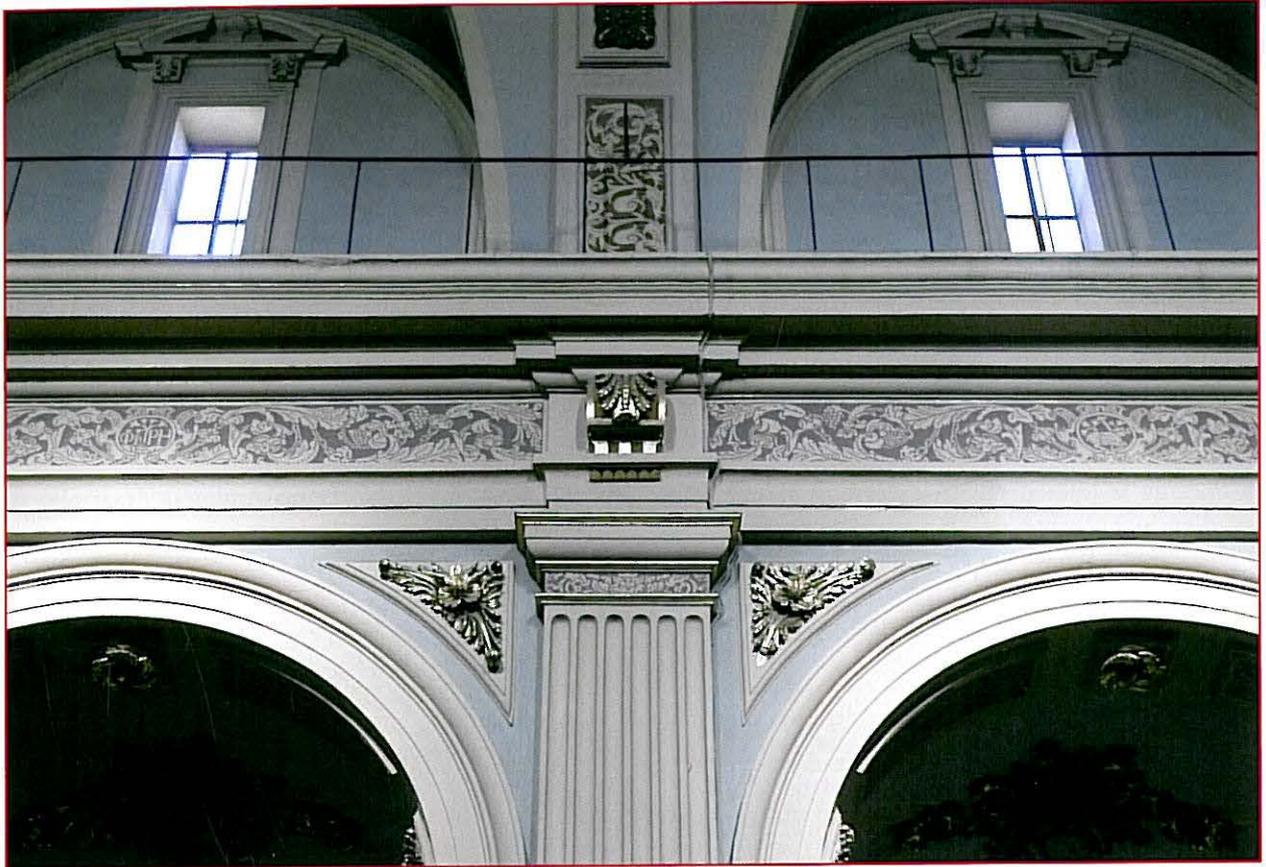


Fig. 21. Friso de la nave principal con esgrafiados. Fig. 20. Foto Luis Arciniega



Fig. 22. Esgrafiados de los espacios laterales. Foto Vicent Bori

El 23 de mayo de 1651, los maestros canteros Pedro Ambuesa y Pedro de Cubas inspeccionaron las obras realizadas por los maestros albañiles Mateo Plantado y Juan Ugueria en la capilla de Nuestra señora de Gracia en la parroquia de Altura, mientras que al día siguiente Ambuesa inspeccionó un cuarto realizado sobre la capilla del Santísimo Sacramento en la capilla de la Virgen de la Cueva Santa de Altura¹¹⁰, y donde Pedro Cubas pudo tener cierta responsabilidad.

La última participación profesional conocida de Pedro Ambuesa se produjo en la capilla de la Comunión de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia. En 1643 participó en su traza, y en 1646 y 1654 en las inspecciones que reclamaron los electos de la obra; en ambos casos desplazándose desde Llíria. Un mes más tarde, Pedro Ambuesa, habitante de dicha villa, participaba en los capítulos matrimoniales de una de sus hijas, y por la que se aseguraba una pensión vitalicia de su futuro yerno Vicente Martínez, lapidario. Desde ese momento, no nos constan nuevas noticias en el oficio de este maestro, que debía contar con más de sesenta y cinco años.

A pesar de la movilidad de este maestro su estancia en Llíria se aprecia en el nacimiento de algunos de sus hijos, en su establecimiento, en las amonestaciones por desatender otras obras, y en que las declaraciones de testigos en su pretensión de ingresar como familiar del Santo Oficio hacia 1640 se incluyeran los artífices que participaron en la iglesia parroquial de Llíria¹¹¹. Pedro Ambuesa aparece como lapidario de la villa de Llíria en junio de 1640¹¹², y durante los años sucesivos figura indistintamente como *Valencia habitator* o como *lapicida villa Liria*, dominando esta última desde 1646. Por ejemplo, ese mismo año su procurador dijo en Rubielos que Pedro Ambuesa se encontraba *domiciliado en la villa de Liria del Reino de Valencia*¹¹³, y así aparece en la relación de vecinos de ese mismo año¹¹⁴; y son muchos los actos que lo confirman¹¹⁵. Incluso, en esta villa permaneció hasta el final de sus días. En 1652 figura entre los cofrades de Nuestra Señora del Rosario y del Santísimo Nombre de Jesús, instituida en la iglesia parroquial de Llíria¹¹⁶, el mismo año en el que la cofradía encarga el retablo; y en los capítulos matrimoniales de una de sus hijas el 30 de junio de 1654 figuraba que residía en ella¹¹⁷. Su edad avanzada, debía contar con unos setenta años, le llevan a asegurarse en la dote de una de sus descendientes una

pensión vitalicia. La inscripción que se puso sobre el pie de bronce del Lignum Crucis de San Miguel de los Reyes -Pedro Ambuesa = así se firma el mismo¹¹⁸- que la comunidad aprobó el 20 de abril de 1659¹¹⁹, muestra su relación con el monasterio, y da una fecha aproximada para trazar el límite a su trayectoria. En 1666 en un acto notarial en el que participa su hija Diega se hace referencia a él como difunto¹²⁰.

A través de este perfil el maestro se presenta como un gran tracista, bien de trazas parciales, bien de iglesias enteras; y con dominio técnico como muestran sus constantes inspecciones. Su presencia documentada en diversas y dispersas obras al mismo tiempo muestra su comportamiento como empresario y la progresiva



Fig. 23. Pilares torales con esgrafiados. Foto Luis Arciniega

¹¹⁰ MONTOLÍO TORÁN, D.; OLUCHA MONTINS, F. (2000-2002).

¹¹¹ AHN, Inquisición, legajo 608, nº 7.

¹¹² APCC, José de Rocafull, 27.481, f. 524; 12 de junio de 1640.

¹¹³ APMR, Pedro Hedo, caja 46, nº 110, ff. 53v-54v; 1 de diciembre de 1646.

¹¹⁴ PASTOR, J.; CAMPON, J. (1986): "Consideracions al voltant de la relació de veïns de Llíria el 1646", *Lauro*, 4, pp. 59-81.

¹¹⁵ APCC, José de Rocafull, 27.489, f. 896; 11 de diciembre de 1646. APCC, Enric Miguel, 2.019; 22 de marzo de 1647. APCC, José de Rocafull, 27.490, ff. 291 y 661; 18 de mayo y 24 de septiembre de 1647. ARV, Protocolos, Pedro Pablo Viziedo, 4.455; 1 de septiembre y 22 de noviembre de 1649. Precisamente este último apunte se trata de un censo que responde Pedro Ambuesa al monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes.

¹¹⁶ CIVERA MARQUINO, A. (1989), p. 264.

¹¹⁷ APCC, Pere Planter, 25.554; 30 de junio de 1654.

¹¹⁸ ARV, Clero, legajo 701, caja 1.824-25.

¹¹⁹ MATEO GÓMEZ, I.; LÓPEZ-YARTO, A. (1997), p. 11.

¹²⁰ APCC, Marcel Ciprer de Paternoy, 27.593, 9 de noviembre de 1666.

¹²¹ AMV, Gremios, Gremios en General, caja 12, nº 1, f. 120. También en ARV, Gremios, caja 634; y ARV, libro 638.

dedicación a la labor de ideación en detrimento de la prolongada supervisión en la obra. Prueba de su capacidad e inquietud en estas cuestiones sirva la jactancia de las palabras de su sobrino Vicente Mir, cuando rebasado el ecuador del siglo XVII mencionaba las conversaciones que mantenía con Pedro Ambuesa de este modo: *Y que de ordinari practicaven y tractavan de fabriques y edificis sens ocasió ninguna, sols per animar lo ingeni*¹²¹. Su amistad con imagineros y escultores como Bernardo Monforte y Juan Miguel Orliens redundaba en ello. Su actividad profesional, con habilidades como cualificado tracista e inquietudes especulativas, junto a su deseo de ingresar como familiar del Santo Oficio de la Inquisición, evidencian un ascenso en la posición económica y consideración social, que marcan un gran salto en la consideración de la figura del arquitecto.

Las obras de dotación mueble y otros acabados

Las obras de arquitectura se reemprendieron en 1665. Tal vez a esta época correspondan los esgrafiados y decoración bicromática sobre fondo ocre, aunque en origen probablemente sobre fondo azul, que muestra una rica variedad de soluciones. En el entablamento de la nave principal motivos vegetales con racimos de uvas y anagramas de Cristo y la Virgen María, y representación del Cordero Místico; en los espacios laterales motivos de raigambre renacentista; en los netos de pilastras torales jarrones y bandejas de frutas, salvajes, aves y sinuosa vegetación en forma de roleos; en el entablamento y otros elementos del transepto y presbiterio figuras fantásticas de sirenas y *puttis* entre animales y motivos vegetales; en la cúpula tres diseños, uno entre las parejas de nervios, y los que se disponen sobre los ejes de las ventanas de modo alterno, bien estrictamente decorativo mediante roleos, bien con figura humana y lirios que por homonimia hacen referencia a la villa; y en el trasagrario. Este último tiene especial interés por el despliegue de motivos: en las paredes, sobre un fondo azul en gran parte perdido, niños con lanzas combaten fieras, probablemente leones, todo entre motivos vegetales; en el entablamento, en los espacios delimitados por las ménsulas, sobre fondo ocre aparecen rostros de niños entre decoración vegetal; y en el techo, sobre fondo azul se distribuyen motivos como la custodia u ostensorio, rostros y animales, aves y leones entre las habituales formas vegetales, que incluyen constantemente lirios como elemento de alusión a la villa.

Los estímulos para la introducción de los esgrafiados en Lliria son diversos, bien a través de las

cartujas, puesto que la cúpula de Ara Christi se decora en 1642¹²², y se extiende hacia las otras casas valencianas; bien por obras muy representativas de Valencia, como la Casa Profesa en Valencia (desaparecida) y la Real Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados, cuya cúpula con esgrafiados se conserva sobre la actualmente visible. Mientras que los modelos pueden ponerse en relación en casos concretos con algunos esgrafiados anteriores, como los de la cartuja de Ara Christi, y de modo común con la producción de oficios que utilizan el grafio o el punzón. En este sentido, la potente industria editorial valenciana los emplea constantemente, por ejemplo en las letras capitales, los pintores en las labores de estofado, y los carpinteros en los retablos. En este último caso así puede apreciarse en las fotografías antiguas de los retablos laterales de la misma iglesia de la Asunción, cuyas columnas corintias de estrías helicoidales tienen el tercio inferior decorado con formas similares, como hoy las muestran las columnas pétreas del ático de la fachada.

A partir de 1672 ganaron terreno los trabajos de dotación mueble: de 1673 a 1677 el órgano por Roque Blasco; en 1673 las portadas del transepto, cuyas puertas hizo Rodrigo López en 1675; el 19 de junio de 1674 se determinó realizar el retablo mayor, para el que se presentaron cinco diseños y se eligió el de Tomás Sanchis con un coste de 2.100 libras y la cesión de una casa donde residir, su arquitectura estaba finalizada en 1676, pero no las esculturas que delegó entre 1675 y 1679 en Rodrigo López, que en 1678 también realizó el retablo de la capilla de la Comunión por 600 libras y casa franca; en 1676 se decidió enlazar el presbiterio y las gradas, pero la escasez de fondos hizo que se recuperara el proyecto en 1693; no obstante, el 21 de mayo de 1676 se decidió trasladar el Santísimo Sacramento a la capilla mayor; en 1680 Cristóbal Campos trabajó en algunas esculturas; y para los lados del transepto Antonio Ribes realizó el retablo de San Vicente (1683) y el de San Miguel (1693), con un valor de 980 libras cada uno¹²³.

Tomás Sanchis llegó a Lliria con pleno reconocimiento en materia de retablos, pues con anterioridad hizo el de la Capilla de la Madre de Dios de los Desamparados de Valencia (1667) y el del convento de Santo Domingo (1667-1669), y en las mismas fechas que se hacía el retablo de Lliria participó en la reforma del presbiterio de la catedral de Valencia y muy probablemente en el retablo de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Valencia (1675). Tomás Sanchis difundió en tierras valencianas el uso indubitado de la columna salomónica en el retablo, que en Lliria aparecen

¹²² FERRER ORTS, A. (2003): *Lesplendor de la decoració esgrafiada valenciana (1642-1710). La seua presència en l'arquitectura religiosa de Xirivella*. Ajuntament de Xirivella. Data h. 1672.

¹²³ Citan esta información DURÁN MARTÍNEZ, J. (1962), que data en 1696 el inicio de los dos retablos del transepto realizados por A. Ribes, y MARTÍ FERRANDO, L. (1986), t. II, pp. 265-268. El análisis de los retablos citados y el de sus esculturas en CIVERA MARQUINO, A. (1989), y en el apartado sobre la escultura tratado por la Dra. Ana Buchón en este mismo libro.



Fig. 24. Cúpula y sus esgrafiados. Foto Luis Arciniega

en el retablo mayor y en el de la capilla de la Comunión, realizado por Rodrigo López¹²⁴, y con anterioridad en la fachada. A partir de la séptima década del siglo este tipo de columnas fueron interpretadas en madera en muchos retablos de iglesias, pero también se generalizaron en materiales pétreos y en otros contextos, como hemos analizado en un epígrafe anterior.

No tenemos constancia de la intervención del prestigioso José Borja, natural de Llíria, y de cuidada formación con Sanchis y los Capuz, y con taller en la misma villa, desde donde salió en 1700 el retablo para la iglesia de Alpuente¹²⁵. En concreto, el escultor llamado a completar la fachada con el conjunto escultórico fue Raimundo Capuz, que lo hizo de 1700 a 1704¹²⁶. Con anterioridad, en 1694 finalizó el retablo para el colegio de la Compañía en Gandía, que costeó el duque de Gandía¹²⁷, y a finales de siglo se hizo cargo de las labores escultóricas de la iglesia de San Miguel de los Reyes,

hermanando nuevamente las dos fachadas de criterios comunes. El recibo de 1704 por su labor en Llíria ya lo firma en Madrid, en cuya Corte ocupó el puesto de escultor de cámara del príncipe Luis.

En 1722 el maestro Tomás Llorens hizo la sillería de nogal del coro, instalada a los lados del presbiterio, y a partir del segundo tercio del siglo XVIII las iniciativas en la arciprestal de Llíria persiguieron que refulgiera. Así, en 1733 y 1734 se doró el retablo mayor, y se continuó por los del transepto, labor que finalizó Pedro Campos en 1741, mientras que Jose Gómez reparó el órgano tras quedar dañado por el fuego¹²⁸; y en 1760 se realizaron las lámparas de plata del Altar Mayor, después destruidas¹²⁹. Por su parte, las paredes se llenaron de color en 1772, puesto que la iglesia se blanqueó con cal y como monumental zócalo en los pedestales y paredes se imitaron formas de estuco veneciano, que sirvieron de modelo a muchas iglesias de Valencia y la provincia.

¹²⁴ MARTÍ FERRANDO, L. (1986), t. II, p. 267.

¹²⁵ MINAGANANTE, R. (1785): *Historia de la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de la Consolación*, Pamplona, cap. III (citado por HERRERO, V. (1993): *La villa de Alpuente*, Segorbe).

¹²⁶ DURÁN MARTÍNEZ, J. (1946): "Importante descubrimiento artístico en la iglesia parroquial de Liria", *Las Provincias*, 27/IX/1946. FERRÁN, V. (1949): "En torno al escultor Raimundo Capuz". *Archivo Español de Arte*, XXII, 88, pp. 358-359.

¹²⁷ APCC, Antonio Serés, 17.192. Época de las últimas 200 libras como pago a su participación.

¹²⁸ DURÁN MARTÍNEZ, J. (1962); MARTÍ FERRANDO, L. (1986), t. II, pp. 269, 271-272 y III, p. 97-98.

¹²⁹ MARTÍ FERRANDO, L., (1986), t. II, p. 98.



Fig. 25. Presbiterio con bóveda de cañón seguido con formas geométricas y esgrafiados. Foto Vicent Bori



Fig. 26. Esgrafiados del trasagrario. Foto Vicent Bori



Fig. 27. Portada del transepto que comunica con la capilla de la Comunión. Foto Vicent Bori



Fig. 28. Vista hacia el imafrente con testigos de la decoración a modo de zócalo de jaspe. Foto Vicent Bori



Fig. 29. Detalle del jaspeado. Foto Vicent Bori

Así lo muestra que en el monasterio de Santa María de la Murta en Alzira en 1772 se expusiera que un milanés se ofrecía a hacer lo propio, argumentando una experiencia altamente favorable en otras iglesias, como la de Lliria, a cuyo modelo e imitación decía se habían renovado en Valencia las de San Salvador, Santa Cruz, y la del Milagro, así como la de la cartuja -tal vez Ara Christi-, y estaba reclamado para igual cometido en las catedrales de Zaragoza y Orihuela¹³⁰. Una crónica del monasterio de Santa María de la Murta contemporánea a los hechos apunta que, efectivamente, en 1772 se blanqueó y pintó con colores verdes y rojizos la iglesia por los milaneses Carlos y Lorenzo Soronetti y Pedro Bazzi¹³¹. Probablemente fueran los mismos *italianos* que un año más tarde lucieron y renovaron el refectorio y coro del monasterio de San Jerónimo de Cotalba¹³². El testimonio de esta labor en Lliria se recoge en la sesión municipal de agosto de 1772, donde se daba por finalizado el blanqueado y lucido del templo¹³³. Las fotografías antiguas nos muestran esta decoración, y físicamente queda su testimonio físico como registro en la parte interior del imafronte. En el resto del edificio se aprecia la piedra desnuda, pero con el repicado que la preparaba para recibir la argamasa sobre la que se aplicaría el color.

Otras obras documentadas son: el reloj de la torre, realizado en 1783 por Antonio Franch, las campanas fundidas por Manuel Roses de Albaida, y el remate del campanario por los albañiles Andrés Costa y Mariano Lapiedra¹³⁴.

*La fortuna crítica de la heroica y majestuosa arquitectura*¹³⁵

Los reconocimientos al esfuerzo por realizar la obra de la iglesia de la Asunción no se hicieron esperar. Resulta evidente el orgullo local durante el mismo proceso constructivo: en 1663 el pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa la incluyó a modo de evocación como representación de la *Civitas Dei* en el cuadro de la Inmaculada Concepción para el mismo templo; en 1670 los jurados de Lliria afirmaban que a inspiración de

Dios, pero tal vez con el ejemplo del fervoroso ánimo de Lliria, en la capital y en otros núcleos del reino se fabricaban y restauraban iglesias y capillas, y se doraban muchos retablos¹³⁶; y el vecino y erudito Vicente Mares, cura de Chelva, apuntó que en 1675 se acabó la iglesia, y la incluyó entre las heroicas de España¹³⁷. Entre los foráneos, pocos se acercaron a Lliria por estar alejada de la principal ruta de comunicación, la que recorría el reino de norte a sur, pero entre los que lo hicieron fueron constantes los elogios. Antonio Ponz, de juicio tamizado por el clasicismo, en 1774 la calificó de *fábrica bastante majestuosa y capaz (...)* buena la arquitectura en los ocho altares de las naves colaterales (...) fachada es acreditada de buena (...) Toda la obra es de sillería, y la escultura es muy razonable. Sin embargo, no le gustó la inclusión de la columna salomónica en la fachada, ni en el interior los retablos mayor y del transepto, realizados en el último cuarto del siglo XVII¹³⁸. Por su parte, Francisco de Paula Mellado, en la primera mitad del siglo XIX, consideró la iglesia de construcción moderna y majestuosa¹³⁹. Pascual Madoz, que la visitó en 1847, destacó su hermosa y proporcionada fachada, incluso sus hermosas columnas salomónicas, su majestuosa cúpula, el mausoleo realizado por José Álvarez y los lienzos del Salvador y la Inmaculada Concepción en el retablo homónimo, aunque consideró de mala talla y escultura todos los retablos¹⁴⁰. En el siglo XX, el historiador del arte Elías Tormo, calificó la fachada e interior de grandiosos, y destacó en el interior los bellos esgrafiados, los interesantes retablos barrocos en su carácter arquitectónico, el notable sepulcro de la duquesa de Alba, y las pinturas de la Inmaculada de Espinosa, el Abrazo en la Puerta Dorada del estilo de Ribalta y un San Miguel del de Castañeda. Un año antes el erudito canónigo José Sanchis Sivera, de modo escueto señaló: *La actual iglesia parroquial es un edificio sólido y espacioso, de orden compuesto*¹⁴¹. Y es que en este tiempo ya se había vuelto la mirada a la valoración de otro bien patrimonial, la iglesia de la Sangre, que en 1919 recibió el máximo nivel de protección.

¹³⁰ ARV, Clero, libro 1.117, f. 217. Expuesto en ARCINIEGA GARCÍA, L. (1999): "Santa María de la Murta (Alzira): artífices, 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, t. I, pp. 267-292.

¹³¹ MORERA, J. B. (Mss. 1773, edic. 1995): *Historia de la fundación del monasterio del valle de Miralles y hallazgo y maravillas de la Santísima Ymágen de Ntra. Sra. de la Murta*. Ajuntament d'Alzira.

¹³² MUT, F.; PALMER, V.: *Real Monasterio de San Jerónimo de Cotalba*. Gandia, 1999, p. 173.

¹³³ MARTÍ FERRANDO, L. (1986), t. II, p. 273.

¹³⁴ DURÁN MARTÍNEZ, J. (1962).

¹³⁵ Este epígrafe se inscribe dentro del Proyecto de investigación I+D "Memoria y significado: uso y recepción de los vestigios del pasado" (HAR 2009-13209), subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

¹³⁶ Transcribe la opinión del consejo MARTÍ FERRANDO, L. (1986), t. II, p. 261.

¹³⁷ MARES, V. (1681, edic. 1931).

¹³⁸ PONZ, A. (1774), t. IV, carta VII, 12.

¹³⁹ MELLADO, F. de P. (1845), pp. 844-845.

¹⁴⁰ MADOZ, P. (1850).

¹⁴¹ SANCHIS SIVERA, J. (1922), p. 272.



LIRIA.—Interior del templo parroquial.

Fig. 30. Interior de la iglesia en el primer tercio del siglo XX. Postal BV, JH, 34-399[1]

La iglesia de la Asunción, heroica arquitectura del clasicismo y el barroco, que hizo sentir orgullosos a generaciones de llirianos perdió gran parte de su patrimonio mueble en la Guerra Civil, y que afectó los altares. En concreto, en el presbiterio se mutilaron los mausoleos y se perdió su retablo y coro, obligando a ocupar su vacío mediante el tabernáculo contemporáneo realizado tras la guerra por Vicente Traver para la catedral de Valencia y las pinturas de

los muros a imitación de esgrafiados. Y hoy día la iglesia alcanza la condición de Bien de Relevancia Local, aunque no inscrito en la Dirección General de Patrimonio de la Comunitat Valenciana, cuando tal vez debería alcanzar el máximo nivel, como lo tienen los otros dos edificios donde se encuentran las fachadas retablo contemporáneas que hemos analizado, y con las que la obra de Lliria tiene tantos puntos en común.



Fig. 31. Vista actual del presbiterio de la iglesia, con el tabernáculo de Vicente Traver h. 1940. Foto Vicent Bori

LLÍRIA

HISTORIA, GEOGRAFÍA Y ARTE

Nuestro pasado y presente



VNIVERSITAT  VALÈNCIA

ÍNDICE

I. GEOGRAFÍA	15
Dinámica económica y social de Lliria y el Camp de Túria en las últimas décadas (<i>Josep Maria Jordan Galduf</i>)	17
El escenario geográfico: el medio físico (<i>Inmaculada Devís y Martín Peña</i>)	25
Los paisajes de Lliria (<i>Inmaculada Devís y Emilio Iranzo</i>)	39
La Población. Evolución y estructura (<i>María Jesús Miranda y Miguel Ángel González</i>)	44
Geografía urbana de Lliria (<i>María Jesús Miranda</i>)	61
Territorio, urbanismo y equipamientos (<i>Inmaculada Devís y Martín Peña</i>)	71
Red viaria, transporte y accesibilidad (<i>Inmaculada Devís y Martín Peña</i>)	89
Las actividades económicas de Lliria (<i>Martín Peña</i>)	95
Reflexiones sobre la evolución y el futuro socioeconómico de Lliria (<i>Joan M. Miguel</i>)	145
II. HISTORIA DEL ARTE	147
Introducción (<i>Luis Arciniega</i>)	148
1. Arte Antiguo	149
Lliria, patrimonio de la Antigüedad (<i>Josep Montesinos</i>)	151
La escultura en Lliria en la Antigüedad (<i>Ana Buchón</i>)	176
2. Época Medieval	179
Villa real en el camino real: viajeros, mercancías y abastecimiento de materias primas (<i>Luis Arciniega</i>)	181
De la Lliria medieval a los inicios de la Lliria moderna (<i>Josep Antoni Llibrer</i>)	188
La arquitectura de Lliria en los siglos XIII al XV (<i>Josep Antoni Llibrer</i>)	204
La Iglesia de Santa María o de <i>La Sang</i> (<i>Josep Antoni Llibrer</i>)	210
La escultura medieval en Lliria (<i>Ana Buchón</i>)	228

3. Edad Moderna	231
El desarrollo urbano de la Llíria moderna (<i>Luis Arciniega y Antoni Llibrer</i>)	233
El palacio municipal de Llíria (<i>Oreto Trescolí</i>)	240
La iglesia de San Francisco. Exconvento de franciscanos descalzos (<i>Amadeo Civera</i>)	254
Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (<i>Luis Arciniega</i>)	263
La escultura renacentista y el esplendor de la escultura barroca (<i>Ana Buchón</i>)	299
Iglesia de Nuestra Señora Remedio y de la Trinidad (<i>Amadeo Civera</i>)	310
La Ermita de San Vicente (<i>Amadeo Civera</i>)	319
El Real Monasterio de San Miguel (<i>Amadeo Civera</i>)	323
El arcángel San Miguel de Llíria en la estampa valenciana (<i>José Ignacio Catalán</i>)	333
La platería en Llíria (<i>Francisco de Paula Cots</i>)	346
4. Época Contemporánea	355
Arquitecturas rurales dispersas (<i>Adrià Besó</i>)	357
El Chalet modernista de San Vicente (<i>Amadeo Civera</i>)	367
Equipamientos colectivos de la ciudad contemporánea (<i>Adrià Besó</i>)	371
José Manaut Viglieti (<i>Pascual Patuel</i>)	380
La escultura clásica, decorativa y de restitución (<i>Ana Buchón</i>)	394
Manuel Silvestre de Edeta (<i>Ana Buchón</i>)	399
Arte contemporáneo en la Llíria contemporánea: los escultores Silvestre Moros y Beatriz Carbonell (<i>Manuel Garrido</i>)	407
5. Visión patrimonial	417
Patrimonio en/de Llíria: una Clarisa más en el estado del Patrimonio (<i>Luis Arciniega</i>)	419
III. BIBLIOGRAFÍA DEL VOLUMEN	443

Fotos portadas: Biblioteca Valenciana, Museo Arqueológico Nacional y Colección Amadeo Civera
Fotos cajonera y lomos: Vicent Bori

Investigación:

Profesorado de la FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Diseño, Maquetación e Impresión:

COLLADO OLIVER
Diseño e impresión

Depósito Legal:

V-989-2011

ISBN:

978-84-370-8049-9 (O.C.)
978-84-370-8051-2 (Vol. II)

Proyecto y edición financiados por:

M.I. AJUNTAMENT DE LLÍRIA. Regidoria de Cultura i Educació