



1. *Diario de Valencia*, 3 junio 1926, página 3. "El nuevo pabellón municipal"

UN BELLO EJEMPLO DE ARQUITECTURA EFIMERA: EL PABELLON DEL AYUNTAMIENTO DE VALENCIA EN LA FERIA DE JULIO DE 1926

María Isabel Estela Giménez

La ciudad de Valencia nunca tuvo mejor pabellón que representase a la capital como el que construyó el Ayuntamiento en el año 1926. Desgraciadamente hoy no se conserva y sus restos están guardados en el Monasterio de San Miguel de los Reyes (1).

La Feria de Julio potenciaba la afluencia de visitantes y favorecía la economía de Valencia. Los orígenes de esta feria hay que buscarlos en 1870, cuando los concejales propusieron al Ayuntamiento una feria que se celebrase a finales de julio. Fue aprobada la idea a la que se unieron las sociedades mercantiles, comerciales, culturales y los directores de los periódicos. El Cronista Oficial y el

Secretario de la Corporación municipal fueron los encargados de dirigir la Comisión de Festejos.

Los hombres que consolidaron la Feria de Julio fueron don Mariano Aser Iranzo y don Antonio Saura (considerado padre de la feria) a quien el Ayuntamiento le colocó un busto en la Alameda.

La primera feria se celebra el 30 de julio de 1871 (2). Los pabellones que se levantaban en la Alameda pertenecían al Ateneo Mercantil, Casa de la Democracia y la Sociedad Valenciana de Agricultura, entre otros (3). Numeroso público de dentro y fuera de Valencia se acercaba para contemplar las carrozas, oír los conciertos y participar en los bailes.

También el Ayuntamiento montaba su pabellón en el Real de la Feria hasta que, con los años, empezó a deteriorarse. En 1925 el Presidente de la Comisión de Fiestas comunica al Jefe de la Sección de Derechos y Propiedades el acuerdo de enajenar el pabellón municipal; el mal estado en que se encontraba hacía imposible su uso en la próxima feria (4).

En sesión del 20 de enero de 1926 el Ayuntamiento aprobó el concurso para la construcción del nuevo pabellón. Fue adjudicado a los arquitectos don Bernardo Gómez y don Carlos Cortina. El coste de la obra fue de 200.000 pesetas. Ambos arquitectos en la escritura de contrato se "obligan mancomun y solidariamente a cumplir las condiciones que figuran en los pliegos del referido concurso" (5).

El montaje del nuevo pabellón se inició el viernes 4 de junio (6). Muchos operarios trabajaron, de día y de noche, para emplazarlo, capitaneados por dos arquitectos municipales don Angel Romaní, encargado de "inspeccionar y vigilar la realización y ejecución de las obras del pabellón" (7). El segundo arquitecto elegido por la Corpora-



2. Niño de la Pasión. Catedral de Segorbe

ción fue don Carlos Carbonell, con iguales funciones (8).

El conjunto del pabellón estaba constituido por cuatro partes principales: la planta baja, la terraza, las cúpulas y los remates. La planta baja comprendía todo el terreno ocupado por el pabellón mas los espacios de las escalinatas laterales. Los pies derechos estaban cubiertos por ocho departamentos destinados a servicios de higiene, vigilancia y teléfono.

Los cuerpos del pabellón eran tres, de planta circular e independiente, unidos por cuatro entrepaños de cristal policromado. Se elevaba sobre una terraza de 14 por 33 metros, sostenida sobre pilas-tras. A ella daban acceso dos escalinatas monumentales en sentido longitudinal. En sus bajos se emplazaron fuentes y cascadas decorativas, con juegos de agua y luz. La terraza formaba un salón de 28 por 5 metros y se utilizaba para recepciones.

En los cuatro ángulos del pabellón y en los arranques de las escalinatas se erigían doce farolas decorativas con figuras de mujer de 2 metros de altura, de cuyos brazos nacía un espigón rematado por un ramo de antiguo estilo valenciano.

Las tres cúpulas eran de igual conformación, pero la del centro era de mayor diámetro y altura (23 metros desde el suelo). Estaba sostenida por ocho pilastras de estilo renacimiento, cuadradas, con tallas de oro y fondo azul; en el centro de sus caras había plafones de cristal. El entablamento era un anillo circular de 14 metros de diámetro y el casquete de la cúpula tenía 7 metros de altura, con escocia de 90 centímetros. Su interior estaba pintado y en el centro se distinguía grandes



3. Emblema 14 de la Schola Cordis

óvalos de cristal esmerilado y policromado; éstos poseían potentes focos eléctricos que actuaban como ventanas.

Las cúpulas estaban rematadas por cuerpos a modo de linterna, de 3 metros de altura y sobre cada uno la bandera nacional.

Al entrar en el pabellón destacaba el Salón de Recepciones por sus grandes proporciones, decorado con muebles de estilo renacimiento español y mesa presidencial. El interior de las cúpulas era el techo del salón, decorado por otra cúpula de madera dorada con bordones patinados, de la que descendía una lámpara de metal repujado (9).

El nuevo pabellón para la feria de 1926 supuso un gran esfuerzo económico para el Ayuntamiento. El sistema constructivo que se empleó fue el de estructura de madera con auxiliares metálicos para las uniones. Esto le permitió facilidad de armado y de desmontaje, condición indispensable en este tipo de construcciones.

Es lamentable que no se hiciese nada por conservarlo pues, con su deterioro, la Feria de Julio de Valencia se vio desposeída de un elemento fundamental y único.

ASPECTOS ICONOGRAFICOS EN TORNO AL NIÑO DE PASION DE LA CATEDRAL DE SEGORBE

Ramón Martínez Miñana

El llamado *Niño de Pasión*, que se conserva en el Museo Catedralicio de Segorbe (Castellón), es

una pintura de raíz popular y de carácter puramente devocional, muy definida en esta época (siglo XVII).

Desconocemos el nombre del autor que ejecutó esta obra pictórica. En opinión de Rodríguez Culebras, este *Niño de Pasión* pertenecería a alguno de los muchos seguidores del círculo de Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667), figura clave del barroco valenciano, aunque no llegó a alcanzar la altura estilística de su maestro Francisco Ribalta (10).

El cuadro de Segorbe es parejo de otro igual tema que, procedente de la Cartuja de Vall de Crist, se conserva en el Museo de Bellas Artes de Castellón.

Las referencias al arte de Espinosa son muy remotas y, aunque de correcta ejecución y grato, no pasa de ser obra devocional cuyo mayor interés reside en los aspectos iconográficos a los cuales nos dedicaremos.

Siempre se ha venerado con especial devoción la Sangre que Cristo derramó durante su vida mortal, especialmente en su Pasión y Muerte.

La Edad Media será la gran época de devoción hacia la Preciosa Sangre de Cristo, dentro del contexto más amplio de devoción a Cristo sufriente (11).

Resume todo este ambiente de piedad la figura del Cristo de Piedad, vinculada a la figura del papa San Gregorio Magno y considerada plásticamente como un complemento e ilustración del Santo Sacrificio del altar.

La imagen del Cristo de Piedad pasa a ser un tema eucarístico. La alusión eucarística se refuerza cuando el Redentor aparece acompañado del cáliz para indicar que su Pasión continúa en el Santísimo Sacramento, máxime cuando Cristo expone la llaga de su costado y hace brotar sangre que va a parar dentro del cáliz que se halla sobre el altar. La Eucaristía, pues, continúa el Calvario.

Pero el filete de sangre, que en el arte empieza a manar desde los siglos XII y XII, pronto, acelerado por la nueva sensibilidad religiosa, se convierte en gran caudal, al que todos van a beber.

El culto a la Preciosa Sangre llega a trastornar los conceptos. Pronto no bastará el cáliz. En los siglos XV-XVI aparece la imagen de la fuente o surtidor rematado con el Crucificado, que con la sangre de sus heridas llena el recipiente. El tema irá ganando grandiosidad, hasta monumentalizarse en forma de arquitectónica fuente, llamada de Vida, de Gracia o de Misericordia. El ejemplo más imponente es el de la tabla, de difícil atribución, que se halla en el Museo del Prado y que está inspirado en la visión decimotercera de la monja benedictina del siglo XII, Santa Hildegarda (12).

El motivo original de esta fuente mística hay que buscarlo en la antigüedad cristiana, época en la

que se representó hasta la saciedad el tema de una fuente a la que unos ciervos van a beber. En la Edad Media, esta fuente cobra un nuevo sentido más profundo: pasa a significar la eficacia redentora de la sangre de Cristo y aparece relacionada con el Sacramento del Altar y con el Bautismo. Esta fuente no es ya vagamente la fuente de aguas vivas, sino una fuente de sangre que borra pecados, purifica, fortalece y nutre. El creciente sentimentalismo de la piedad en los siglos XIII y XIV favorece la devoción a la Preciosa Sangre. La mencionada pintura del Museo del Prado representaría el punto culminante de esta devoción eucarística hacia la Preciosa Sangre.

Y llegamos así a la época histórica que más nos interesa: el barroco del siglo XVII. Este siglo representará, en la vertiente artística, el triunfo de los ideales contrarreformistas pronunciados en el Concilio de Trento. El arte estará al servicio de la Iglesia para expresar visualmente los dogmas y verdades de la fe. Frente a la prohibición del culto a las imágenes, prescrita por la Reforma, la Iglesia católica inició un movimiento de enseñanza religiosa a través de la imagen.

Por reacción contra los ataques protestantes, y bajo el impulso de los jesuitas, el catolicismo de la Contrarreforma hizo hincapié en el aspecto sensible de la religión. Así se explica la representación de una serie de alegorías del Niño Jesús, como consecuencia de la piedad del siglo XVIII, que tendió a los sentimientos suaves y dulces. Este tipo de alegorías empezaron a difundirse por medio de los libros de piedad, en especial los libros emblemáticos de contenido piadoso. El tema general de este tipo de literatura es el progreso del alma en la vida espiritual, pero tanto el alma como Cristo o el Amor divino son niños. Esta representación infantil de los seres espirituales está muy de acuerdo con la nueva sensibilidad religiosa, sensibilidad que será extendida por un libro fundamental y muy conocido en la época, el *Pia desideria* del jesuita Hermann Hugo, difundido por toda Europa desde 1624.

Por otra parte, la presencia real de Jesucristo en la Eucaristía, verdad que será atacada duramente por los protestantes, pasará a ser dogma de fe definido en el Concilio de Trento. Todos los recursos artísticos se pondrán al servicio de la difusión de tan grande Sacramento, al mismo tiempo que la Iglesia emprende la tarea de propagar aún más si cabe la devoción eucarística.

Todo ello puso las bases religiosas y artísticas necesarias para obtener una obra como la que estamos considerando, el *Niño de Pasión* de la catedral de Segorbe. Pasemos, pues, a su análisis. En una primera aproximación a la obra, apreciamos que en primer término se nos presenta la imagen de una fuente o taza en cuyo centro se levanta una especie de columna baja sobre la que se yergue la

figura de un niño llagado, de cuyas heridas manan abundantes chorros de sangre. El fondo se reduce a un tenebroso y oscuro paisaje montañoso. Sabemos que esa figura infantil es Cristo porque lleva halo de santidad, porque el anagrama de Cristo IHS aparece en el pedestal que le sirve de base y por la frase evangélica que aparece en una filacteria de recurvadas formas situadas en la parte superior del cuadro, en la que leemos las palabras SI QUIS SITIT VENIAT AD ME (13).

¿De dónde tomó su inspiración el anónimo artista que ejecutó esta pintura? Es de sobra conocido el hecho de que los artistas de la Contrarreforma se inspiraron, como fue norma generalizada, en las ilustraciones de los libros de piedad, recurriendo incluso a los libros de emblemas piadosos. Dos son las obras que, a nuestro modo de ver, determinaron la imagen del *Niño de Pasión*: el anteriormente mencionado de Hermann Hugo, *Pia desideria emblematis elegiis et affectibus SS. Patrum illustrata*, cuya versión castellana fue obra del jesuita Pedro de Salas bajo el título *Afectos divinos con emblemas sagradas* (Valladolid, 1638 y 1658).

La otra obra fundamental es la de Benedicto Van Haeften (1588-1648), *Schola cordis sive aversi a Deo cordis ad eundem reductio et instructio*, publicado en Amberes por primera vez en 1623 con grabados de Boecio de Bolswert. Su traducción castellana se publicó en Madrid en el año 1720.

De ambas obras deben destacarse uno de los grabados con que se ilustraron para mejor comprensión de las mismas (14). En la obra de Hermann Hugo, para expresar los deseos de unión del alma con Cristo se puso a éste cabalgando sobre un ciervo que veloz busca el Amado (Cristo), convertido en una fuente de gracia que mana agua por las llagas de sus pies y manos (emblema per-

teneciente a la tercera parte o "via unitiva" del *Pia desideria*). El emblema se apoya en el conocido *Salmo 41* (15).

En cuanto a la obra de Van Haeften *Schola cordis* (16), en el emblema 14 que lleva por mote "Cordis mundatio" (Purificación del corazón), el amor divino se ha convertido en una fuente purificadora que arroja agua por las llagas y herida del costado.

Sin duda alguna, el anónimo artista que pintó este cuadro de Segorbe manejó alguno de estos libros de emblemas, al menos en su versión castellana, y de ellos tomó la inspiración para llevar a cabo esta deliciosa obra devocional. Ello demuestra a la vez la gran difusión que este tipo de literatura emblemática alcanzó durante el siglo XVII. Esta difusión llegó incluso hasta América. En tierras novohispanas el mejor ejemplo de influencia emblemática es la celda penitencial del padre mercedario Francisco de Salamanca, en el Cuzco, decorada en el siglo XVIII con pinturas que reproducen fielmente algunos de los grabados del *Pia desideria* de Hermann Hugo, entre ellos aquel al que hacíamos referencia anteriormente (17).

¿Qué nos quiere decir esta obra del Niño de Pasión? La frase evangélica que aparece en la filacteria superior vendría a darnos la clave del porqué de esta representación cristológica. Cristo se ofrece a los hombres como único medio para alcanzar el premio de la Vida Eterna. Esta fuente es figura de Cristo, de cuyo pecho sale a borbotones la santidad, la gracia y la salud. Al igual que en el Paraíso puso Dios una fuente de la que salían cuatro ríos que fecundaban la tierra, así la fuente más caudalosa de la Iglesia es Cristo, de cuyas llagas nacen cinco ríos en los cuales se lavan las culpas de todo el mundo. Esta sangre es la que Cristo nos brinda a beber como medio seguro para alcanzar la salvación eterna.

NOTAS

- (1) Datos facilitados por el Ayuntamiento de Valencia, Sección *Ferias y Fiestas*.
- (2) Revista *Valencia Atracción*, 1933, julio, número 83, Valencia, páginas 100-101. "Atractivos de Valencia. Crida a la Feria de Julio", por Eduardo Buril.
- (3) ARCHIVO HISTÓRICO MUNICIPAL. Ayuntamiento de Valencia. (A. H. M. V.). Caja 19, 1925, *Feria y Fiestas*, legajo 16, Subcomisión de Alameda. Documentos: Ateneo Mercantil, 23 de junio de 1925; *Casa de la Democracia*, 17 de junio de 1925; *Sociedad Valenciana de Agricultura*, 26 de junio de 1925.
- (4) A. H. M. V. Caja 20, 1925, *Ferías y Fiestas*, legajo 71, 29 de julio de 1925.
- (5) A. H. M. V. *Minutario de Actas*. Comisión Permanente. 1926, 1.º trimestre, sesión de 28 de enero de 1926, punto 78.
- (6) *Diario de Valencia*, 1926, 3 de junio, Valencia, página 3. Preparativos de Feria. El nuevo Pabellón Municipal.
- (7) A. H. M. V. *Minutario de Actas*. Comisión Permanente, 1926, 1.º trimestre. Sesión Ordinaria, 9 de junio de 1926.
- (8) A. H. M. V. *Minutario de Actas*. Comisión Permanente.

- 1926, 1.º trimestre. Sesión Ordinaria, 9 de junio de 1926.
- (9) *Diario de Valencia*, 1926, 3 de junio, Valencia, página 3 (ya citado).
- (10) Véase RODRÍGUEZ CULEBRÍAS, R.: *Museo Catedralicio de Segorbe*, Colección Nuestros Museos, tomo III, p. 135.
- (11) Cf. SEBASTIÁN, S.: *Iconografía medieval*, p. 344 y ss.
- (12) V. *Ibidem*, p. 350; TRENS, M.: *La Eucaristía en el arte español*, p. 166 y ss.
- (13) "Si alguien tiene sed, que venga a mi", Jn. 7, 37.
- (14) Respecto al *Pia desideria* se ha consultado la traducción española de Pedro de Salas en 1658, que reproduce fielmente los grabados de la primera edición latina de Amberes.
- (15) "Como el ciervo desea las fuentes de agua, así te desea mi alma, Señor".
- (16) También se ha manejado la traducción aparecida en Madrid en 1720.
- (17) V. SEBASTIÁN, S.: *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*, pp. 259-261.