

**La Real Capilla de la Virgen de los  
Desamparados de Valencia :  
sus orígenes histórico-artísticos.**

**D<sup>a</sup>. Violeta Montolíu Soler**  
Académica de la Real Academia de Cultura Valenciana

© Copyright: Violeta Montolú Soler  
E-mail: [amontoli@cpa.upv.es](mailto:amontoli@cpa.upv.es)  
RECEPCIÓN: 17-01-2012  
APROBACIÓN: 24-01-2012

# **La Real Capilla de la Virgen de los Desamparados de Valencia : sus orígenes histórico-artísticos.**

## **RESUMEN:**

Resultado de la investigación en el Archivo de la Real Cofradía de la Virgen de los Desamparados de Valencia sobre el contrato original del autor de las trazas del edificio así como de las consecuentes adaptaciones artísticas a los modelos europeos y españoles contemporáneos. Constan las reflexiones sobre la tipología de la planta y alzado que se desprenden de las circunstancias históricas, ideológicas y políticas del momento.

**Palabras clave:** arquitectura barroca española, trazas de edificios religiosos, arte valenciano S. XVII

## **La Real Capilla de la Virgen de los Desamparados de Valencia : sus orígenes histórico-artísticos.**

### **SUMMARY:**

Results of research in the Archives of the Royal Confraternity of Our Lady of the Abandoned in Valencia on the author's original contract of the traces of the building as well as artistic adaptations consequent to contemporary Spanish and European models. They consist of reflections on the type of plan and elevation arising from the historical, ideological and political moment.

**Keywords:** Spanish Baroque architecture, traces of religious buildings, art Valencia S. XVII

# **La Real Capilla de la Virgen de los Desamparados de Valencia : sus orígenes histórico-artísticos.**

Violeta Montoliu Soler  
Académica de Número de la  
Real Academia de Cultura Valenciana

Catedrática de Historia del Arte, jubilada  
Universidad Politécnica de Valencia

## Introducción

En 1993 se inició un magno proyecto de restauración del Patrimonio Arquitectónico Valenciano con ocasión del Vº Centenario de la Advocación de la Virgen de los Desamparados de Valencia, en el que se implicaron, bajo los auspicios de la Comisión gestora, todas las instituciones públicas, muchas privadas y especialmente las Universidades de Valencia y Politécnica. Como Historiadora del Arte, mi función era la de documentar las trazas originales, así como los contratos iniciales del autor, con el fin de recomponer el modelo construido en origen y que permitiese dar luz a las futuras actuaciones. El proyecto concluyó en la *Recuperación integral de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia* pero el estudio documental, aunque colaboró en el conocimiento arqueológico, dio paso a otros muchos aspectos que no fueron imprescindibles para las labores rectoras y restauradoras, pero sí interesantes para el enriquecimiento de la Historia del Arte, o mejor, para aumentar el tesoro artístico valenciano

La Real Capilla, hoy Basílica, de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia tiene su punto de partida en la fundación del Hospital de “Santa María dels Ignoscents” en 1409, promovido por el impulso del Padre Jofré ante la necesidad de cuidar a los afectados por la locura como enfermos y no como “endemoniados”. Este Hospital, el primero que se construyó en Europa con estos fines, acogió también a los niños abandonados ya todos los que vivían en la indigencia total, es decir, a los

“desamparados” en todos los aspectos familiares y sociales. A ello hay que añadir la tradición que se mantenía en relación con la imagen de la Virgen con el Niño, talla de época tardogótica, llamada “*dels Desamparats*” porque se colocaba sobre los féretros de los ajusticiados en posición yacente. La fundación del Hospital acogió pues a la imagen y su advocación como patrona y en 1414 se estableció una Cofradía que, a parte de cuidar de la imagen, se ocupaba de asistir al Hospital y las necesidades propias de los “desamparados”.

### Circunstancias que favorecieron la edificación de la real capilla

La iniciativa de construir una capilla o templo específico para la devoción de la imagen de la Virgen de los Desamparados comienza a perfilarse a finales del siglo XVI, momento en que la actividad benéfico-social de la Real Cofradía alcanzaba una gran popularidad, ampliando su acción desde la originaria atención a dementes, a la de enterramiento de ajusticiados y naufragos, pasando por la asistencia a descarriadas y dotación económica de huérfanas<sup>1</sup>.

La secular devoción a la imagen, que comenzó siendo de la Cofradía y por lo tanto venerada en las casas de los clavarios, fue aumentando progresivamente, ocasionando una serie de traslados desde la capilla de la iglesia del Hospital a la sede de la cofradía, llamada “*el Capitulet*” y a la capilla del exterior del ábside de la catedral, todo lo cual se agravó con la masiva afluencia de devotos propiciada a principios del siglo XVII, época en la que se dan cita circunstancias materiales depresivas y una floración religiosa espectacular<sup>2</sup>.

Desde el punto de vista demográfico, el siglo XVII representa para el Reino de Valencia una época de crisis. Una crisis que comparte ciertos rasgos comunes con la depresión

---

<sup>1</sup> APARICIO OLMOS, E.: *Nuestra Señora de los Desamparados. Patrona de la Región Valenciana*. Valencia, 1962, pp. 24-30.

<sup>2</sup> GARFIÇ DE LA CERDA, S.: *Historia y Milagros de la Virgen de los Desamparados, patrona de la Ciutat y Regne de Valencia*. Manuscrito firmado en 1604: “... la fluencia de fieles era tan grande e tan continua que jamás se saciaba” p. 31. Archivo de la Real Cofradía.

general europea del siglo, pero que presenta algunas facetas propias que la distinguen; éstas cristalizan en una evolución particular, que se explica en gran medida por la expulsión de los moriscos del reino valenciano en 1609, precediendo a la expulsión general de los musulmanes conversos de toda España el año siguiente.

La economía valenciana se resintió gravemente, como es fácil imaginar, sobre todo si tenemos en cuenta la laboriosidad y la austeridad que caracterizaban a los moriscos. Aunque con altibajos de corto radio cronológico, la economía del Reino había alcanzado un máximo expansivo hacia 1585, seguido de una fase de estancamiento que se prolongó hasta 1630. Lo que siguió a esta fecha puede calificarse de franca decadencia. Esta evolución explica en gran medida la escasa capacidad de recuperación demográfica del Reino y a la vez es síntoma inequívoco de la misma. Otras causas menores que influyeron en la crisis económico-poblacional valenciana fueron el aumento de la mortalidad extraordinaria y la baja nupcialidad y fecundidad de la población. La primera fue resultado de varias epidemias (en especial la peste de 1647-1652), la violencia social y militar (Segunda Germanía y pérdida de la exención militar de los valencianos por la Unión de Armas) y el bandolerismo (fenómeno endémico y de difícil control durante todo el siglo). La segunda se reflejó de distinto modo en las diversas capas sociales: de las familias de mediano y alto status económico (nobles incluidos), cuyos hijos segundones e hijas menores reclutaba el clero valenciano, surgió un gran número de célibes; una fracción importante de las familias más pobres, acuciadas por la mengua de las cosechas, la muerte de los padres o la falta de trabajo en la ciudad, se desmembraron en el submundo de la picaresca y el bandolerismo

En 1632 el rey Felipe IV visitó Valencia con los infantes y su séquito de paso para Barcelona, con ocasión de las campañas entre la Corona y Cataluña. Sin duda fue un gesto para congraciarse con el Reino aconsejado por el entonces virrey Pedro Fajardo

Zúñiga y Requesens, marqués de los Vélez (virrey desde el 24 de noviembre de 1631 al 23 de mayo de 1635). El propio rey expresó su sorpresa al ver lo reducido de la capilla de la imagen (la llamada Capilla del Arco, en el ábside de la catedral) y sin duda sugeriría la construcción de una mayor, lo cual tomó carta de compromiso al justificar sus victorias de Fuenterrabía y Tortosa por la intercesión de la imagen<sup>3</sup>. Esta intervención “milagrosa” se vio reforzada por otra similar en 1643, esta vez en la persona del vigente virrey, Rodrigo Ponce de León, duque de Arcos (que tomó posesión el 15 de diciembre de 1642 y fue sustituido el 5 de diciembre de 1645), el cual encontrándose enfermo hizo trasladar la imagen a su casa, alcanzando poco después la curación.

Los virreyes, que tuvieron su sede en el Palacio del Real, tenían en teoría amplios poderes administrativos y militares, aunque dependían de sus buenas relaciones con la élite local para mantener el orden público e imponer los designios de la monarquía frente a las instituciones del Reino (Cortes, Estamentos y Generalidad) y de la ciudad de Valencia (Jurados), que seguían políticas e intereses ajenos a los del rey. Las grandes familias nobles valencianas eran tan poderosas como turbulentas, y controlaban tanto a los delincuentes y bandoleros como a la milicia que debía combatirlos. Por lo tanto, era imposible para el virrey tomar cualquier iniciativa que no contara con su apoyo. Los virreyes que más éxito tuvieron fueron los que se introdujeron en los círculos sociales nobles e hicieron amistad con sus grandes figuras, viviendo al estilo de sus amigos, entre fiestas, recepciones y torneos. Con una burocracia privada y la amistad como mejor vínculo para ejercer su cargo, virreyes como el marqués de los Vélez (1621-1631) o el duque de Arcos (1642-1645) realizaron las gestiones más brillantes, como la primera salida de tropas valencianas para el rey votadas por los Estamentos.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> APARICIO OLMOS, E.: Op. cit., p. 30.

<sup>4</sup> CASEY, J.: *El reino de Valencia en el siglo XVII*. Madrid, siglo XXI, 1983.



Estas circunstancias, más la atención de los virreyes hacia el soslayo de posibles levantamientos contra la Corona, acabaron por decantar a la Real Cofradía en favor de iniciar los trámites para construir un nuevo templo, planteando la propuesta a la Junta General el 10 de abril de 1644<sup>5</sup>. Analizando dicho documento se advierte el interés por decidir el emplazamiento, para lo cual aducen varios supuestos:

1º : explican las justificaciones de necesaria mayor capacidad, comodidad para acudir a las festividades, pues en el tumulto *“no acuden señores, lo cual detiene la entrada de limosnas”* y *que tal como está recibe mucho polvo, tanto la imagen como los objetos de adorno.*

2º : proponen emplazamiento en las casas del arcediano mayor de la catedral por estar en la misma plaza *“lo cual facilitaría la obra y le evitaría ruido que ahora tiene (abierta al exterior), y le daría una capacidad y perfección que atraería ayudas para las obras de caridad, piedad, casamiento de huérfanas y caridad del Hospital”*. También se podrían hacer tres altares para misas coincidentes y con el beneplácito del cabildo podrían pasar presbíteros de la catedral a decir misa en las festividades de la Cofradía.

3º : aducen circunstancias devocionales populares destacando el apoyo del duque de Arcos, virrey y capitán general de la ciudad y Reino, que *“de la manera que es notori fomenta la devosió de la dita Santa Image”*.

4º : añaden circunstancias económicas, pues una devota ofrece prestar a la Cofradía el dinero necesario para comprar la casa y lugar donde ha de construirse la capilla, alegando que le han de restituir el préstamo del dinero limosna que entre para la construcción, *“descontando 1000 libras que ya deja para la fábrica de dicha capilla”*.

---

<sup>5</sup> Actas de la Junta General de la Real Cofradía, 10 de abril de 1644. Archivo de la Real Cofradía.

5º : ofrecen contrapartidas funcionales, pues si el arcediano y el cabildo facilitan los trámites contando con la ayuda económica de la devota, además se le ofrece al cabildo *“la tribuna o tribunas que se harán a la parte derecha de dicha capilla, fuera del crucero, y clau de la puerta para subir a aquellas... la cual esté a su disposición para que puedan estar en dicha capilla con la decencia que a las personas se debe, quedando las tribunas de la otra parte de dicha capilla a disposición de la Cofradía y de los oficiales de aquélla”*.

6º : proponen Junta de Electos para que en nombre de la Cofradía supliquen al arzobispo, arcediano y canónigos el modo de poder conseguir dicha casa y sitio para poder construir la capilla, formada por: “Dn. Francisco Roca, Dn. Vicente Vallterra, Dn. Carlos Juan, Dn. Arnaldo Llansol de Romaní señor de Gilet, Dn. Jerony Ferrer doctor en drets y Miguel de Robles también *doctor en drets*. Reciben todos los poderes y se les añade Joseph Ximeno escribano de la Sala de la presente ciudad”.

7º : votan la decisión: 142 cofrades aceptan recibir la oferta de la devota y que se haga la capilla excepto las tribunas *“que se decía que se habían de hacer porque eran del parecer que no se hiciesen”*. 20 cofrades votan que no se haga la capilla en ese sitio propuesto, sino *“que en caso de que se hubiese de hacer”*, se construyese en el Hospital General ,donde residía la Cofradía.

Concluyendo el estudio del citado documento podemos trazar la hipótesis de que apenas cuentan con el espacio que pueda ofrecer la casa del arcediano que, una vez comprobados los límites, ofrece un rectángulo irregular que *“...era casi cuadrado y se limitaba por las líneas que marcan las fachadas de la Capilla en la plaza de la Seo y calle de la Leña unidas por la parte del Mediodía por lo que ahora corresponde a los pies de la iglesia y, por el Norte, por una línea que partiendo de la plaza a los 125 palmos valencianos de la esquina más próxima a la Seo, sigue con más o menos*

*exactitud la dirección del muro en que se abren las puertas de la actual sacristía y escalera del camarín, dejando fuera de dicho solar estas dos dependencias y comprendiendo la actual Capilla de la Comunión”.*<sup>6</sup>

La primera vez que se cita una actuación arquitectónica se refiere a la apertura de las zanjas de ese rectángulo aunque no se hace referencia a ninguna traza de edificio concreto. Todos los autores repiten lo que hallamos en la referencia más antigua, debida a José Vicente del Olmo, secretario del Santo Oficio de la Inquisición, en su obra *Lithología o explicación de las piedras y otras Antigüedades halladas en las çanjas que se abrieron para los fundamentos de la capilla de Nuestra Señora de los Desamparados*, fechada en 1653<sup>7</sup> “...empezaron a abrirse las çanjas para los fundamentos de la capilla el día 9 de abril de 1652 y a causa de la poca seguridad del terreno fue necesario profundizar hasta los 16 palmos encontrándose con este motivo varios restos arqueológicos dignos del mayor aprecio...”<sup>8</sup>

Rodrigo Pertegás, por su parte, reproduce los mismos datos y añade: “después de comenzar las obras de cimentación se aprobó como definitivo el proyecto presentado por Diego Martínez Ponce de Urrana, según el cual se señaló en el centro del solar la iglesia, de planta elíptica, destinando los ángulos de la parte de Mediodía a escaleras de las tribunas y los de la parte Norte a sacristías y dependencias de la nueva iglesia”.<sup>9</sup>

Esto hace presentar la hipótesis de que antes de decidir el proyecto las obras de cimentación rodeaban el perímetro de los solares con el fin de circunscribir el recinto, y lo confirma el hecho de que eran unos cimientos a modo de zanja, ya que cuando se

---

<sup>6</sup> RODRIGO PERTEGÁS, J.: “Las tres capillas de la Virgen, 1595, 1603-1667”. *Diario de Valencia* nº 2916, 11 de mayo de 1919, p. 4.

<sup>7</sup> Archivo de la Real Cofradía

<sup>8</sup> Estos datos son reproducidos posteriormente por Fco. de la Torre (1667), J. Ortí y Mayor (1767) y J. Zapater y Ugeda (1867).

<sup>9</sup> RODRIGO PERTEGÁS, J.: “Las tres capillas...” op. cit.

decidió levantar la capilla con el plano definitivo, se profundizaron y reforzaron para realizar su función sustentante.

De todos los historiadores que repiten los datos originarios de las zanjas conviene recoger lo que apunta Fco. de la Torre en 1667: *“se dio principio a abrir los cimientos bajo la forma oval, pensamiento del Sr. Conde de Oropesa que instruyó al maestro que la ejecutó y fue aplaudido por los más inteligentes artífices y por último aprobado por S. M. después de consultado su Maestro Mayor de Obras”*.<sup>10</sup>

Con esta referencia entra en escena el protagonismo del conde de Oropesa como posible inspirador del proyecto, D. Eduardo Fernando Álvarez de Toledo, conde de Oropesa, virrey de Valencia y de Navarra desde el 5 de diciembre de 1645 hasta el 17 de agosto de 1650. Nombrado inmediatamente después de finalizadas las Cortes de 1645, entró a formar parte de la Junta de Materias de Valencia con Cristóbal Crespí y Josep de Villanueva, miembros del Consejo de Aragón.<sup>11</sup>

De ser cierta la inspiración del proyecto, debió producirse inmediatamente después del acta de 1644 y antes de haber comenzado la apertura de zanjas, y no resulta extraña su intervención en un tema de importancia ciudadana y del Reino (como era la de la elección del proyecto de la capilla) pues en la financiación entraron en juego la Cofradía, el cabildo de la catedral, la ciudad y autoridades superiores eclesiásticas y civiles, quienes tuvieron que ponerse de acuerdo para adquirir las casas del arcediano, que por fin se derribaron en la primavera de 1652, colocando la primera piedra el arzobispo Pedro de Urbina el 15 de junio del mismo año.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> DE LA TORRE, Fco., caballero de la Orden de Calatrava: *Reales Fiestas mandadas celebrar por la augusta piedad de la Reina Doña Mariana de Austria en su nombre y en el de su único hijo Carlos II, nuestro rey*. 1667.

<sup>11</sup> FLETCHER, P. y otros: *Nuestra historia*. Valencia, Mas Ivars, 1980. Tomo V, p. 45.

<sup>12</sup> RODRIGO PERTEGÁS, J.: “Las tres capillas...” op. cit.

Todo esto hace presumir que el proyecto tuvo que elegirse a partir de 1645 y antes de 1652, en el espacio de tiempo en que actuó como virrey el conde de Oropesa, y tal vez como comisionado por las demás instituciones, dado que, en esta época, las obras artísticas, aunque contando con una situación económica en claro declive, aparecen como la expresión sublimada de una colectividad que busca enmascarar su pobreza con una ampulosa imagen de los poderes establecidos: Monarquía e Iglesia.

Tanto el conde de Oropesa como el arzobispo Pedro de Urbina (éste último actuó como virrey desde el 17 de agosto de 1650 hasta el 17 de agosto de 1652, sucediendo a Oropesa), procuraron atraer el favor real hacia la ciudad y el Reino a través de la capilla, dando al pueblo la imagen de una obra regia al consultar al maestro mayor de Felipe IV, en aquel entonces el conqueño Juan Gómez de Mora, artífice que en un principio fue un continuador de la estética de Herrera.

De hecho, a lo largo del siglo XVII español, en el aspecto arquitectónico, se advierte una continuidad de las normas escurialenses, que vinieron a suponer durante más de dos siglos la norma arquitectónica general, perdurando en pleno apogeo barroco hasta enlazar con la reacción neoclásica del siglo XVIII.

Con razón podía generalizarse que la imaginación de los arquitectos del nuevo estilo que se perfila en el XVII es libre tan sólo en lo ornamental, en tanto que, en lo constructivo, siguen apegados a la tradición herreriana aplicando sistemáticamente un plan de cruz latina, con cúpula en el crucero sobre tambor, pechinas y capillas laterales entre contrafuertes perforados por pasadizos que permiten la circulación entre unas y otras, todo ello envuelto en una decoración de pilastras dóricas o corintias sobre las que corre un entablamento.

Esta especie de paralización en el proceso de innovación constructiva se ha venido justificando, no sin razón, por la depresión económica que atraviesa el país sobre todo

en la primera mitad del siglo, llegando a su momento más crítico en torno a 1650-60, época en la que Fray Lorenzo de San Nicolás escribe (1662): “*oy (sic) está España y las demás provincias no para emprender grandes obras sino para mantener las que ya tiene hechas*”.<sup>13</sup>

El empuje en la construcción de edificios religiosos a partir de mediados de siglo es evidente que procede de la situación ventajosa de la Iglesia frente a las demás clases sociales que padecen la crisis, puesto que ante la inflación y la caída constante de la moneda, sigue recibiendo las rentas de los diezmos en grano y otros valores reales. Todo ello permitió llevar adelante un programa artístico de renovación arquitectónica a partir de 1660, a modo de programa de obras públicas, destinado a paliar la demanda de trabajo y preservar la industria de la construcción de la total degradación.

Cierto es que los materiales empleados denunciaban la escasez de medios y así vemos cómo los edificios presentan un material pobre: en Castilla, donde la Corte centraliza la actividad artística, revive la tradición morisca de mampostería repartida en fajas con hiladas de ladrillo; la técnica de ladrillo musulmana se reaviva en Aragón con todos sus consecuentes recursos ornamentales; y en Valencia, en nuestra Real Capilla, vemos el empleo del ladrillo y la mampostería más o menos enmascarado con revoques, alternando con piedra gris de Godella en basamentos, pilastras y entablamentos de portadas.

Pero a medida que va avanzando el siglo, se advierte una alteración progresiva de los cánones clásicos dirigida hacia una alegría vital que al final se convirtió en embriaguez. Las proporciones pierden la medida geométrica y ponderada del herrerianismo, tomando carta de naturaleza las novedades que Miguel Ángel, Algardi y Pietro da Cortona habían establecido en Italia ya en el siglo XVI, pero a quienes había cerrado el camino la inflexible ortodoxia de Juan de Herrera. Los frontones pierden su línea, y separándose

---

<sup>13</sup> DE SAN NICOLÁS, Fr. L.: *De Arte y Uso de la Arquitectura*. 1662.

de su función, adoptan la curva o se rompen en el centro, dejando espacio para una ventana, un balcón o un motivo ornamental. A ello se unen la emergencia de una arquitectura de superficies muy elaboradas en el exterior y la prodigalidad de recursos ornamentales en el interior, con la aparición de las capillas de comunión o los trasagrarios. Esta alteración de los cánones clásicos se llevó a cabo con cierta independencia en las diversas comarcas peninsulares y su correspondencia depende del contacto entre los artífices, de ahí la necesidad de profundizar en la obra y cultura arquitectónica de Diego Martínez Ponce de Urrana, del que se tienen pocas referencias, aparte de ser el autor del diseño de la fábrica de la Real Capilla, así como de la capilla de la Virgen de la Cinta en la catedral de Tortosa.<sup>14</sup>

#### Consideraciones sobre el autor de las trazas originales y sus posibles modelos

Los escasos datos documentales que se poseen sobre la personalidad de Diego Martínez Ponce de Urrana, a quien se le atribuyen los planos de la Capilla de la Virgen de Valencia, proyectan dudas sobre su formación y ejercicio profesional. A juzgar por las referencias de la influencia aristocrática del conde de Oropesa y de la tradicional intervención real a través de la opinión de su maestro mayor de obras, encontramos un caso parecido al de Sebastián de la Plaza (autor de las Recoletas Bernardas de Alcalá de Henares) quienes, una vez consultado Juan Gómez de Mora, maestro mayor del rey, se hacen cargo de las obras actuando al frente de ellas en unión de otros colaboradores.

La figura de Gómez de Mora como maestro mayor de obras del rey influyó sin duda en las trazas de estos edificios religiosos que, con dificultades económicas graves, se levantan en el XVII. Para Schubert fue uno de los principales innovadores cuando comienza a dar volumen a las pilastras, las cornisas, las cartelas, y especialmente a la

---

<sup>14</sup> BARÓN DE ALCAHALÍ: *Diccionario de artistas valencianos*. Valencia, 1897, p. 431; TORMO, E.: *Guía de Levante*. Valencia, 1924, pp. 97-99; LLAGUNO, E.: *Noticias de arquitectos*. Tomo IV, p. 49; PONZ, A.: *Viage de España*, ed. de M. Aguilar, Madrid, 1947, p. 333.

fuerte elevación del tambor de las cúpulas.<sup>15</sup> Este proceso se ve palpable en la fachada de la Clerecía de Salamanca.



Figs. 1.- Fachada de la Clerecía de Salamanca

Fig.2 Fachada principal de la Real Capilla de la Virgen de los Desamparados de Valencia

y en la iglesia del convento de las Recoletas Bernardas Reales , fundación del cardenal Bernardo de Rojas y Sandoval en 1615 para las damas de sus colaboradores y ministros<sup>16</sup>. Su traza, en la que destaca una planta rectangular con gran elipse cubierta con cúpula, en los extremos de cuyos ejes establece cuatro capillas rectangulares y cuatro elípticas en los intermedios, se atribuye con dudas a Gómez de Mora en 1618, aunque el artífice ejecutor fuese Sebastián de la Plaza<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> SCHUBERT, O.: *Historia del Arte Barroco en España*. Madrid, 1929.

<sup>16</sup> LAÍNEZ ALCALÁ, R.: *Don Bernardo de Rojas y Sandoval, proveedor de Cervantes*. Salamanca, 1958.

<sup>17</sup> ROMERO PASTOR, C.: *Sebastián de la Plaza, alarife de la Villa de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, 1979.



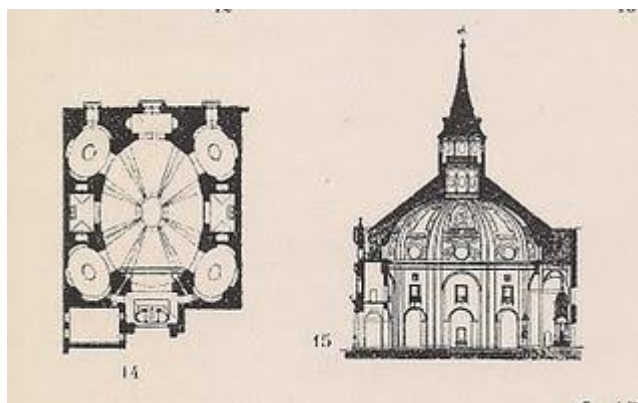


Fig.3 Planta y alzado de la iglesia de las Bernardas Reales de Alcalá de Henares.

Tradicionalmente se consideró a Sebastián de la Plaza como artífice por una información inexacta procedente de *Anales Complutenses*, en donde se alaba la grandiosidad del templo y se añade: “*que el maestro que la labró era natural de la villa, llamábase Sebastián de la Plaza, insigne arquitecto*”.<sup>18</sup> Sin embargo, en el testamento del propio Don Bernardo se aclara: “*es nuestra voluntad que se obre y ponga en toda su perfección la obra según la traza que está hecha por Juan Gómez de Mora, maestro mayor de obras de su magestad, según disponga Luis de Oviedo, maestro mayordomo*”.<sup>19</sup> Es evidente la excepcionalidad de esta planta para la trayectoria de Gómez de Mora, que sin duda quiso hacer para el cardenal una adaptación de los nuevos modelos en boga. Decimos “nuevos” porque la tradición de este tipo de planta en España no era muy conocida y de hecho, en el XVII, se levanta un escaso número de ellas.

Pero además de los modelos manieristas de B. Peruzzi Vignola, Gómez de Mora también conocía el proyecto de planta oval que mandó Vincenzo Danti a Felipe II para

<sup>18</sup> Cfr. D. BERNARDO SANDOVAL Y ROJAS: *Constituciones y estatutos ordenados y mandados guardar para las religiosas del Monasterio de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, 1618, p. 1. Archivo del Convento de Bernardas. Alcalá de Henares.

<sup>19</sup> Testamento de Dn. Bernardo de Sandoval y Rojas, dado el 22 de abril de 1618 ante Felipe del Castillo, escrivano de Su Magestad. Archivo del Convento de Bernardas, Alcalá de Henares.

el Escorial por intercesión del gran duque Cosme de Médicis, fechado por Kubler en 1569.

Las razones de tipo simbólico, funcional y estilístico las estudia Rodríguez de Ceballos teniendo en cuenta las opiniones de O. Schubert, W. Lotz y R. Wittkower, insistiendo en que las Bernardas no toman como referencia los dibujos ovales del tratado de S. Serlio, sino el de Vignola al diseñar un óvalo envuelto en una planta rectangular.<sup>20</sup>

Los investigadores persiguen justificar la relación del tipo de planta ovalada proponiendo distintas alternativas y se destaca el ejemplo del templo de Santiago de los Incurables de Maderno (1592) y el de Santa Ana de los Palafreneros (1570) de Vignola<sup>21</sup>, no olvidando sin embargo los posibles modelos españoles que ya aparecen a fines del XVI como el vestíbulo oriental que Machuca proyectó para el palacio de Carlos V o la sala capitular de la catedral de Sevilla .

Por otro lado, los artífices de la época, aparte de los tratados de Serlio y Vignola, debieron de conocer otros modelos, como los grabados del libro *Architectura* publicado en Estrasburgo por Dietterlin entre 1593 y 1599, así como los propiamente españoles de Fray Lorenzo de San Nicolás (*De Arte y Uso de la Arquitectura*) y Diego López de Arenas, quien en su libro *Carpintería de lo Blanco*, publicado en 1633, coincide con De San Nicolás en aconsejar el uso de cúpulas ovales que además se decoran con yeserías de entrelazo morisco.

El interés que presentan las Bernardas como modelo de la Capilla de la Virgen es el uso de tribunas laterales y la prolongación de las dobles pilastras hasta la linterna.

---

<sup>20</sup> RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, A.: “Entre el Manierismo y el Barroco, Iglesias Españolas de planta ovalada” en *Goya* 177, 1983, pp. 98-107.

<sup>21</sup> KUBLER, G.: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Vol. XIV de *Ars Hispaniae*. Madrid, 1957, p. 72.

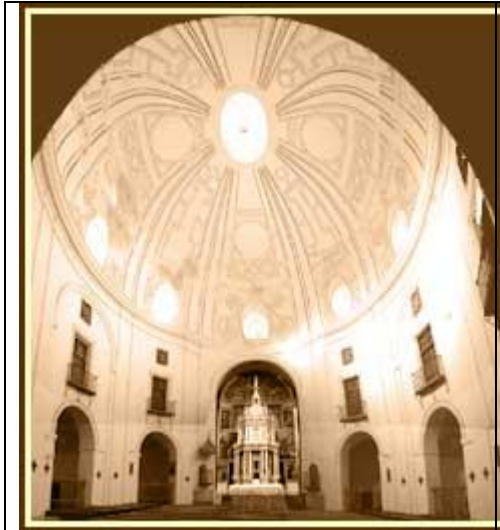


Fig 5. Vista interior de la cupula de las Bernardas Reales



Fig 6. Interior de la Real Capilla de Valencia

Las capillas son rectangulares y ovaes alternadamente y también las tribunas se estructuran bajo altos arcos de descarga no del todo tangentes al cornisamento. La cúpula, de curvada superficie, queda enmarcada en un tambor octogonal al exterior, manteniendo así patente la típica desunión entre el interior y el exterior propia del barroco español.

La diferencia que se advierte en el templo de la Virgen en relación a las Bernardas radica principalmente en el espacio que adjudica a las tribunas y capillas (más tendente al polígono que al círculo) así como los accesos que se abren en mayor cantidad y en los muros laterales, tal vez como lugar de peregrinación que recibe gran cantidad de devotos. La sensación de obra especialmente única se expresa en la inscripción que sobre la puerta mandaron colocar el conde de Oropesa y el arzobispo Urbina: “Non est inventum tale opus in universis” .

Siguiendo la hipótesis de los modelos para la Capilla, conviene resaltar la vigencia de los planes centralizados pero con cúpula sobre tambor poligonal. El primer caso de relieve evidencia también la influencia italiana al encargar a Juan Bautista Crescenzi, marqués de la Torre, hermano de un cardenal, la obra del Panteón de los Reyes de El

Escorial concebido como un octógono cubierto por cúpula y estructurado por pares de pilastras corintias que ascienden hasta el entablamento. Un arquitecto jesuita, el P. Francisco Bautista, traduce las libertades de Crescenzi en edificios para la Compañía de Jesús en Salamanca, pero sobre todo se aplica en la capilla del “Ochavo” de la catedral de Toledo, comenzada en 1595 según las trazas de Nicolás de Vergara, que fueron discutidas con Gómez de Mora y Crescenzi hasta que se le adjudicaron al escultor Pedro de la Torre, quien con Francisco Bautista concretó el proyecto en 1632.<sup>22</sup> Resulta un espacio severo, decorado con mármoles policromos en las pilastras de orden compuesto que alcanzan el entablamento dórico.

El segundo caso importante para nuestra hipótesis de lazos similares es la capilla de San Isidro, en la iglesia de San Andrés de Madrid, cuyas trazas se deben en principio a Gómez de Mora y las condiciones a Pedro de Pedroso, realizadas en 1629, pero detenidas hasta 1642, año en que vuelve a proponerse la traza de Pedro de la Torre con la colaboración de Francisco Bautista<sup>23</sup> .

---

<sup>22</sup> LOZOYA, M. de: *Historia del Arte Hispánico*. Tomo IV, pp. 16-17.

<sup>23</sup> MACHO ORTEGA, F.: “La capilla de San Isidro en la parroquia de San Andrés de Madrid” en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* XXVI, 1918, pp. 215-222.

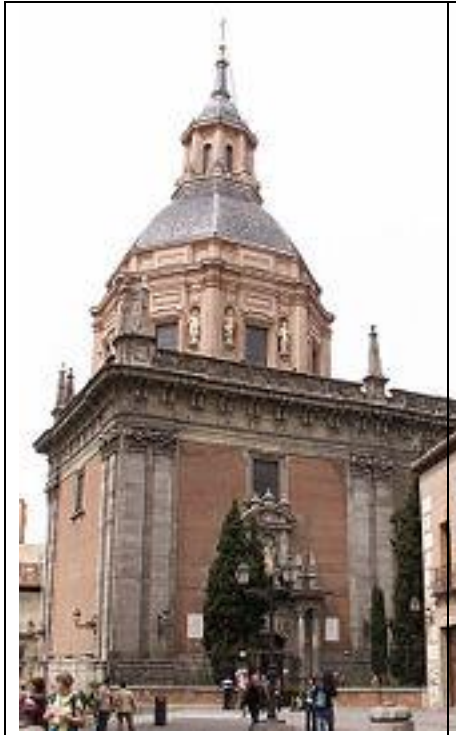


Fig 7. Exterior de la Capilla de San Isidro de Madrid.



Fig 8.- Cúpula de la capilla de San Isidro de Madrid

Se levantó para albergar los restos de San Isidro, patrón de Madrid, santo milagroso que gozaba del fervor del pueblo, quien aspiraba desde principios del siglo XVII en levantarle una capilla. En principio se pensó en un templo que quedó reducido a capilla, adosada al costado izquierdo de la iglesia de San Andrés. El exterior muestra una relación con la de Valencia, con las pilastras corintias de piedra repartiendo los grandes paramentos de ladrillo, la cornisa saliente sobre ménsulas<sup>24</sup> y sobre todo el potente elemento de la cúpula sobre tambor, en este caso octogonal.

La capilla de la Virgen de la Cinta en la catedral de Tortosa también fue planeada como capilla-santuario sobre el solar donde estuvo situada la primitiva catedral y después de los dos altares destinados a guardar la reliquia del cingulo de la Virgen María. Es obra también atribuida a Diego Martínez, al que le fue encargada en 1670.<sup>25</sup> El espacio es longitudinal y se compone de un tramo cubierto por bóveda de cañón, otro recinto

<sup>24</sup> LOZOYA, M de.: Op. cit., tomo IV, p. 9

<sup>25</sup> MESTRE Y NOE, F.: *El Arte en la Santa Iglesia Catedral de Tortosa*.

cuadrangular con casquete esférico apeado en tribunas laterales figuradas con balcones y el nicho principal.

.Todas estas consideraciones precedentes nos conducen a perfilar un tipo de edificio que aparece ahora y que podemos denominar capilla-santuario, con claro antecedente simbólico en el “martyrion”, origen de las iglesias de plan centralizado. En ellas la principal dificultad es la fusión entre el santuario y la nave. El lugar donde mejor se salva el problema es en la capilla de San Isidro en San Andrés de Madrid, cuyo efecto compositivo resulta de gran fuerza, al lograr una escala colosal obtenida simplemente por la relación geométrica entre el octógono de la cúpula y su pedestal.

Ahora bien, la finalidad de la conjunción de espacio como capilla y santuario desempeñó un papel importante en la génesis de otro elemento funcional dentro de la tipología eclesiástica que es el camarín, cámara del tesoro, sencilla por fuera y muy decorada en su interior, que busca un fuerte efecto de contraste y oposición.

Estos logros que aparecen definidos en San Isidro en 1657 tienen un precedente anterior en la Capilla de la Virgen de Valencia, dispuesta exteriormente en forma de doble cubo y espacio oval interior, proyectada entre 1647 y 1652 por un arquitecto que conocía bien la función del edificio: milagrosos poderes curativos de la Virgen cuya imagen era venerada en un lugar dedicado en la antigüedad a Esculapio. Ya hemos dejado apuntado que el plan de la Capilla tiene una cierta concomitancia con Santiago de los Incurables, en Roma. La novedad estriba en que coloca el santuario detrás del altar en un lugar elevado, visible desde la nave y que constituye el “sancta sanctorum” de la iglesia y al cual se llega por accesos indirectos desde cámaras laterales y escalinatas. Es una pieza que ejerce un efecto de contrapesos ritual del espacio total de la iglesia, por medio de una pequeña cámara alta y una gran estancia adjunta a nivel de nave. Hay una relación



estrecha entre este edificio, la capilla de San Isidro en San Andrés de Madrid y el Ocho de las reliquias en Toledo, pero la peculiaridad de Valencia radica en las divisiones horizontales que soportan la cúpula y ocupan el doble cubo de base.



Fig 9. Cúpula interior del ocho de Toledo.

Las sencillas ménsulas pareadas bajo el alero delatan su origen de triglifos y tal vez obedezcan en su volumetría a reminiscencias moriscas (precedente remoto en la capilla de San Miguel de Celanova, en Orense).

El origen de las cámaras elevadas y a veces separadas que se convierten en santuarios podría ser una capilla o santuario inmerso en el retablo para albergar las Sagradas Formas, o una estructura anexa al retablo para facilitar una capilla para la comunión, lo cierto es que funcionalmente pasa el sagrario a convertirse en cámara del tesoro de la iglesia, vestidor para la imagen o *camarín*. No hay que confundirlo con la capilla del Santísimo Sacramento, la cual es accesible a todos, hallándose generalmente a nivel de piso en la nave central. El camarín es algo más que un sagrario elevado, es la expresión espacial de la direccionalidad vertical que se equilibra con la horizontal de la gran nave elíptica. Los precedentes más cercanos que podemos señalar serían las capillas de la

Virgen en las catedrales góticas y las capillas de la comunión en las iglesias aragonesas; de hecho, éste es el precedente inmediato de La Capilla de la Virgen de Valencia.

El camarín de la Capilla de Valencia se acerca al del altar aragonés, pues además de su condición de sala excepcional, es oculto. Tiene una disposición axial discontinua y se dispone por detrás y varios metros más alto que el altar. Es directamente visible desde la iglesia pero se inserta en un acceso por un camino tortuoso fuera del eje. Todo en su entorno acentúa su carácter de espacio trascendental con acceso limitado; es a la vez un tesoro, un vestidor, una habitación íntima y un “sancta sanctorum”.

Por otro lado, las fachadas del bloque bajo la cúpula elíptica se empeñan en ocultar la compleja articulación del camarín y sus dependencias. El exterior y el interior parecen estar desconectados y como contruidos totalmente para su visión interior. En realidad ésta es la solución más favorable para las iglesias de planta central y en las que existen parajes altos o tribunas sobre naves laterales.

### Conclusiones

La continuidad herreriana pronto es superada por artistas del círculo Madrid-Toledo-Alcalá, en donde aparece una nueva función: *capillas para albergar reliquias o imágenes religiosas*; ejemplos son la capilla de San Isidro, en la iglesia de San Andrés (para albergar los restos de San Isidro), el Ochavo de la catedral de Toledo (para el conjunto de reliquias de la catedral), la iglesia de las Recoletas Bernardas Reales, la Capilla de la Virgen de Valencia y la capilla de la Virgen de la Cinta, que venera el cingulo de la Virgen en la catedral de Tortosa.





Fig.10.- Bóveda interiso de la capilla de la Virgen de la Cinta.Catedral de Tortosa.

El denominador común especial de estas construcciones radica en el plan centralizado, la escala reducida y la distinción del altar o nicho que cubre las reliquias, apareciendo tres variantes:

- altar bajo la cúpula: el Ocho y San Isidro
- planta oval con nicho o camarín: las Bernardas y Valencia
- compartimentación longitudinal de espacios: nártex, cúpula y camarín en la capilla de la Cinta en Tortosa.



Fig 11. Vista de la bóveda añadida en 1701

El interior se adapta a dos soluciones: muros lisos decorados con pilastras de orden compuesto que rematan en entablamento y sobre el que apea la cúpula sobre tambor octogonal, o por el contrario tribunas sobre las capillas laterales encuadradas en arcos separados por pilastras que pueden traspasar el entablamento y seguir la cintra de la cúpula hasta la linterna (Bernardas y Valencia).

El exterior muestra una gran sencillez: muros de ladrillo con esquinazos y separación de tramos con pilastras de piedra que enmarcan portadas de pronunciado volumen y rematan en cornisa apeada sobre ménsulas pareadas. Ello da la sensación de un cubo o doble cubo exterior, rematado por la cúpula (circular, de tambor octogonal u oval, con linterna sencilla o rematada en aguja) lo cual *enmascara* el espacio interior, a modo de ruptura de cánones clásicos.



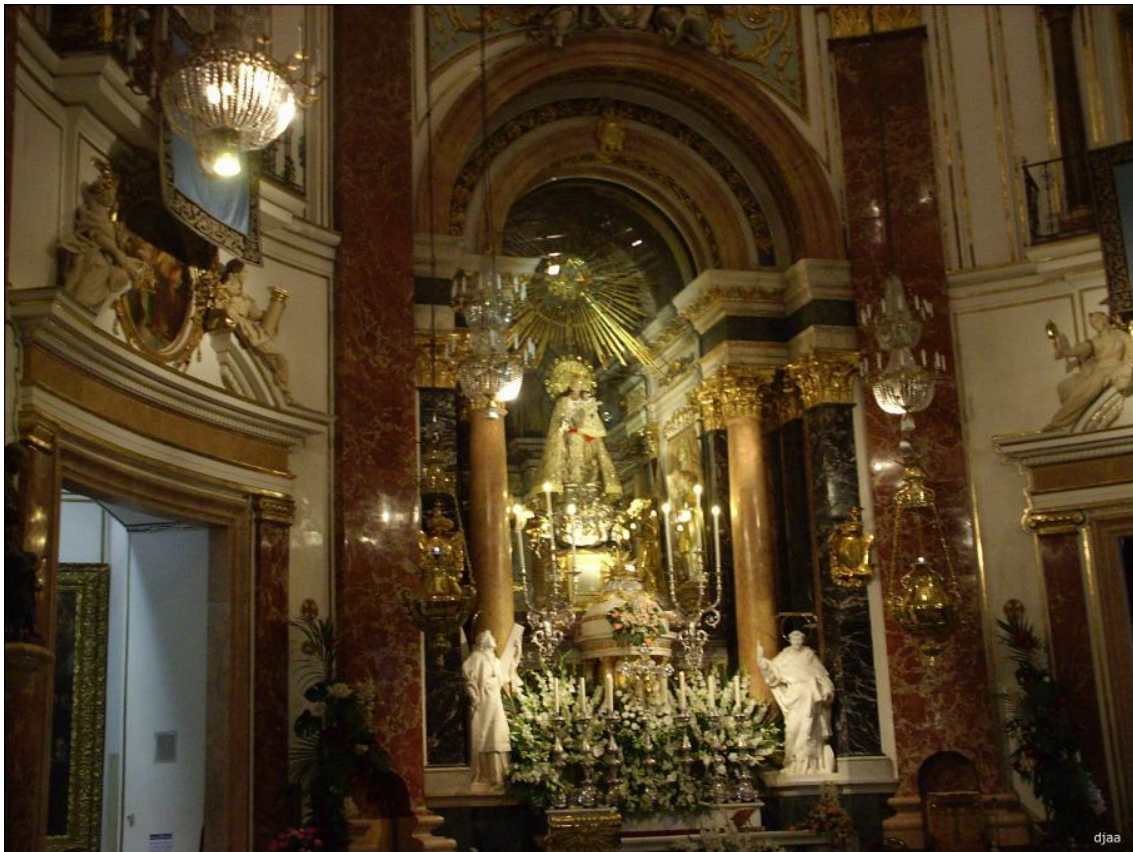


Fig 11. Conjunto del camarín de la Real Capilla de Valencia

El análisis precedente y las hipótesis de relación con Alcalá de Henares permiten concluir que o bien nuestro autor trabajó en aquella ciudad o al menos estaba relacionado con las trazas que desde la Corte se adjudicaban a edificios religiosos de características similares, esto es, centros de reliquias, santuarios o capillas dedicadas a devociones de santos milagrosos, muy enraizadas en un gran sector de la sociedad.

Su también atribuida autoría de la capilla de la Cinta en la catedral de Tortosa, fechada a partir de 1670, aunque de proporciones menores pero que, a pequeña escala mantiene las constantes estructurales derivadas de la Capilla de Valencia, refuerzan su perfil como artífice, que sólo a través de citas bibliográficas sin documentar ha llegado hasta nosotros planteando el reto de una investigación específica. Tras la consulta de la documentación que se conserva en el Archivo de la Real Cofradía hemos podido

constatar que, a pesar de redactar capitulaciones en unión de José Artigues y José Montoro, se le cita como “mestre major de la obra” (Doc. nº 9).

La demostración de que Diego Martínez tenía competencias para trazar obras independientemente de ocuparse en la dirección de obras trazadas por otros artífices que pudiesen distinguirse como arquitectos la hallamos en el archivo de la catedral de Tortosa:

- El 15 de enero de 1672 el cabildo decide edificar una capilla para la reliquia de la Santa Cinta de María “...elegint puesto que parega mes a proposit fent vindrer un mestre per a que pugja fer la planta y traça de aquella de les ciutats de Valencia o Barcelona o de alla ahon se sapia hoy haja...”

Es evidente que llamaron a Diego Martínez, quien hizo las trazas pero después dejó la dirección de las obras para regresar a Valencia.

- El 26 de junio de 1673 el cabildo delibera: “se admeta la resolusió que a pres Diego Martínez, mestre de la obra de Ntra. Senyora de la Cinta, de anarsen a la ciutat de Valencia, apartanse de la paraula donada de obrar dita capella”.<sup>26</sup>

Por otro lado resulta enigmático el hecho de que su segundo apellido no aparece en la documentación consultada. La denominación de Ponce de Urrana y su procedencia de Requena obedecen sólo a las citas bibliográficas, de las que, la más antigua, procede de J. A. Ceán Bermúdez, quien en su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, publicado por la Real Academia de San Fernando de Madrid en 1800, cita textualmente: “Martínez Ponce de Urrana, natural de Requena, arquitecto muy acreditado en Valencia. Trazó y construyó el templo de Nuestra Señora de los Desamparados de aquella ciudad en 1652”. Lo repite Llaguno Amirola en su

---

<sup>26</sup> Archivo de la Catedral de Tortosa. Actas Capitulares, años 1670-1673. Volumen 99.

*Noticia de los arquitectos y su arquitectura en España desde su restauración*, publicada en 1829, y a partir de éstos, lo copian los historiadores valencianos desde el Barón de Alcahalí, en su obra *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, publicado en 1897, pasando por Rodrigo Pertegás en *Historia de la Real Cofradía...* de 1923, hasta Elías Tormo en la *Guía de Levante* de 1924, autores todos ellos de reconocido prestigio por haber utilizado documentación original, mucha de la cual desapareció en Valencia durante la Guerra Civil y hoy resulta imposible volver a consultar.

De todos modos, el perfil de Diego Martínez, así como su obra dentro y fuera de Valencia y sus orígenes personales y profesionales siguen siendo actualmente muy poco conocidos, constando simplemente su nombre en la documentación original.<sup>27</sup>

#### Comentarios sobre la documentación

Las aportaciones documentales que a continuación se exponen son una muestra del primer resultado de la labor de investigación que se ha realizado en el archivo de la Real Cofradía y que promete concluir en el conocimiento documental, paso a paso, del proceso constructivo de la Basílica.

A modo de ejemplo que permite constatar el laborioso tratamiento de los documentos que se han consultado, damos a conocer una serie de ellos, de cuyo estudio se derivan hipótesis y propuestas que ayudan no sólo a conocer el origen y proceso de edificación del monumento, sino además a ampliar el horizonte de la investigación sobre la arquitectura barroca valenciana.

La pieza fundamental son las *Capitulaciones y condiciones para la construcción de la capilla*, firmadas el 19 de noviembre de 1653 entre los electos de la Cofradía y tres “obrerers de vila”: José Montero, José Artigues y Diego Martínez, en donde a lo largo de cincuenta capítulos se explican las medidas, estructuras, abovedamientos, materiales y lenguaje ornamental. Es cierto que a veces el texto resulta impreciso y deja muchos

---

<sup>27</sup> Archivo de la Real Cofradía de Ntra. Sra. de los Desamparados.

aspectos “en donde más convenga” o “como se verá”, pero nos da una idea bastante aproximada del edificio que debió imaginar el artífice y que sin duda debió plasmar en un dibujo no localizado todavía, lo cual impide reproducir el proyecto fielmente. A este problema se añade el derivado de las remodelaciones, revestimientos y ornamentación de que fue objeto hasta principios del siglo XX y que siguen siendo parte de nuestra labor de investigación.

Por otro lado observamos que las obras eran objeto de modificaciones parciales “sobre la marcha” ante las opiniones de la propia Cofradía o de los expertos que se contrataban para inspeccionar la ejecución, así como de las circunstancias derivadas de la propia construcción, como puede ser el desajuste de las medidas en las piedras traídas de la cantera, o la utilidad de uso de espacios concretos, como la comunicación entre sacristías o entre éstas y el presbiterio. Todo esto ha sido contemplado en las conclusiones que siguen, en las cuales se ha tomado como punto de partida no sólo las *Capitulaciones* sino todo lo que afecta al proceso de la primitiva edificación, incluyendo el *Remedio que tienen los defectos que se han obrado contra capítulos*, de 1654, las *visuras* realizadas por cuatro expertos en 1662, así como los límites de los solares adquiridos para ampliar el camarín y los recibos de pagos de distintos trabajadores (canteros, pedrapiquers, faber lignarius etc.).

La lectura de la documentación permite llegar a una serie de conclusiones:

#### A) Respecto al artífice

El 10 de abril de 1644 la Cofradía, reunida “en el Capitulet” en sesión de Junta General, acuerda erigir una capilla nueva donde ubicar la imagen de la Virgen de forma fija y con carácter independiente, eligiendo un lugar próximo a la catedral. En el mismo acto acuerdan nombrar a una Junta de Electos (doc. nº 1).

El 24 de febrero de 1650 hubo un acuerdo entre los electos representantes de la Cofradía y tres “operarius villae”: José Artigues, José Montero y Diego Martínez, realizado ante el notario José Martí de Romeu, cuyo acuerdo se refrendó de modo oficial el 19 de noviembre de 1653 en unas *Capitulaciones* firmadas ante el notario José de Rocafull (doc. nº 2).

La efectividad de este primer acuerdo o pre-contrato anterior a las *Capitulaciones* se refuerza con el hecho de que se contrata toda la piedra que se piensa hace falta para la obra el 1 de mayo de 1653, en un documento firmado por el prior Damián Ribes y los picapedreros Sebastián Sancho y Agustín Alacot, en donde se concreta no sólo la calidad sino la cantidad de la piedra (de las canteras de Godella) así como el tiempo que deben suministrar dicha piedra, durante ocho meses (doc. nº 21). El proceso de aportación de la piedra se sigue con relativa continuidad a través de los recibos de jornales y material firmados por los pedrapiquers y canteros durante los años 1653 a 1661 (docs. 7, 8 y 10).

En las *Capitulaciones* se cita como ejecutores de la obra a los tres “obrs de vila” citados anteriormente, pero a lo largo del texto se trasluce el protagonismo de uno (cuyo nombre no se expresa de modo concreto) al referirse a él como “oficial”, “artífice” y “mestre”, títulos que se usan especialmente cuando se refieren a la realización de algún trabajo que excede a los términos de lo capitulado. Sin embargo, entre la documentación revisada que constituye el proceso de la construcción inicial de la Capilla destaca una *Deliberación, relación y provisión firmada por los electos de la fabrica de la nova capella de una part y Diego Martinez obrer de vila y mestre de dita obra*, lo cual nos permite concluir que probablemente fuera éste el que por lo menos dirigía la obra.

Recordando la organización gremial vigente en la época y la ausencia del título y consideración de *arquitecto*, se aprecia una distinción de competencias entre los que

pueden usar el título de *mestre* en relación con el de *oficial*, *obrer* y *sobrestant* (este último, capataz de la obra). Por otro lado, para vigilar el proceso de ejecución de la obra, solía contratarse por parte de la Cofradía a expertos (obreros, canteros, escultores etc.) que hacen relación de “*visuras*”, “*pichores*” y “*mellores*” de lo que se va realizando a modo de inspección que corrija y proponga remedios a los defectos observados. Entre la documentación aparecen tres de estos informes y dos respuestas a ellos por parte de Diego Martínez, lo cual refuerza la hipótesis de éste fuera el maestro de la obra, con capacidad para haber realizado las trazas (docs. 3, 4, 5 y 23).

La contratación e informes de estos expertos ocasionaba no pocos conflictos entre la Cofradía y los responsables de la obra, puesto que en ocasiones les obligaba a deshacer o hacer de nuevo partes de la construcción que generalmente estaban dudosamente capituladas. Por ello, los maestros procuraban rechazar las *visuras* utilizando toda clase de recursos, no considerando válidas las opiniones de los expertos que no hubiesen sido contratados oficialmente por los electos de la Cofradía. Los retrasos en el pago a los constructores también fueron motivo de litigios y en este caso de detenciones en la obra, como la ocurrida en 1665, en la que hubo que realizar un *Llamamiento a Diego Martínez y José Montero para que acudan a la obra habiendo dejado la llantera sin cubrir*, lo cual se concluyó con una *Concordia* del 28 de enero del mismo año en el que éstos reclaman de los honorarios acordados en el capítulo 48 de las *Capitulaciones* un total de cien libras que les faltaban recibir (docs. 19 y 20).

#### B) Respecto a las trazas

A lo largo de las *Capitulaciones*, la referencia a unas trazas o dibujos que reflejasen gráficamente y acompañasen al texto de los diferentes capítulos acordados son muy escasas, pero se cita la existencia de un “modelo” que sin duda acompañaba al texto y que conocía la Cofradía a juzgar por las siguientes citas:



Cap. 14 “...que los antepechos *que están en el modelo* no se ayan de aser sino que el tejado de dicha vuelta se remate encima de la cornisa... y que en los extremos de dichos estribos se ayan de aser unos remates a modo de urnas piramidales...”.

Cap. 35 “...que a dos paredones *que enseña el modelo* a la parte de la sacristía se les haga los fundamentos...”

Por otro lado, la Cofradía se reservaba el derecho de aportar sus modelos para detalles ornamentales concretos, incluso modificando el propuesto por el artífice:

Cap. 8 “...que las puertas hayan de estar adornadas con... frontispicios y remates y entre frontispicio y frontispicio una tarja *del dibujo que se le dará*”.

Cap. 12 “...y que encima de la cornisa cargue una vuelta apuntada que ha de ser de ladrillo y yeso cubierta del color que se le diera, rematando con una urna *del dibujo que más bien estará*”.

Cap. 18 “...Que en la fachada de la parte de la plaza se han de hacer dos portadas de piedra de Godella y a la parte de los pies de la capilla se ha de haser otra de la propia manera *las cuales han de ser de la traza que los señores de la cofradía darán* advirtiendo que lo que valiesen de más dichas portadas *de las que están figuradas en el modelo* se les pagará aparte”.

### C) Respecto al proceso y construcción del camarín

La documentación, pues, nos lleva a concluir que en 1665 estaba levantado todo el edificio y por el litigio del pago de las cien libras que faltaba cobrar, sólo restaba “cubrir la llanerna”, lo cual ya se concluye definitivamente cuando en 1667 se realizan las fiestas de traslación de la imagen, las cuales relata Francisco de la Torre en su obra *Reales fiestas mandadas celebrar por la augusta piedad de la Reina Doña Mariana de Austria en su nombre y en el de su único hijo Carlos II nuestro rey*, texto escrito en 1667, cuya copia, que se halla en el archivo de la Cofradía, ha sido tomada como

referencia por todos los autores posteriores que han tratado el tema, como Ortí Mayor (1667) y Rodrigo Pertegás (1923).

Rodrigo Pertegás añade que ya desde el mismo año 1667, tanto a la Cofradía como al público en general la Capilla les parecía pequeña y poco decorada, puesto que apenas tenía un altar con un retablo de talla, lo cual hizo reemprender la obra de ampliación con la construcción del camarín que ya había quedado señalado como parte de la obra a realizar en las *Capitulaciones*.

En el capítulo 24 se lee: “...*que detrás del altar mayor a la altura que conviniese se haga un camaril para vestir la imagen de la Virgen, para el cual se han de haser dos escaleras si dos conviniese, haciendo en dicho camaril la vuelta de medio punto y emparejados los carcalones y pavimentados con todo lo demás y su entrada por debajo del camaril y que se haga una ventana por donde más comodidad tenga de tomar luz*” (doc. n<sup>o</sup> 2).

Esto da a entender que detrás del altar de la Capilla se podía construir un camarín elevado, con entrada por el espacio o hueco que queda debajo de ese camarín. D. Emilio Aparicio Olmos en su obra *Santa María de los Inocentes y Desamparados en su iconografía original y precedentes históricos* (1968), que prácticamente resume cuanto se ha escrito sobre este tema por los historiadores valencianos, citando a Rodrigo Pertegás asegura en el capítulo que trata de la Capilla actual de la Virgen, que en 1667, acabada la Capilla, cuando se traslada a ella la imagen, se sitúa en un nicho elevado o camarín en el lugar que hoy ocupa, debajo del cual existía parte de la actual capilla subterránea del Santísimo Cristo, pero que al iniciar la ampliación del camarín a partir de 1682 se corrió hacia el interior, situando el nicho con la imagen debajo del arco triunfal primitivo que daba paso al presbiterio.

Restos de aquel primer nicho citado que aparece en el capítulo nº 24 como “cubierto con vuelta de medio punto... por una ventana por donde más comodidad tenga de tomar luz”, se conservan en los esgrafiados de una pequeña dependencia que existe sobre el actual nicho de la imagen, en cuya parte superior había una claraboya por donde entraba luz cenital. Debajo del nicho quedaba un espacio hueco por el que sin duda se comunicaban las dos sacristías y por el cual se podía subir al nicho del camarín. A él se llegaba también por una escalera que partía de la sacristía de la izquierda del presbiterio (hoy capilla del sagrario) pues la otra que cita Rodrigo Pertegás se construyó después de la ampliación de la nueva sacristía (lugar donde hoy está la escalera del antecamarín), obra realizada a partir de 1685, fecha en la que se comienzan a comprar las casas situadas a espaldas del altar mayor con el fin de ampliar el camarín.

Así pues observamos que se inicia la compra de solares para la construcción del camarín, la cual hemos seguido en los protocolos notariales que expresan los lindes de las diferentes casas, así como su reflejo en el mapa de Manselli de 1608, en donde vemos que todavía que no estaba abierta la calle de la Leña, sino que debía ser un espacio entre las casas a modo de callejón, al que hacen referencia las *Capitulaciones* cuando tratan de los “muros foráneos” (doc. nº 24).

Comenzó el proceso de adquisición de solares en 1682 con la compra de la casa de Jacinto Amorós e inmediatamente debieron iniciarse las obras de construcción, para lo cual y mientras duraron, adelantaron hacia el interior de la Capilla el retablo con la imagen, situándolo al nivel del arco triunfal. Datos documentales de que las obras ya estaban en marcha en 1683 las tenemos en las actas de la Cofradía: “...estando la cofradía congregada en el Capitulet del Hospital se confirman los mismos oficiales para el año 1683 por averse comenzado la obra del camarín” (doc. nº 26). Al mismo tiempo sabemos que en 1684 estaba construido el camarín, pero que había que ornamentarlo

con gran magnificencia, por lo cual se hace un llamamiento a la administración de la ciudad (doc. nº 25).

#### **D) Respecto al edificio y su originaria construcción**

1º. En cuanto a la planta “ovalada”

La única medida referencial que aportan las *Capitulaciones* (cap. 16) y que también citan De la Torre y Rodrigo Pertegás es la de 125 palmos valencianos correspondientes a la fachada de la plaza de la Seo, medida constatada en esta investigación, y no hay mención a las medidas de otras fachadas, ni de la principal que da a la catedral ni a la recayente al entonces callejón, hoy calle de la Leña. Ello obliga a intentar reconstruir la forma del solar inicial que se adjunta en la planta que proponemos, la cual se justifica por los siguientes datos:

- a) La cita expresa de las pilastras que constituían los límites del edificio (cap. 16):  
“...una pilastra en cada esquina”, las cuales podemos ver actualmente y que son dos por esquina-ángulo, total seis.
- b) La referencia de Rodrigo Pertegás que textualmente dice: “*el solar, una vez adquiridas las casas del arcediano, era casi cuadrado y se limitaba por las líneas que marcan las fachadas de la capilla en la plaza de la Seo y calle de la Leña, unidas por la parte del Mediodía por lo que ahora corresponde a los pies de la iglesia y por el Norte por una línea que partiendo de la plaza, a los 125 palmos de la esquina más próxima a la Seo sigue con más o menos exactitud la dirección del muro en que se abren las puertas de la actual sacristía y escalera del camarín, dejando fuera de este solar estas dos dependencias y comprendiendo la actual capilla de la comunión*”.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> RODRIGO PERTEGÁS, J.: “Las tres capillas de la Virgen 1595-1603-1667” en *Diario de Valencia*, 11 de mayo de 1919.

- c) La expresa mención a la existencia de dos sacristías que hace la obra citada de Francisco de la Torre: “...el altar principal tiene dos sacristías colaterales con las precisas circunstancias de hermosura, espacio y claridad”.
- d) El estudio gráfico de los lindes de las casas compradas según la descripción de éstas en los protocolos notariales, y que se acompaña tomando como base el plan parcelario del ayuntamiento de Valencia de 1929, lo cual se detalla en el documento nº 24.

Por lo tanto proponemos que el plano del solar inicial fuese como el que se acompaña en la planta adjunta.(Fig.4)

A ello hay que añadir la situación de las escaleras. En el capítulo 25 de las *Capitulaciones* se dice: “...se an de aser dos escaleras a la castellana (con tramos no soportados por bóveda) para que sobre ellas se pueda subir a las tribunas” (doc. nº 2). De la Torre las cita como realizadas las dos y sobre una de ellas hay referencia en la *Deliberación que se hace entre la Cofradía y Diego Martínez, mestre de la dita obra* en 1665: “...havent vist y reconegut la scala que estava començada a fabricar en lo aposento que está en dita capella a ma esquerra de la porta principal... dixeron que no está a esquadria y está desigual... que per habero de igualar se ha de paredar de baix a dalt en la part del cartabó que arrima a la dita porta principal de pared de rajola y correga per conte de Diego Martínez lo pertret que se ha de emplear en la scala fins lo stat que está huy que es tots los trams fets” (doc. nº 9).

La comunicación entre las sacristías y el presbiterio es otro de los puntos de atracción en la confección de la planta. En el *Remedio* de 1654 se cita: “...el capítulo 23 dise que todas las puertas que se han de menester para la comunicación de los tránsitos tengan sus puertas y esconces, las cuales no tienen... y las dos puertas que se han hecho para la comunicación de la sacristía y resacristía con el presbiterio cuando esté avitada la

distancia del sagrario y el camaril estarán muy adentro, lo qual es forzoso retirarlas afuera” (doc. n° 4)

Esto demuestra que hubo dos puertas de comunicación de las sacristías al presbiterio y que se corrieron hacia el interior de la capilla. Pensamos que se refiere a los pasadizos que existen actualmente perforando los estribos del arco triunfal.

2° En cuanto a la estructura

La estructura del edificio se asienta sobre los muros y estribos, según las *Capitulaciones* (cap. 3): “...*que estando acabados los cimientos para la capilla en forma ovada se plantee sobre ello lo ancho y lo largo de dicha capilla... que las paredes tengan seis palmos y medio de grueso y asimismo los estribos, cuyos gruesos suban hasta 75 palmos...*” (doc. n° 2). Esto prefigura evidentemente un espacio interior distribuido en cuatro grandes arcos y cuatro puertas, entre los que se elevan los ocho estribos que ostentan una pilastra adosada en el frente interior, lo cual está expresado en la *Respuesta* del maestro de obras, en donde se justifica ante diversas objeciones de la siguiente manera: “en dicho capítulo 7 se dice *que han de ser de piedra las jambas cinco puertas de dentro, a lo que se responde que el no haber hecho la puerta que está a la principal se ha hecho por dejar quatro arcos y quatro puertas por más correspondencia y hermosura de la obra y poder desahogar la salida y pórtico de la puerta*” (doc. n° 23).

En el capítulo 9 leemos: “...*que encima de los primeros arcos se componga un arquitrabe, friso y cornisa... y que sobre dicha cornisa se ponga un orden de ventanas adornadas de pilastras, frisos y cornisas y demás remates de orden cónico*” (doc. n° 2).

Aquí conviene recordar que De la Torre además de las fiestas describe el edificio en 1667 y dice que eran balcones dorados lo que tenían las ventanas. Las tribunas a las que se abrían dichas ventanas se las cubre con “vuelta de aljibe” con lunetos, y se comunicaban entre sí por cinco puertas, igual que en el piso inferior, tal como se

describe en las *Capitulaciones* (doc. nº 2). La estructura sigue perfilándose con la referencia a que *“sobre la cornisa se erija la vuelta o media naranja toda cerrada... haciendo en ella ocho arcos correspondientes a las pilastras que se hayan de terminar dichos arcos formando un globo arriba de doce palmos de diámetro”* (cap. 10).

Es importante resaltar las referencias a los estribos. Su situación indica la búsqueda de la radialidad pero que al compararla con lo existente observamos que no es exacta sino aproximada, según vemos en el capítulo 23: *“...advirtiéndolo que al plantear dichos estribos se procure torcerlos todo lo posible sobre los fundamentos que ya están hechos para que las líneas de sus lados concurran todo lo posible al centro de la capilla”*. Sin embargo hay que tener en cuenta lo que se comenta en el *Remedio* de 1654 y que atañe a dichos estribos:

*“Item 23. El propio capítulo 23 dice que se planteen los estribos encima de los fundamentos que están hechos, lo cual no se ha ejecutado porque hay un estribo que carga fuera del fundamento tres palmos y medio y otro que sale de los fundamentos dos palmos y otros que no tienen sapato. El remedio que esto tiene que a los que les falta algo de sapato pueden pasar sin daño de la fortificación, pero los dos que salen de los fundamentos, el uno tres palmos y medio y el otro dos palmos, estos se han de aser y luego abrir sanjas a los lados de dichos fundamentos que tengan de ancho lo que fuere menester para que después de añadido el fundamento le sobre dos palmos y medio de sapato y de ondo que llegue asta el nivel de donde estén empesados los fundamentos que ya están echos, las quales sanjas se han de llenar asta el nivel de los fundamentos echos de losas bien sentadas con poco mortero y bien rajadas las juntas como tal obra requiere. Y en estando emparejado el fundamento nuevo con el viejo se erijan las puertas como tiene obligación y que del fundamento nuevo al viejo ponga*

*una filada de losas que tengan dos palmos de grueso y seis de largo para que traven los dos paredones, advirtiéndolo que esto a de ser por todo el estribo de cabo a cabo” (doc. nº 4).*

### 3º. En cuanto al alzado exterior

La situación de las puertas exteriores también se especifica en las *Capitulaciones* y al observar las dos de la fachada de la Seo se advierte la preponderancia de la simetría, lo cual se corresponde en la fachada de los pies de la capilla, pero no en la de la calle de la Leña, que por su condición de calleja sólo tiene una.

En el capítulo 17 se dice que “*se han de hacer en la fachada de la plaza y en la del callejón en cada uno cinco ventanas y en la fachada principal tres*”, lo cual nos lleva a concluir que en la fachada de los pies efectivamente se construyeron tres ventanas, dos en la parte inferior y una sobre la puerta que corresponde al acceso del pasadizo a la catedral. En la plaza de la Seo se construyeron tres ventanas en la parte superior, de las cuales dos están integradas en las portadas a modo de fachada-retablo, y otras dos ventanas de menor importancia en la parte inferior. En la calleja, en el piso correspondiente a las tribunas, se construyeron en realidad cuatro que están reflejadas en el plano del P. Tosca, notándose cegada una quinta que correspondería a la capilla interior.

### 4º En cuanto a la decoración

Las citas al lenguaje ornamental son muy claras: pilastras de orden corintio con frisos dóricos en los que aparecen ménsulas pareadas con molduras de talón curiosamente denominadas en las *Capitulaciones* como “*papo de coloma*”, por su parecido con el perfil de este animal (cap. 27). Creemos que la mejor descripción, que además encaja perfectamente con las referencias de las *Capitulaciones*, la hace Francisco de la Torre en su citada obra, por lo cual reproducimos su valioso texto, que nos permite traducir en



un dibujo aproximado el aspecto que debió de tener el interior de la capilla antes de todas las intervenciones, y por lo tanto la imagen del primer edificio, soporte del actual:

*“Es la latitud del edificio en la fachada de 126 palmos, y su altura desde el fundamento a la cumbre de 186. Tiene tres frontispicios; en el de la plaza abre dos puertas y a distancias proporcionadas de una y otra sobresale el escudo de armas de la cofradía.*

*Carga sobre sus puertas primoroso ventanaje de columnas y pilastras de ladrillo cortado, con sus frontispicios quebrados a punto redondo, chapiteles, alquitrales, friso y cornisa, y por remate bolas. Tres son las ventanas con sus balcones y en cargamento de la una entre dos cartelones preside la imagen de la Inmaculada Virgen. A la parte de la iglesia metropolitana hay una puerta que es la principal, y sobre ella un tránsito a dicha iglesia; dos ventanas tiene esta fachada y la de la estrecha calle cuatro. Todo el edificio hasta el primer cuerpo por las tres fachadas luce en la referida forma su materia de ladrillo cortado y su orden, parte compósita y parte dórica. Cíñelo alrededor un relevado cordón.*

*La forma interior en la traza es oval: divídese el óvalo en ocho pilastras, en cuatro arcos hermosos y otras tantas portadas en cuadro de orden jónico, contruidos con primorosa arquitectura y por remates frontispicios quebrados y en medio lucidos escudos con letras de oro que dicen: Regis alti janua. Porta dulcis fulgida. Portae ejus non claudentur. Per quam porta coeli aperta sunt. Sirven los cuatro arcos el uno para la puerta principal, los dos para las dos capillas, y al de mayor arte y primor para el altar de la Soberana Imagen, en el cual se leen estas inscripciones en la parte superior: “Ora pro nobis ad dominum quia derelicti sumus. Jerem. 42”. Y en la inferior: “Tu honorificentia populi nostri. Judith 15”.*

*Sobre las cornisas se forman siete ventanas con otros tantos balcones dorados. Campean interiores ventanas con adornos de emposturas, columnas, traspilastras y definición de urnas y pirámides, siendo la arquitectura que las corona orden compósita. Ciñe la anchura y parte de la longitud una hermosa línea extendida en la principal cornisa y sobre ella con sus frontispicios y escudos de la misma orden se estienden ocho ventanas. Cierra la obra una bóveda de ocho arcos botantes con artesones que rematan en una clave adornada por rayos.*

*Para subir a cada lado de las tribunas hay dos espaciosas escaleras: el altar principal tiene dos sacristías colaterales con las precisas circunstancias de hermosura, espacio y claridad, y la subida al presbiterio es de cinco gradas y lucido mármol negro.*

*Sobre el primer cuerpo de la parte de afuera, reforzado paredón, se apoya la bóveda que sube 55 palmos con entera elevación de media naranja, airoso cimborrio con ocho ventanas y cubierta de tejas azules, y su eminente altura se mira al soberano árbol de la Cruz”.*

#### RELACIÓN DE DOCUMENTOS REFERENTES A LA OBRA ARQUITECTÓNICA: 1653-1667

1. Acta de la Junta General de la Real Cofradía, de 10 de abril de 1644, acordando construir una Capilla para la devoción de la imagen de Ntra. Sra. de los Desamparados.
2. Capitulaciones y Condiciones para la Construcción de la Real Capilla de Ntra. Sra. de los Desamparados. 19 de noviembre de 1653.

3. Advertencias acerca de las obras de la Capella de la Mare de Deu dels Desamparats. 1654.
4. Relación del Remedio que tienen los defectos de lo que se ha obrado contra capítulos en la obra de la Virgen de los Desamparados asta (sic) siete de septiembre de 1654.
5. Visura de quatro expertos: Vite. Bleda, maestro Albañil, Fco. Verde, maestro de cantería, Senent Vila, albañil, Juan Bernabeu, maestro de cantería y Tormos escultor y sobrestante. Diciembre de 1654.
6. Relación de “pichores” que ven Cristóbal Escolano y Juan Claramunt respecto a las medidas dadas por Diego Martínez. 1657.
7. Ápocas de Petrus Leonart, fabricator lapidarum. 1653.
8. Ápocas de Juan Gil, pedrapiquer. 1653.
9. Deliberación y relación firmada por los electos de la fábrica de la nova capella y Diego Martínez obrer de vila y mestre de dita obra. 12 de julio de 1655.
10. Memoria del diner que han rebut los obrers de vila de la obra de la Capella fins a abril de 1664. Ápocas y partidas.
11. Pago al escultor Jerónimo Sánchez, 1659.
12. Pago a Gaspar Noguera de Campanar, por ladrillos. Febrero 1660.
13. Entrega al albañil José Montera del producto de la seda recogida en el año anterior con destino al sufragio de la obra. Octubre 1661.
14. Adjudicación a Bernardo Verdet del suministro de ladrillo para la cúpula. 26 de octubre de 1661.
15. Pago al sobrestante de la obra. Diciembre de 1661.
16. Ápocas desde 1661 a 1665: tejas, yeso y ladrillo.

17. Ápocas a Juan Gil, pedrapiquer, por jornales desde junio a diciembre de 1655.
18. Anotaciones sobre los capítulos originales borrados. 26 de septiembre de 1656. Sin firma.
19. Llamamiento a Diego Martínez y José Montoro para que vuelvan al trabajo. Enero de 1665.
20. Acuerdo para proseguir la obra con la ampliación del camarín. 1684.
21. Contratación de toda la piedra para la construcción de la capilla. 1 de mayo de 1653.
22. Decreto de 15 de septiembre de 1684 para recoger fondos con el fin de decorar el camarín.
23. Respuesta a la Relación del Remedio que tienen los defectos de lo que se ha obrado contra capítulos en la obra de la Virgen de los Desamparados asta siete de septiembre de 1654.
24. (ver Estudio Notarial).
25. Decreto del día 15 de septiembre de 1684 otorgado por Don Antonio Morón, notario, en donde se solicita licencia para cargar a la Cofradía 200 libras para continuar las obras del camarín.
26. Libro de Deliberaciones de la Junta de Gobierno de la Real Cofradía que comprende desde el año 1680 al 1749. Libro 149, folio 16v.

## BIBLIOGRAFÍA

APARICIO OLMOS, E.: *Santa María de los Inocentes y Desamparados en su iconografía original y precedentes históricos*. Valencia, 1968.

BOIX, V.: *Valencia Histórica y Topográfica*. Tomo II. Edit. J. Rius. Valencia, 1863.

DE LA TORRE, Francisco: *Reales fiestas mandadas celebrar por la augusta piedad de la Reina Doña Mariana de Austria en su nombre y en el de su único hijo Carlos II, nuestro Rey*. Valencia, 1667.

DEL OLMO, J. V.: *Lithología o explicación de las piedras y otras Antigüedades halladas en las çanjas que se abrieron para los fundamentos de la capilla de Nuestra Señora de los Desamparados*. Valencia, 1653.

ESTEVE FORRIOL, J.: *Valencia fundación romana*. Universidad de Valencia. Valencia, 1978.

GARCÍA CHICO, E.: “Documentos para el estudio del Arte en Castilla: Arquitectos” en *Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*. 1940.

GARCÍA PÉREZ, J.: “Sebastián de la Plaza, arquitecto de las Bernardas y del Colegio de Málaga en Alcalá de Henares” en *Archivo Español de Arte* XXIV, 1951.

GARFIÇ DE LA CERDA: *Historia y Milagros de la Virgen de los Desamparados, patrona de la Ciutat y Regne de Valencia*. Copia (1783) de un manuscrito original anterior (1604). Archivo de la Real Cofradía.

GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M.: *Catálogo Monumental de la Ciudad de Valencia*. Caja de Ahorros de Valencia, 1983.

- LOZOYA, M. de.: *Historia del Arte Hispánico*. Salvat, Barcelona, 1945.
- MACHO ORTEGA, F.: “La capilla de San Isidro en la parroquia de San Andrés de Madrid” en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* XXVI, 1918.
- ORELLANA, M. A.: *Valencia antigua y moderna*. Tomo II. Acción Bibliográfica Valenciana. Valencia, 1923.
- RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, A.: “Entre el Manierismo y el Barroco. Iglesias Españolas de planta ovalada” en *Goya* 177, 1983.
- SCHUBERT, O.: *Historia del Arte Barroco en España*. Madrid, 1929.
- SORIANO SÁNCHEZ, R.: “La arqueología cristiana en la ciudad de Valencia: De la leyenda a la realidad” en *Quaderns de difusió arqueològica* 1. Ayuntamiento de Valencia, 1990.
- TORMO, E.: *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte Español*. Madrid, 1914.
- TORMO, E.: *Iglesias del antiguo Madrid*. Madrid, 1927.
- TORRES BALBÁS, L.: *Ciudades hispano-musulmanas*. Tomo I. Ministerio de Asuntos Exteriores. Dirección General de Relaciones Culturales. Instituto Hispano-Árabe de Cultura.
- VV.AA.: *Historia del pueblo valenciano*. Tomo I. Diario Levante. Valencia,