MÁSTER EN MÉTODOS Y TÉCNICAS AVANZADAS DE INVESTIGACIÓN HISTÓRICA

IMAGEN Y SONIDO COMO FUENTES PARA LA HISTORIA MODERNA

Doctora Marina Alfonso Mola

Doctor Carlos Martínez Shaw

Alumno: Luis Manuel Expósito Navarro
DNI: 22669958 P
Dirección: Avenida María Ros, 26-10ª
46100 Burjassot (Valencia)
Teléfono: 696979031
Correo electrónico: luexna@gmail.com y lexposito7@alumno.uned.es

UNED – Centro Asociado Alzira-Valencia

LA CIUDAD DE VALENCIA A LA LUZ DE LOS GRABADOS DE JOSÉ VERGARA Y CARLOS FRANCIA: URBANISMO, FIESTA Y RELIGIOSIDAD (1754-1762)

Luis Manuel Expósito Navarro

ÍNDICE

PRESENTACIÓN Y NOTAS ACLARATORIAS 3

1. INTRODUCCIÓN..... 3

2. EL APÓSTOL DE EUROPA..... 5

3. ENGALANAMIENTO DE FACHADAS..... 11

4. LAS ARMAS DE LA CIUDAD..... 15

5. CANONIZACIÓN 16

6. DELIBERACIÓN 17

7. CASA DE LA CIUDAD 18

8. LA FACHADA BARROCA DE SANTO DOMINGO DE GUZMÁN 19

9. CAPILLA DE SAN VICENTE FERRER 21

10. PROCESIÓN GENERAL 22

11. LA REAL MAESTRANZA 24

12. NAUMAQUIA CALLEJERA 25

13. IDEANDO LA NAUMAQUIA 26

14. LA NAUMAQUIA DEL TURIA 27

15. CONCLUSIONES 32

PRESENTACIÓN Y NOTAS ACLARATORIAS

El presente trabajo final de la asignatura Imagen y Sonido como Fuentes para la Historia Moderna tiene como objetivo principal analizar, bajo el punto de vista de la iconografía, los trece grabados que aparecen en un libro de un jesuita escrito como crónica de cuanto aconteció en la ciudad de Valencia durante las fiestas que se celebraron con motivo del tercer centenario de la canonización del primer santo valenciano: san Vicente Ferrer.

Dos de las trece láminas, la primera y la última, ya se analizaron en sendos ejercicios prácticos, pero hemos juzgado conveniente incluir aquí tanto las láminas como sus respectivos análisis, no con la intención de que se vuelvan a evaluar, sino con la certidumbre de que este trabajo final quedaría mutilado sin que aparecieran reflejadas las que a nuestro juicio son los dos grabados más importantes del libro en cuestión. No obstante, para que no resulte demasiado largo, hemos optado por eliminar parte del apartado gráfico que complementaba aquellos ejercicios, y por reducir el texto para evitar redundancias o repeticiones, aunque es inevitable, y lo asumimos, que alguna quede en el texto.

1. INTRODUCCIÓN

La ciudad de Valencia, en todas sus vertientes históricas, urbanísticas, sociales, geográficas, económicas o en diversas otras disciplinas ha sido estudiada en profundidad por expertos, estudiosos y eruditos. El reto que se nos plantea en este ensayo es tratar de extraer la máxima cantidad de datos históricos sobre Valencia en un momento determinado de su historia y con una única fuente: los grabados que contenga un determinado libro. Qué duda cabe que hay que analizar el texto, porque no se entenderían del todo las imágenes sin los datos que pueda aportar el autor. Ahora bien, por mucho que un autor explique tal o cual lámina que aparezca en su libro, pasa por alto muchos detalles que ulteriormente se pueden convertir en importantes, e incluso en trascendentes, a poco que cualquier historiador, años o siglos después, haga un análisis iconográfico de las imágenes contenidas en el libro. Cuando nos planteamos la posibilidad de hacer un trabajo de fin de curso, estuvimos barajando varios libros candidatos. El elegido, que de inmediato abordaremos, reúne muchos requisitos previos, pues posee grabados que reflejan el perfil de la ciudad, muchos de sus edificios, algunos de ellos trágicamente desaparecidos, con lo que el valor de la imagen es enorme… Pero también se prestan estas trece láminas que vamos a ver a un conocimiento más amplio de determinados ritos, de la mentalidad de los dirigentes valencianos, del fervor popular, un fervor festivo y tan mediterráneo que conlleva cierta dosis de paganismo, y algo tan sorprendente como el uso que la religión Católica hace en el siglo XVIII de la mitología clásica.

En 1762 salía de la imprenta de la viuda de José de Orga, sita junto al Real Colegio de *Corpus Christi* y muy cerca de la Universidad de Valencia, un número indeterminado de ejemplares del libro *Fiestas seculares, con que la coronada ciudad de Valencia celebró el feliz cumplimiento del tercer siglo de la canonización de su esclarecido hijo, y ángel protector S. Vicente Ferrer, Apóstol de Europa*[1]. La obra, escrita entre 1755 y 1760 por el jesuita Tomás Serrano Pérez, quien la dedica a la ciudad de Valencia, contenía una detallada descripción de las fastuosas y excepcionales fiestas que Valencia dedicó a uno de sus patrones, al del Reino, san Vicente Ferrer, con motivo del tercer centenario de su canonización. Una de las características especiales de dicha obra, estructurada dos partes de tres libros cada una, es la profusión de imágenes de grabados que contiene, nacidos de dos profesores de la Academia de Santa Bárbara, José Vergara Gimeno y Carlos Francia, y por uno de la futura Real Academia de San Carlos, Vicente Galcerán Alapont. Los tres coincidirán a partir de 1768 en dicha academia. Estamos, por tanto, ante una obra de bastante envergadura que no ha sido minuciosamente estudiada y de la que pueden extraerse,

[1] SERRANO PÉREZ, Tomás: *Fiestas seculares, con que la coronada ciudad de Valencia celebró el feliz cumplimiento del tercer siglo de la canonización de su esclarecido hijo, y ángel protector S. Vicente Ferrer, Apóstol de Europa*, Imprenta de la viuda de José Orga, Valencia, 1762.

a nuestro juicio, bastantes datos que complementen los estudios ya publicados de arquitectura, pintura, grabado, indumentaria, ingeniería o fiestas y religiosidad del siglo XVIII.

El pintor José Vergara Gimeno, de quien luego hablaremos, diseñó y dibujó para la ocasión una gran lámina, dedicada a ensalzar la figura del santo en el momento de su canonización, así como diez láminas de pequeño formato que sirven como complemento gráfico a la lectura del texto de Serrano Pérez y que ayudan, de alguna manera, a comprender mejor el relato de los hechos. Esos once dibujos fueron trasladados a las planchas por el grabador Vicente Galcerán Alapont, que también realizó íntegramente todo el proceso de diseño y dibujo de un grabado con una imagen del escudo de la ciudad de Valencia. Por último, otro pintor y grabador, Carlos Francia, realizó dos láminas de gran formato que se incluyeron plegadas al final de la obra. La primera es la imagen de la casa de los Valeriola, verdadero ejemplo de lo fastuoso de la decoración de las fachadas señoriales con motivo de las fiestas seculares vicentinas. La segunda, más espectacular si cabe, corresponde a la recreación de la única batalla naval de la que se tenga noticia en la historia de España en un río. Naumaquia que se representó en el cauce del río Turia, que hubo de inundarse artificialmente para llevar a cabo tan extraordinario evento.

Quisiéramos llamar la atención sobre el último grabador citado, poco conocido hasta ahora, pero que sin duda era mucho más que un simple grabador. Hemos dicho que era profesor de la academia de Santa Bárbara, junto a los hermanos Vergara, José Camarón, Cristóbal Valero o Luis Domingo[2], y, a partir de 1768, lo sería también de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Sin embargo, los escasos datos que hemos podido localizar sobre él apuntan a que no sólo era un buen profesor, grabador y dibujante. Por ejemplo, colaboró en el diseño de una maquina hidráulica para apagar incendios, sufragada por la ciudad y destinada al cuerpo de bomberos, tal y como veremos al abordar la lámina de la naumaquia. También estaba muy vinculado al Colegio del Arte Mayor de la Seda, hasta el punto de que éste le encargó que diseñara un ingenio grandioso y novedoso para que durante el transcurso de las fiestas vicentinas la ciudad entera se admirara, lo que se tradujo en una aparatosa y funcional fortaleza, que se instaló en la plaza de Santo Domingo –hoy, plaza de Tetuán– y que poseía unas dimensiones enormes: ochenta palmos de alto –unos 16 metros–. Estaba formado por cinco cuerpos o pisos, elaborados con madera y pintados por el propio Carlos Francia. La estructura simulaba un gran baluarte donde se habían instalado diversas baterías de artillería, una fuente de fuego azul en lo alto, y cuatro torreones donde estaban representados los cuatro continentes en los que en aquella época se dividía el mundo –Europa, Asia, África y América–. La plataforma albergaba también varias imágenes de María, leones y una enorme Custodia sobre la que se leía el lema "Vítor el Arte mayor de la Seda". Encima de la custodia, una imagen de san Vicente Ferrer y un sol. Todo aquel ingenio pirotécnico fue puesto en marcha en forma de castillo de fuegos artificiales, iluminando la noche valenciana[3]. Esta arquitectura efímera es un precedente inmediato de dos ingenios, el Monte Parnaso y el volcán Vesubio, que veremos al abordar la lectura de la naumaquia, y, por qué no aventurarlo, de los monumentos falleros actuales.

Ahora bien, Carlos Francia, como miembro de la cofradía de san Vicente Ferrer, había sido designado por ésta tres años antes, en 1752, Clavario, junto a José Daubón, de la junta que iba a tratar de preparar el terreno para que en 1755 se celebrase un centenario vicentino nunca visto. Por ese motivo, la junta comenzó a encargar retratos a pincel e imágenes talladas del santo valenciano, un nuevo guión de seda y plata, un estandarte de damasco con la imagen de San Vicente bordada en plata y oro. Este dato revela que la implicación de Carlos Francia en las fiestas vicentinas fue mucho más allá de un mero encargo de dos grabados.

[2] ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador: "El saber enciclopédico: la biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos". En DE LA CALLE, Romà (coord.) *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia Ilustrada*, Universidad de Valencia, 2009, págs. 277-290.
[3] SERRANO PÉREZ, Tomás: *Op. cit*., págs. 330-331.

2. EL APÓSTOL DE EUROPA[4]

El grabado que observamos es una representación alegórica de la canonización de san Vicente Ferrer, realizada con motivo de la celebración de su tercer centenario. La imagen aporta abundante información, tanto en forma de texto como en diversos motivos iconográficos que es preciso resaltar. En la parte inferior izquierda se observa un texto en latín con el nombre del diseñador y dibujante: "Joseph. Vergara inv et delin", mientras que a su derecha aparece el nombre del grabador: "Vin. Galcerán Sculp^{t}." Ambos textos se pueden traducir respectivamente como "José Vergara la inventó y delineó" y "Vicente Galcerán la esculpió". El lugar y la fecha se hallan en la esquina inferior derecha: "Val^{ae}. 1761", es decir, Valencia, año 1761.

La autoría de lámina, que ocupa toda la portada del libro, corresponde, por consiguiente, a José Vergara, afamado pintor valenciano, hijo del arquitecto y escultor Francisco Vergara y hermano del escultor Ignacio Verga-

[4] El contenido de este capítulo está basado en su integridad en nuestro ensayo *San Vicente Ferrer y su imagen en el siglo XVIII*, presentado como primer ejercicio práctico de evaluación de esta asignatura. Para la presente versión hemos optado por resumir el texto y suprimir el anexo gráfico.

ra. Ambos hermanos habían fundado en 1753 la Academia de Santa Bárbara, en honor a Bárbara de Braganza, esposa de Fernando VI, y, años después, en 1768, inaugurarían la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos, merced a la concesión real de Carlos III. Así mismo, el escultor Vicente Galcerán Alapont, encargado de tallar a buril la plancha de cobre, es, junto con Bru y Cucó, uno de los más afamados grabadores de Valencia en la segunda mitad del siglo XVIII, del cual se conservan grabados, casi siempre de temática religiosa, en Madrid, Toledo o Málaga[5]. Un año después de que Galcerán esculpiera la plancha del grabado, en 1762, la Real Academia de San Fernando, de Madrid, le otorgó el "Premio por ambos grabados y le nombró académico de mérito"[6].

El grabado muestra la figura de san Vicente Ferrer elevándose hacia el cielo, con los pies asentados en una nube y con un toro que le sirve de soporte. Este bóvido, con su testa coronada con guirnaldas de flores, es la representación del papa Calixto III, tal y como aparece en su emblema, que fue quien canonizó a San Vicente tras la instancia enviada por Alfonso el Magnánimo años antes, el 29 de junio de 1455, onomástica de san Pedro y san Pablo. Calixto III, el primer pontífice de la familia valenciana Borja, tenía tal fe en Vicente Ferrer que siempre reconocía que era él quien le aupó a la mitra romana, y, en correspondencia, ahora aupaba al dominico valenciano a la santidad, de ahí la figura del toro facilitando el ascenso al santoral. La idea retórica está tomada de unos versos en latín del poeta hispano-romano Marcial en su obra *Libro de Espectáculos*, y refrendada por la inscripción "Altius iste tulit" (Éste la levantó más) que aparece en una filacteria que es sujetada por un querubín con su axila izquierda y que asciende hasta engancharse con la pezuña delantera izquierda del toro. El ángel porta en la mano derecha un clarín con el que clama la buena nueva, mientras que con la derecha sujeta un pergamino desplegado en el que se puede distinguir en mayúsculas "Siglo Tercero de la Canonización del Apóstol de Europa".

El texto del que parte el "Altius iste tulit", el "Éste la levantó más" que tanto Serrano, el autor del libro, como Vergara, el autor de la lámina, aportan, es:

Vexerat Europen fraterna per aequora taurus:
at nunc Alciden Taurus in astra tulit.
Caesaris atque Iouis confer nunc, fama, iuuencos:
par onus ut tulerit, altius iste tulit.

Un toro había transportando a Europa a través de las aguas de su hermano:
pero en nuestros días un toro levantó a Alcides hasta las estrellas.
Compara ahora, Fama, los novillos del César y de Júpiter:
aunque levantaron igual carga, éste la lanzó a mayor altura[7].

En 1762, el padre jesuita Tomás Serrano publicaba la libérrima traducción del epigrama de Marcial con estos versos en castellano:

Que de la arena a la Luna
remontando el Toro va,
no fue destreza del arte,
obra fue de la piedad.
Un toro sobre su espalda

[5] CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario: "Devoción popular e imagen culta: las "aleluias" de la catedral de Málaga", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo VI (11), 1993; *Ibídem*: en "Boletín de arte", núm. 16, 1995, págs. 187-206.
[6] ANÓNIMO: *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las tres nobles artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta general de 3 de junio de 1763*, Imprenta de D. Gabriel Ramírez, Madrid, 1763, págs. 12 y 114.
[7] *Marco Valerio Marcial, Epigramas*. Introducción de Rosario Moreno Soldevila. Texto latino preparado por Juan Fernández Valverde; traducción de Enrique Montero Cartelle, CSIC (colección Alma Mater), Madrid, 2004-2005, 2 vols. Volumen 1, págs. 9 y 10 de "El libro de los Espectáculos".

Llevó a Europa por el Mar;
Y hoy otro lleva a Alcides
A la esfera Celestial.
De Jove, y César compara
los dos Toros; verse ha,
que si los honró igual carga,
éste la levantó más.

De san Vicente, vestido con su hábito de dominico, salen rayos de luz como símbolo de santidad y virtud, mientras es contemplado en su ascenso por varios querubines y recibido por un hombre barbado que representa la figura de Dios, ya que su cabeza está adornada por el triángulo que simboliza el dogma de la Trinidad.

En la imagen aparecen diecisiete querubines, uno de los cuales trata de poner sobre la cabeza del santo o sobre su halo una corona de laurel, mientras que con la otra mano ondea una filacteria con la inscripción "*DATE ILLI HONOREM*", que es parte de la cita bíblica que en la iconografía de san Vicente Ferrer solía usarse para colocarla sobre su cabeza: "*Timete Deum et date illi honorem*" –Temed a Dios y dadle honor–, cita que, a su vez, está tomada del Apocalipsis (14, 7) y que era muy usada por fray Vicente Ferrer en sus multitudinarias predicaciones: "*Timete Deum et date illi honorem quia venit hota iudicci eius*" –Temed a Dios y dadle honor, pues se acerca la hora del Juicio–. Dicha exclamación la dice uno de los tres ángeles del Apocalipsis de san Juan, de ahí que a san Vicente Ferrer a veces se le represente como "Ángel del Apocalipsis", con alas en los costados, como ya ocurriera en la naumaquia que se celebró en el cauce del río Turia a su paso por Valencia, en una escena teatral en la que un escuadrón de moros desembarca y asciende por las escaleras de piedra del puente de la Trinidad hasta que aparece por encima de sus cabezas san Vicente vestido de Ángel del Apocalipsis, con las alas extendidas y blandiendo una espada, aparición que hace huir a los moros y da pie al contraataque victorioso de los cristianos.

Otra inscripción en latín que aparece grabada en la lámina, en este caso flanqueando la nube y el toro en los que es transportado el santo, es la de "*O et praesidium! et dulce decus meum!*", cuyo significado es "¡Oh mi protección y mi querida gloria!", cita tomada de Horacio, en concreto de la oda a Mecenas[8]. El hecho de que esta inscripción decore al toro puede indicar que es el propio papa Calixto III quien la declama, como insinuando que san Vicente Ferrer fue su protector y por eso él lo glorificó.

Y la última inscripción y que más destaca es la que aparece en un pergamino desplegado y que anuncia el verdadero motivo de la lámina: "SIGLO TERCERO DE LA CANONIZACIÓN DEL APÓSTOL DE EUROPA", o lo que es lo mismo: tercer centenario de la canonización de san Vicente Ferrer. Dicho pergamino, que es sujetado por el mismo querubín pregonero que porta el clarín, está ubicado en el centro de la parte inferior de la imagen, justo por encima de lo que parece un espejo donde se refleja la imagen de la ciudad de Valencia vista desde el convento de la Trinidad. Ambos motivos, la imagen de la ciudad y el título, se hallan flanqueados por sendas figuras femeninas, que no son otra cosa que la alegoría de Valencia, en la parte izquierda, y la alegoría de la Orden de Predicadores o "Religión Dominicana", como se le llamaba en la época a la Orden de Dominicos o de Predicadores que fundara santo Domingo de Guzmán en 1216, y a la que perteneció san Vicente. A estas dos féminas les llueven pétalos de rosa que les están echando sendos querubines alados que portan como única indumentaria una capa corta.

La ciudad de Valencia es representada por una mujer ataviada con corpiño que le ciñe la cintura, medias mangas y falda larga[9]. Calza sandalias que dejan ver la desnudez de sus pies, quizá para resaltar el buen clima que disfruta la ciudad del Turia durante casi todo el año. Los atributos de esta imagen son, en primer lugar, el escudo

[8] HORACIO: (ed. lit. PÉREZ VEGA, Ana) *Odas, Libro I*, Orbis Dictus, Sevilla, 2005, Oda I dedicada a Mecenas. En traducción de Germán Salinas: "refugio y dulce amor mío".
[9] SERRANO PÉREZ, Tomás: *Op. cit*., pág. 31. El autor indica que Valencia representa el "Patrocinio" del santo, dado que Valencia es su patria.

de la ciudad, con sus cuatro palos de gules y oro de la Casa de Barcelona enmarcados en rombo timbrado con corona real y con el murciélago o *Drac Alat* que lo sobrevuela[10]. En segundo lugar, Valencia lleva en su mano izquierda una flor que le cubre el pecho como señal de recato. Por último, a sus pies se halla un pez alado que vierte de su boca un gran caudal de agua, señal inequívoca de que se trata de una alegoría del río Turia.

La dama que representa a la Orden de Predicadores o Dominicos lleva la cabeza cubierta con un manto, y todo su cuerpo permanece envuelto en una amplia toca que no permite ver más que uno de sus zapatos y sus manos, las cuales muestran el «*stemma liliatum*»[11], el emblema de la orden de Dominicos, con la cruz flordelisada o liliada sobre campo de plata y sable[12]. Se han añadido los atributos clásicos de la iconología dominicana, esto es, la estrella de ocho puntas sobre la frente, la bola del mundo y el perro con una tea o antorcha encendida[13]. La leyenda hagiográfica de santo Domingo de Guzmán cuenta que su madre, Juana de Aza, acudió a ver a santo Domingo de Silos para contarle que había tenido un sueño en el que salía de su vientre un perro con una antorcha encendida en la boca, a lo que el santo de Silos le respondió que era la señal de que su hijo alumbraría o encendería el mundo con su predicación. En la misma línea podemos interpretar la estrella, pues los hagiógrafos de santo Domingo cuentan que el día de su bautismo le salió una estrella en la frente, que fue posteriormente interpretada como "faro de almas".

Si analizamos someramente el perfil de la ciudad de Valencia que aparece enmarcado, percibiremos de inmediato que resulta geométricamente imposible obtener una imagen real en la que aparezca la torre Miguelete en el centro con el cimborrio de la catedral a su derecha y la cúpula de la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados a la derecha. Quizá pudiera pensarse que Vergara buscara cierto equilibrio en la composición, aunque tuviera que sacrificar para ello la veracidad. Lo cierto es que el efecto buscado, una pseudosimetría, está logrado, tomando por eje el portal de la Trinidad por el que se accedía a la ciudad desde el puente del mismo nombre. La solución a este enigma pasa por lo que antes apuntábamos: que la imagen de Valencia no fuera más que el reflejo de un espejo enmarcado, y sea, de ese modo, la propia ciudad del Turia (o el espectador) la que esté contemplando la lámina de san Vicente Ferrer.

Pocas imágenes reflejan la puerta de la muralla que se contempla aquí. Coincide en su emplazamiento con la puerta de la muralla romana que daba paso al *cardum*, nombre con el que se conocía la Vía Augusta que atravesaba la Valencia romana. En época musulmana la puerta se llamaba *Bab al-Warrak* ("Puerta de la Hoja"), y ya durante la etapa cristiana, la puerta es denominada de "Catalans", por ser la que comunica con el camino que va hacia el norte y, lógicamente, por donde llegaban a Valencia los inmigrantes catalanes hasta bien avanzada la Edad Moderna. A mediados del siglo XVIII se trata de un pequeño portal de arco de medio punto, rematado en altura por un vértice que le da un aspecto triangular. En la imagen se intuye que encima del arco hay una imagen religiosa, tal vez una Virgen María, pero este dato no hemos podido corroborarlo en la bibliografía existente sobre las murallas. En todo caso, en el otro grabado que existe en el que se puede observar la misma puerta, el de Antonio Bergón de 1862, se aprecia que ha sido modificada su fisonomía, pues aunque conserva un arco similar de medio punto, éste es rematado por un frontispicio triangular neoclásico, de menor altura y mayor ángulo que el anterior (Imagen 6). Tres años después, en 1865, comenzaría la demolición de las murallas de Valencia, derrumbe que incluyó dicha puerta, con lo cual ya no disponemos de más imágenes de ésta a partir de esa fecha.

El grabado sirve también como prueba documental para corroborar la autoría de José Vergara en otras obras posteriores. Los hermanos Vergara habían tenido en su padre, Francisco Vergara, a un gran maestro, y hemos constatado que la composición de este grabado está tomada de la obra que este último realizó para la

[10] COTS MORATÓ, Francisco de Paula: "El prestigio de la Ciutat de Valencia en tiempos de crisis: las andas e imagen de san Vicente Ferrer", en *Actas del Congreso Internacional de Imagen y Apariencia* (dir. MARTÍNEZ MENGUAL, Antonio), Universidad de Murcia, 2008.

[11] MONTANER FRUTOS, Alberto; ECHARTE, Tomás: "Los emblemas de la orden de predicadores: el Stemma Liliatum y el Stemma Formatum", en *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, núm. 3, Zaragoza, 1997, págs. 393-434.

[12] En heráldica se considera "campo de plata" al fondo blanco, mientras que el "campo de sable" es sinónimo de un fondo negro.

[13] SERRANO PÉREZ, Tomás: *Op. cit.,* pág. 31: la dama que representa a la Orden de Predicadores es para este autor la personificación de la "Honra" del santo.

portada barroca de la catedral de Valencia. Sin embargo, la mano de Ignacio Vergara, hijo de Francisco y hermano de José, se nota hasta el punto de que hoy en día numerosos autores le atribuyen a él la obra en exclusiva, aunque para ello contara con la pericia y la ayuda del cantero José Miner. Si aceptamos esa teoría, las fechas cuadran a la perfección, pues la factura de ese altorrelieve de la fachada barroca de la catedral data de entre 1751 y 1753[14]. La composición es muy similar a la que en 1761 usara José Vergara para dibujar a san Vicente: dos figuras femeninas en la base, nubes y querubines, así como el motivo central en un entorno circular.

El propio Ignacio Vergara también realizó varias imágenes escultóricas de san Vicente Ferrer que guardan cierto parecido con la dibujada por su hermano José, tanto en el rostro como en la expresión corporal o en la vestimenta.

Ahora bien, sin duda, la aportación más novedosa que presentamos aquí es el vínculo que existe entre la lámina de san Vicente Ferrer con algunas de las pinturas al fresco que el propio José Vergara realizó para la iglesia de San Miguel Arcángel de Burjassot entre 1770 y 1780. Nos referimos en concreto a tres: la primera es la imagen de Dios, que aparece sentado en una nube en la misma posición corporal, con la única diferencia de que en el grabado de san Vicente aquel tiene la mano derecha abierta con la palma hacia arriba en dirección al santo y en actitud de bienvenida, mientras que en la pintura al fresco aparece señalando a la Virgen María y al Niño al tiempo que el arcángel san Miguel se arrodilla ante ellos. La segunda traslación parcial a Burjassot de la lámina de san Vicente es la de la alegoría de Valencia, que es reconvertida con las pertinentes modificaciones en la alegoría de la Devoción: la misma cara, una mano abierta cubriéndose el pecho y hasta la misma posición de los dedos, abiertos todos salvo el corazón y el anular, que están unidos o casi unidos. La tercera y última traslación de la lámina de San Vicente a la iglesia de San Miguel Arcángel de Burjassot que hemos detectado, aunque menos evidente que las anteriores, ha sido en la alegoría de la Oración, a la que Vergara traslada la cara, sobre todo la expresión de la mirada, de la alegoría de la Religión Dominicana de la lámina que estamos analizando. Sin duda, un análisis exhaustivo de toda la obra pictórica de José Vergara daría más resultados positivos en este sentido, lo cual podría demostrar que el pintor se valdría de algunos bocetos o copias de modelos que llevaría siempre consigo y que reutilizaría con asiduidad.

En este sentido, sería interesante poder averiguar de qué modelos o fuentes de inspiración se valió Vergara para el diseño del dibujo previo que sirvió para que Galcerán grabara a un san Vicente de esa guisa, montado en el toro que le ascendía a los cielos. Una de las principales cualidades de José Vergara era su capacidad para tomar prestado de otros pintores temas, motivos y modelos. De ese modo, es conocida la influencia que ejercieron en él Juan de Juanes, Ribera y Ribalta, muchos de cuyos cuadros pudo ver en persona en su ciudad natal, pero también recibió influencias indirectas, como la de pintores de la talla de Giaquinto o Paolo de Mattei, en base a la carpeta repleta de dibujos, bocetos y copias de pinturas y esculturas que había recopilado su primo, Francisco Vergara Bartual, durante su estancia en Italia[15]. Ahora bien, otra influencia más cercana de artistas foráneos le vino a José Vergara de su estancia en Cocentaina, donde pudo contemplar las obras que el mismo Paolo de Mattei había realizado para el convento de Clarisas de dicha población. La otra influencia extranjera le vendría a Vergara del pintor francés Noël-Nicolas Coypel, del que pudo contemplar las carrozas barrocas que dicho pintor realizó por encargo del Marqués de la Mina a su vuelta a Valencia tras su estancia en Paris como embajador[16]. Es más, de alguna forma tuvo Vergara que ver algún original, copia o estampa de *El Rapto de Europa* (1726)[17] que pintó el artista francés. De ese cuadro pensamos que Vergara extrajo diversos elementos clave de la composición que

[14] PINGARRÓN SECO, Fernando: *Arquitectura religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia*, Ayuntamiento de Valencia, 1998, pág. 131, nota 344.

[15] BELDA NAVARRO, Cristóbal: "Francisco Vergara y la Academia de san Lucas de Roma", en *Ars longa: cuadernos de arte*, núm. 5, 1994, págs. 139-146.

[16] CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Akal, 2001, pág. 191.

[17] El rapto de la princesa fenicia Europa por Zeus convertido en toro blanco ha sido uno de los temas más empleados en la pintura de temática mitológica. De hecho, se conserva una pintura con ese tema en Pompeya, y ha sido fuente de inspiración de pintores de la talla de Tiziano, Veronés, Carracci, Strozzi, Cortese, Quellinus, Tiepolo, Reni, Rubens, Marie Pierre o Boucher, entre otros.

reciclaría para el grabado de san Vicente. Coypel, que aquí usa como modelos de cupidos o eros a niños de muy corta edad, alados y con rizos rubios, continuará usándolos en otras composiciones como ángeles querubines. Otros elementos que Vergara toma prestados del cuadro de Coypel son los querubines que derraman flores sobre los protagonistas y la guirnalda de flores que corona la testa de Zeus convertido en toro. La misma idea de esa Europa siendo transportada por Zeus la retoma Vergara, ahora bien, eliminando cualquier connotación mitológica y adaptando los distintos personajes al universo cristiano católico. De ese modo, los cupidos se convierten en querubines al no portar flechas, arcos y aljabas; el toro blanco, en lugar de representar al dios Zeus es ahora el papa Calixto III; la bella Europa pasa a convertirse en el santo a quienes todos llaman el "Apóstol de Europa"; por último, Céfiro se convierte en Dios Padre, también posado sobre una nube y también ayudando a la pareja del toro y del santo a que asciendan con mayor facilidad. Esa clara intención se ve refrendada por la explicación somera y parcial que de la lámina aporta el mismo libro que la contiene, y de la pluma de Serrano mana una particular reflexión sobre el mito del rapto de la princesa Europa en la que compara, como hemos visto, al continente Europa, con su "apóstol", con el predicador que recorrió parte de Europa, con san Vicente Ferrer, y aunque no menciona a Zeus como toro, sí que lo hace con Calixto III, quien como hemos visto tenía a ese animal como motivo principal de su escudo heráldico.

Resulta más que evidente que el componente de adoctrinamiento que tiene esta imagen vicentina es enorme. Vergara modifica en esta ocasión diversos aspectos de la iconografía clásica del santo, eliminando el tradicional dedo índice alzado de la mano derecha -atributo muy usado para representar también a san Juan Bautista[18] o a Jesús- como símbolo, en primer lugar, de la dirección en donde se encuentra la verdad divina, el Reino de los Cielos, gesto que usaba con profusión en sus sermones, y, en segundo lugar, como secular idea popular de que muchos de los más de ochocientos milagros que se le atribuyeron en su día a san Vicente fueron realizados al levantar éste su dedo índice, que servía de transmisor de magia, taumaturgia y fe, simultáneamente[19].

Sin embargo, Vergara nos presenta a un san Vicente Ferrer dialogante con las manos abiertas, extendidas, algo que también revela el gesto de su rostro, con la boca medio abierta, con los ojos muy abiertos y las cejas arqueadas. El motivo es claro: en este caso no habla a los feligreses, sino que está siendo recibido por Dios, que extiende una mano hacia él. Vergara nos muestra a un San Vicente dinámico, con las piernas a punto de comenzar una genuflexión como acto de reverencia. Al ascender a los cielos subido en la grupa del toro, aupado por Calixto III, ya no necesita allí usar sus grandes dotes de persuasión y su efusiva gesticulación: ahora lo que quiere transmitirnos Vergara es la paz y la calma de san Vicente al ser acogido por Dios.

Este adoctrinamiento hay que inscribirlo también en la instrumentalización que la ciudad de Valencia estuvo haciendo de la santidad de san Vicente Ferrer durante al menos tres siglos, de 1455 a 1755, desde su canonización hasta la celebración de su tercer centenario. En ese sentido, conviene recordar que en 1454, en pleno debate y proceso de canonización, el *Consell* de Valencia, a instancias del dominico Martí Trilles, se implicó en el asunto aportando una fuerte dotación económica para que la canonización llegara a buen puerto, y no tanto por motivos religiosos, sino porque *la qual cosa serà molt gran honor així de la dita ciutat com de tot lo Regne, que hun religiós tal e natural dàquesta ciutat fos canonizat*… En Valencia había dos patrones, san Vicente Mártir, san Jordi y el Ángel Custodio. Sin embargo, ninguno era autóctono. La oportunidad no se dejó pasar y, en palabras de Velasco González, "en Valencia se deseaba y se requería la figura de un santo patrón que prestigiara y diera cohesión a una ciudad que se encontraba en pleno apogeo social y económico"[20]. Después de la canonización en 1455,

[18] Sandro Botticelli ya usó, en "La Calumnia de Apeles" a una figura de mujer con el dedo índice alzado hacia el cielo como alegoría de "La Verdad" (1495). En la misma línea, Veronés pintó a Jesús con el mismo gesto en "Jesús entre los doctores" (1548), y Ribalta hizo lo propio al representar a Jesús en el dedo índice levantado en "La última cena" (1604), pintura que se halla en la capilla del Real Colegio de *Corpus Christi* de Valencia.

[19] Sobre el significado en la iconografía hagiográfica del dedo índice en alto, véase DEL CAMPO FRANCÉS, Ángel; GONZÁLEZ REGLERO, Juan José: "En torno al lenguaje del dedo índice en la iconografía del Bautista", en *Cuadernos de Arte e Iconografía,* Tomo IV, núm. 7, Fundación Universitaria Española, 1991.

[20] VELASCO GONZÁLEZ, Alberto: "De Valéncia a Vannes: culte, devoció i relíquies de sant Vicent Ferrer", en *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*, núm. 29, Universitat de Barcelona, 2008, págs 395-436.

la ciudad de Valencia comenzó a potenciar la figura del santo, le dio su patronazgo y declaró fiesta anual el día 5 de abril, recordando el fallecimiento del santo, aunque al coincidir casi todos los años con la Pascua, la hizo móvil para que fuera el primer lunes siguiente a ésta. Desde entonces, la adquisición de reliquias del santo enterrado en Vannes fue una necesidad, y se obtuvo la capa, un dedo índice, una parte de la garganta, el hueso radio del brazo derecho, una costilla... Las autoridades eclesiásticas y municipales valencianas han ido reconociendo una y otra vez durante siglos la importancia que "*hun tal fill de la dita ciutat sia canonizat e haüd per sanct e en la glòria de paradís, lo qual incessantment pregarà e haurà per recomanada la dita ciutat*"[21]. Otro ejemplo más se produce en 1600 con motivo de la llegada a Valencia de una reliquia del santo, la preciada costilla que motivó unas fiestas religioso-populares sin parangón hasta ese momento[22].

En conclusión, esta lámina es un muestra de la clara intencionalidad de los elementos iconográficos aquí plasmados, que no están puestos aleatoriamente ni por motivos estéticos, sino que corresponden a una clara idea preconcebida en la que el juego de símbolos, mediante la transformación de mitos helénicos paganos en iconos cristianos, sirve de base al trasfondo de exaltación de "lo valenciano": la ciudad de Valencia, el convento de Predicadores, el primer papa valenciano y el primer santo nacido y criado en Valencia. Todo ello para mayor gloria, según el ideario de la época que nos ocupa, no sólo de la religión católica, sino, sobre todo de la ciudad de Valencia y de su proyección europea. Ahora bien, ese objetivo final no obedece tanto a un intento de llegar a los sentidos del espectador con imágenes piadosas o patrióticas, sino también al deseo de despertar su intelecto, de ahí que la dificultad del lector de la época en entender la lámina objeto de este estudio se difumine en parte al leer en el mismo libro en donde está incluida una somera explicación que calla más de lo que dice, pero que aporta lo suficiente como para abrir la puerta a una mejor y más clara interpretación[23].

3. ENGALANAMIENTO DE FACHADAS

Este grabado muestra una de las casas solariegas o palacios que se adornaron con profusión de detalles para engalanar la ciudad de Valencia en 1755 con motivo de las fiestas del tercer centenario de la canonización de san Vicente Ferrer. Probablemente fue la mejor adornada entonces, ya que Serrano la pone como ejemplo desta-

[21] RUBIO VELA, Agustín (ed.): *Alfons de Borja y la ciudad de Valencia (1419-1459)*, Valencia, Fundación Valencia Tercer Milenio, 2000, pág. 245, doc. 129.
[22] MAS I USÓ, Pasqual: "El certamen valenciano a san Vicente Ferrer (1600) y la polémica entre Jaime Orts y Melchor Orta", en *RILCE. Revista de filología hispánica*, núm. 7.1, Universidad de Navarra, 1991, págs. 69-93.
[23] SERRANO PÉREZ, Tomás: *Op. cit*., págs. 31-34.

cado de esa competencia que hubo entre las familias de la élite urbana para decorar las fachadas de sus casas y palacetes durante los últimos días de junio y primeros de julio de 1755:

> *… para ver lo que obró esta religiosas competencia sería preciso describir una a una todas las casas de la ciudad. Vaya una por todas, y sea la del señor don Joachín Valeriola y Proxita. Está esta casa, si no ya palacio, en la calle del Mar, y da la una frente a la misma calle, y la otra a la replazuela de san Cristobal. Así la favorece en gran manera su situación, para las ventajas en el lucir.*

Los Valeriola, emparentados con los Vives[24], con quienes compartían su raíz judía, desde que se convirtieron al cristianismo se habían distinguido por su religiosidad, quizá como compensación a su conocido origen hebreo. Es por eso que en las ocasiones de las grandes fiestas, siempre echaban la casa por la ventana, casi de forma literal, para decorar la fachada de su enorme mansión. De ese modo, en 1622, Jerónimo Valeriola y Carroz Pardo de la Casta ordenó decorar profusamente la fachada de su palacio cuando Valencia "salió de sí de alborozo por la nueva gloria que dio al primer triunfo de María la Iglesia"[25]. El cronista se refiere a las fastuosas fiestas que se celebraron en Valencia con motivo de la publicación *Santissimus* (24-5-1622), un breve emitido por el papa Gregorio XV en el que se prohibía difundir en escritos y sermones que la Virgen María no hubiera sido concebida sin pecado[26]. En aquella ocasión, los Valeriola trasformaron su palacio en un "geroglyfico de luz en que brillaba la gracia de aquel felicísimo instante", en palabras de Tomás Serrano, y Jerónimo Valeriola rehusó aceptar el primer premio de decoración de fachadas[27]. Años después, en 1638, con motivo de la celebración del cuarto centenario de la conquista de Valencia por Jaime I, la familia Valeriola volvió a distinguirse como la que con mayor primor decoró las fachadas de su casa. Ni en esos dos momentos festivos ni en el del año 1755 los Valeriola aceptaron el primer premio de casas engalanadas que concedía tradicionalmente el consistorio valenciano.

Joaquín Valeriola, además de los nobiliarios, reunía en su persona tres títulos concedidos por su ciudad: regidor perpetuo de la Ilustre Ciudad, comisario en las fiestas de san Vicente Ferrer y comisario de la calle del Mar. De alguna manera se sentía obligado, por tanto, en atención a la trayectoria de devoción y fasto de su familia, así como a los cargos perpetuos y temporales que ocupaba, a lograr vestir y lucir de nuevo su palacio mejor que ninguna otra casa de la ciudad.

En la base de la lámina puede leerse el siguiente texto: *Scenographia, de la Casa de D^{n}. Joaquín Valeriola y Proxita. Según estaba adornada en los días 28. 29. y 30. de Junio del año 1755 del año 1755. En el que la Ciudad de Valencia Celebró el Siglo 3º de la Canonisación de su Apóstol Sn Vicente Ferrer. Carlos Francia fecit.*

Por tanto, Carlos Francia es el autor tanto del diseño, como del dibujo original y del grabado, al igual que lo fuera también de otra lámina incluida en el libro que nos ocupa, la de la naumaquia en el Turia. En este caso, el artista ha tomado del natural unos apuntes que luego ha desarrollado en su estudio. La estrechez de la calle del Mar, donde se halla ubicado el edificio, impidió que el punto de vista fuera frontal y más lejano. Con todo, Francia aprovecha al máximo las reglas de la perspectiva y dota a su lámina de una profundidad que se presta a la profusión de los detalles. Por la calle del Mar pasean varios viandantes ataviados con prendas típicas del siglo XVIII. Las damas, jamás paseando solas, llevan la cabeza cubierta por una toca, falda larga y abanico en la mano. La niña que aparece en la parte izquierda junto a su madre, también va vestida con el mismo estilo de ropa, e incluso con su abanico. La anciana, en cambio, vestida de negro, con pañuelo que le cubre la cabeza y con cayado que le sirve

---

[24] Luis Vives y Valeriola, padre de Juan Luis Vives, fue apresado por judaizante en 1500 por la Santa Inquisición, procesado veinte años después, y quemado en la hoguera en 1524. La madre de Vives, Blanquina March, fallecida en 1508, fue desenterrada y quemados sus restos en 1529. Véase ESCUDERO LÓPEZ, José Antonio: Luis Vives y la Inquisición, en *Revista de la Inquisición. Intolerancia y derechos humanos*, núm. 13, 2009, págs. 11-14.

[25] SERRANO PÉREZ, Tomás: *Op. cit*., pág. 200.

[26] LLORENS HERRERO, Margarita; CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel: *La Inmaculada Concepción en la Historia, la Cultura y el Arte valenciano*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2007, págs. 179-187.

[27] CREHUADES, Nicolás: *Solenes* (sic) *y grandiosas fiestas qve la Noble y Leal Civdad de Valencia a hecho por el Decreto qve la Santidad de Gregorio XV ha concedido en fauor de la inmaculada Concepcion de Maria Madre de Dios y Señora Nuestra, sin pecado original concebida. En Valencia. por Pedro Patncio Mey, junto a San Martin*, Valencia, 1623.

para caminar con más seguridad. Por su parte, los caballeros llevan la cabeza cubierta con sombrero de tres picos, salvo uno que lo lleva en la mano en ademán de saludo a una pareja de damas. El caballero del centro, que mira al espectador, porta bastón y arma blanca. Junto a la casa de los Valeriola y Proxita observamos un pequeño jardín de estilo francés, lleno de setos de arrayán colocados en simetría, y, anejo a la casa, un altar efímero dedicado a san Vicente Ferrer. En cinco de los seis balcones de la planta noble, así como en tres de las cinco ventanas de la planta baja, se hallan diversos moradores de la casa vestidos con sus mejores galas.

El edificio posee una planta alta en la que se distingue la galería de tradicionales arquillos que ya se usaron en el gótico civil valenciano y que perduraron durante el Barroco. En la actualidad, la fachada del edificio difiere un poco de la que se aprecia en la lámina, sobre todo en lo referente a los remates en forma de frontones neoclásicos que resaltan los ventanales de los balcones.

La fachada principal da a la calle del Mar, la tradicional calle nobiliaria junto con la calle Caballeros, mientras que la fachada más estrecha recae en la por entonces "replazuela de San Christoval", llamada así por estar en ese momento en la plaza donde se halla la iglesia de san Cristóbal, el templo cristiano construido sobre la sinagoga mayor de la judería valenciana tras el pogromo de 1391. En la principal, en base a lo que se aprecia en la lámina y al complemento testimonial que aporta el padre Serrano, podemos observar los tapices historiados que caen desde los balcones hasta la acera. Por encima de los balcones, y hasta la galería de arquillos, se extiende una enorme superficie encortinada en tafetán "color de leche, sobre el cual se movían con inquieto bullicio, a manera de olas, barras carmesíes. Templaban la oposición de estos dos colores, dados de pagizo (sic) y verde". Sobre esas cortinas blancas llenas de barras granates y cuadrados amarillos y verdes se instalaron un sinfín de espejos, escudos, cuadros, cornucopias, velas… Aunque en la lámina de Carlos Francia se distinguen bastantes más, Serrano asegura que hay ocho "espejos de armar" con sus respectivos marcos, y cuarenta y siete pinturas, siete grandes y cuarenta más de reducido tamaño. Alguno de esos cuadros son retratos, como se puede apreciar al ampliar la lámina. En cuanto a la iluminación, se había dividido la fachada en tres franjas horizontales. La primera de ellas, que corría en la base de los balcones, estaba formada por ciento cuarenta velas de cera; la segunda, colocada en los pasamanos de los balcones, consistía en veinte hachas; y en la tercera, coronando cada acceso a los cinco balcones, se habían instalado sendas lámparas de cristal del tipo "araña", con doce velas cada una. Por encima de esas tres líneas horizontales de luz, desde los balcones hasta la azotea, entremezcladas con los cuadros y los espejos, se colocaron doscientas "cornucopias de cristal" con un total de cuatrocientas velas. Dichas cornucopias de cristal son, en realidad, espejos de marco tallado y dorado que en su parte inferior tienen dos brazos para poner velas, cuya luz reverbera en los propios espejos, con lo cual aumenta la luminosidad. Su efecto en la fachada debía ser muy elegante al anochecer. Más arriba, en cada uno de los arquillos, se elaboró una pirámide rematada por un globo luminoso, y en la azotea se instalaron unas pirámides de quince palmos –unos tres metros– formadas por guirnaldas de farolillos de quince palmos, según el cronista, junto a otras pirámides más reducidas que asemejaban cipreses. El friso que divide la galería de arquillos y la azotea, estaba engalanado con una línea de faroles de diversos colores.

La fachada pequeña, que recae a la antigua plaza de san Cristóbal, fue adornada en su parte inferior con un altar dedicado a san Vicente Ferrer, cuyo motivo principal era un retrato del santo. El altar poseía un friso de arrayán en el que se habían colocado diversos elementos decorativos similares a los de la otra fachada, y estaba

flanqueado por dos columnas y elementos curvos típicamente barrocos. Por encima del balcón se instaló un ingenio mecánico con elementos móviles, todo encajado en una celosía muy calada, casi transparente, que albergaba un segundo altar dedicado al santo valenciano. Las medidas de este elemento efímero que aporta el padre Serrano son cuarenta y dos palmos de alto por veinticinco de ancho, lo que en medidas castellanas hace 8,4 m de alto por 5 m de ancho. La descripción que del altar hace el cronista complementa muy bien la lámina:

> *Dentro del Altar estaba representado el Mar, cuyas olas se mecían con movimiento muy apacible. A un extremo un peñasco, y sobre él, San Juan Evangelista con la pluma, y en el ayre, rodeado de Serafines, el Ángel Valenciano; y sobre todo el Altar, el escudo de armas de Don Joachín, también transparente. A espaldas del Altar, para que se lograse su transparencia, se avivaba su actividad en mil y ochenta candilejas. A esta luz brillaba el Escudo, haciendo ver al mundo quanto esmalta la nobleza el resplandor de la Religión*[28].

El escudo de los Valeriola estaba flanqueado por dos pavos reales en ademán de alzar el vuelo, y la corona ducal que timbrea sus armas vuelve a repetirse en la decoración de luces de toda la azotea del edificio, que pasa así a ser una "casa coronada", lo que, de alguna manera, realzaba la condición nobiliaria de los Valeriola.

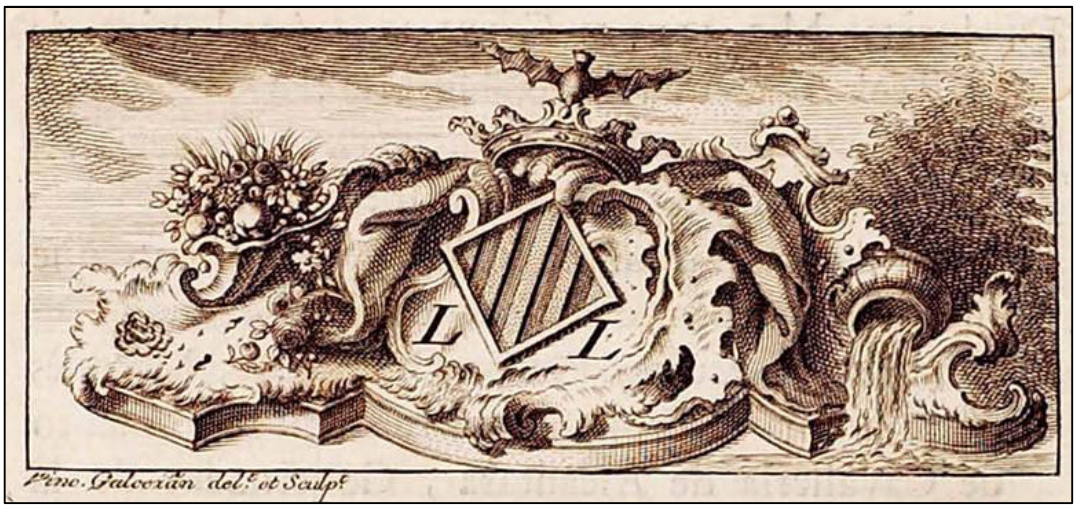
Otros elementos decorativos se distinguen en la parte izquierda de esta fachada. Se aprecian tres tapices historiados con escenas de caballerías cuyo estudio detallado bien pudiera sacar a la luz que se trata de escenas extraídas de pasajes de Don Quijote de la Mancha, aunque esto no es hoy por hoy más que una simple conjetura. Por su parte, tanto la torre en primer término como la "torreta Miramar" de segundo plano están decoradas con profusión de detalles, entre los que destacan los faroles que adornan sus respectivos tejados. Por último, el pequeño jardín efímero estaba estructurado en cuatro cuartos, divididos por dos caminos perpendiculares pavimentados de azulejos. En el centro del jardín se colocó una fuente, con cubeta hexagonal, con la figura en alabastro de una ninfa, de cuya coronilla salía un potente chorro de agua.

El gasto que desembolsaron los Valeriola hubo de ser enorme durante los tres últimos días de junio de 1755. A los trabajos de adecuación de la fachada, construcción de altares y jardín, se unió la gran partida en aceites y cera necesaria para que tan fastuosa iluminación surtiera el efecto deseado. Sirva como detalle la obra de Serrano, quien afirma que fueron 7.698 puntos de luz los empleados:

> *El número de luzes que se empleó en tantas invenciones fue cerca de ocho mil. Esto es: En hachas de cera, 20; en velas de cera, 500; en las Arañas, 60; en Faroles, 300; en Pirámides, 18; en bolas, 2.000; en luzes al ayre, 3.000; en el Altar, 1.800. Todo, 7.698*[29].

[28] SERRANO PÉREZ, Tomás: *Op. cit*., pág. 202.
[29] SERRANO PÉREZ, Tomás: *Op. cit*., págs. 202-203.

4. LAS ARMAS DE LA CIUDAD



Grabado 3. SERRANO PÉREZ: Tomás: *Fiestas seculares…,* página 7.

El grabador Vicente Galcerán no sólo trasladó a las planchas los diseños y dibujos de José Vergara, sino que, al menos en esta lámina, realizó él todo el trabajo, tal y como se refleja en el texto a pie de lámina: "Vinc. Galcerán del^{t}. et sculp^{t}."

El grabado muestra una composición muy barroca cuyo elemento principal es el escudo de la ciudad de Valencia. Este está flanqueado por diversos motivos vegetales y textiles sobre una peana con las típicas curvas y contracurvas del Barroco. Junto a flores y frutos, dos elementos sobresalen a los costados: el de la izquierda es una cornucopia de la abundancia, de la que sobresalen todo tipo de frutos, flores y diversos vegetales de difícil identificación. Creemos que esta puede identificarse como la huerta valenciana, tradicionalmente considerada muy fértil y capaz de dar cuatro cosechas al año. En cambio, el elemento que destaca a la derecha de la composición es una vasija que está derramando agua sin cesar. Sin duda se trata del símbolo del río Turia, que atraviesa la ciudad de Valencia y riega toda su huerta y la de los pueblos de alrededor merced al sistema de acequias que desde la época musulmana sigue perdurando hasta hoy en día. De hecho, el padre Serrano narra una representación simbólica del río Turia y de Valencia que se creó ex profeso para las fiestas vicentinas de 1755, y opta por citar a Claudio Claudiano (c. 370-405 d. C.) en su panegírico a la reina Serena: "Floribus et roseis formosus Turia ripis", parte de la frase completa que el escritor romano escribió: "Floribus et roseis formosus Turia ripis fructibus et plantis semper pulcherrimus undis"[30]. Pese a ser dudoso que se refiriera Claudiano al río Turia, el hecho es que en el siglo XVIII así se daba por cierto.

El escudo de Valencia está formado por sus tradicionales cuatro palos de gules y oro de la Casa de Barcelona enmarcados en rombo timbrado con corona real y con el murciélago o *Drac Alat* que lo sobrevuela, de color sable. El significado de las dos "L" mayúsculas que flanquean el rombo es el de la lealtad que la ciudad mantuvo con Pedro IV el Ceremonioso con motivo de los dos asedios que padeció durante la guerra con Castilla que enfrentó a dicho rey con Pedro I el Cruel, de ahí que se le suela denominar a ese conflicto "Guerra de los dos Pedros".

[30] SERRANO PÉREZ, Tomás: *Op. cit.,* pág. 115; véase también CORTÉS Y LÓPEZ, Miguel: *Diccionario geográfico-histórico de la España antigua*, Tomo II, Madrid, Imprenta Real, 1836, págs. 417 y 426.

5. CANONIZACIÓN

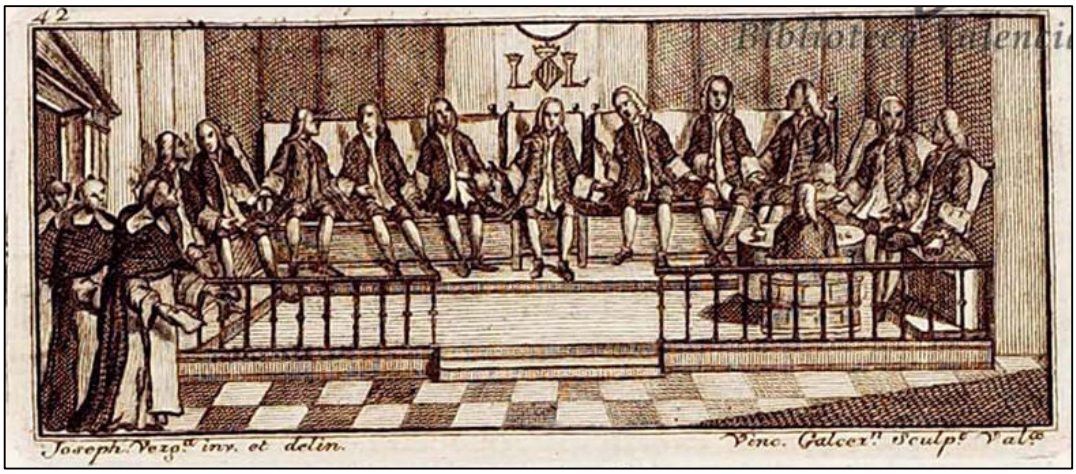
Grabado 4. SERRANO PÉREZ: Tomás: *Fiestas seculares…,* página 35.

El grabado 4, al igual que sucede con los siguientes hasta el grabado número 12, fue diseñado y delineado por José Vergara, correspondiéndole el esculpido a Vicente Galcerán. En la lámina puede apreciarse a dos frailes dominicos arrodillados ante el papa, que está rodeado por varios asistentes y, quizá, algún cardenal. La escena es observada por una figura, ataviada con ropa y casco militar, que permanece muy atenta, mientras que el personaje que está a su espalda, con golilla en el cuello, mantiene la cabeza girada en otra dirección. Estos dos personajes podrían personificar alegórica y respectivamente las armas y las letras, como en aquel discurso sobre las armas y las letras que aparece e*n El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*[31], que en este caso simbolizarían al Ejército y al Gobierno de España. Los dos frailes del centro han de ser necesariamente Vicente Ferrer y santo Domingo de Guzmán. Estamos, por tanto, ante una representación de la canonización de san Vicente Ferrer por el papa Calixto III, que alarga su mano izquierda para tocar la de san Vicente mientras que con la derecha le da su bendición. Es evidente que tal escena no pudo darse en la realidad, pues su canonización se produjo en 1455 y su fallecimiento ocurrió más de treinta años atrás, en 1419. Ahora bien, la idea es clara: un papa valenciano canoniza al primer santo valenciano. La conjunción de intereses es evidente, máxime si tenemos en cuenta que Calixto III sólo renunció al obispado de Valencia cuando le invistieron como pontífice máximo de la Iglesia Católica.

La escena está arropada por un fondo de arquitecturas neoclásicas que apuntan, todavía en pleno Barroco, al neoclasicismo academicista que el propio José Vergara iniciara junto a su hermano y el grabador Galcerán en la Academia de San Carlos a partir de 1768.

[31] CERVANTES: *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, capítulo XXXVIII.

6. DELIBERACIÓN

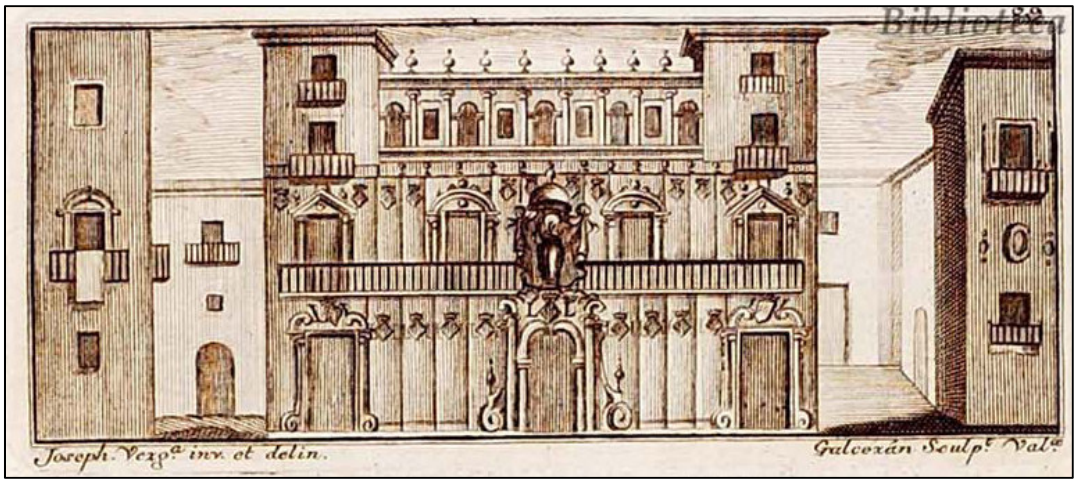


Grabado 5. SERRANO PÉREZ: Tomás: *Fiestas seculares…,* página 42.

En este caso la lámina ilustra de manera convincente una deliberación de los miembros del consejo de Valencia, instalados cómodamente en las bancadas de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad. Once regidores se disponen a escuchar las razones de tres frailes dominicos. La sesión concreta que quiere ilustrar la lámina es la que se produjo en la tarde del día 8 de agosto de 1754, en plena ebullición de las sesiones preparatorias para organizar las fiestas del tercer centenario de la canonización de san Vicente Ferrer. En dicha sesión se personó en la Sala Dorada el padre Vicente Agulló, prior del Real Convento de Predicadores, junto a otros dos dominicos. Portaba un memorial que mostró a los regidores en el que enumeraba los supuestos beneficios que tanto Dios como san Vicente Ferrer habían reportado a la ciudad en el último siglo, contado desde el 29 de junio de 1655, día de san Pedro, y que finalizaba la víspera del mismo día del año 1755. En vista de ello, suplicaba el prior que tuvieran en cuenta los regidores el decreto de solemne acción de gracias al santo patrón, así como la celebración de unas fiestas centenarias como merecía tanto el santo como Valencia, "que siempre se había distinguido entre todas las Ciudades en las demostraciones festivas de gratitud y Religión".

Tras la lectura del memorial, los regidores optaron por aplazar la reunión y deliberar en secreto el día 19 del mismo mes. Después de una segunda lectura más pausada del memorial, ese mismo día se decretó la celebración de las fiestas centenarias vicentinas para el año siguiente. De inmediato se nombraron los comisarios encargados de su organización: Joaquín Valeriola y Proxita, Felipe Musoles, a los que se añadieron los dos comisarios de fiestas para el año siguiente: Lorenzo Merita y Llacer, y Mauro Antonio Oller y Bono. Fueran casuales o no estos cargos electos, el hecho es que los cuatro tenían bastante interés en llevar a buen puerto las fiestas que se avecinaban. La familia Valeriola se había distinguido por ser la que con más lujo y boato había decorado su casa-palacio en las fiestas del cuarto centenario de la entrada de Jaime I en Valencia; Merita vivía en la Casa de los Niños Huérfanos de San Vicente; Musoles era el clavario del Hospital General y administrador del citado orfanato, mientras que, por último, Oller habitaba la casa contigua a la natalicia de san Vicente Ferrer, en la calle del Mar, donde aún se conserva el pozo de los milagros del santo. La conjunción de intereses del Cabildo de la ciudad y del Real Convento de Predicadores era evidente, y ello permitió que se celebraran en 1755 unas fiestas centenarias por todo lo alto.

7. CASA DE LA CIUDAD



Grabado 6. SERRANO PÉREZ: Tomás: *Fiestas seculares…,* página 89.

El engalanado de fachadas era una práctica habitual en la Valencia barroca cuando se celebraban fiestas de cualquier índole. Ya hemos visto cómo se adornó la fachada de los Valeriola con profusión de motivos ópticos, artísticos y luminosos. Como es natural, el edificio que representaba a la ciudad, la Casa de la Ciudad, sede del cabildo municipal, también tenía que vestirse de gala con ocasión del inicio de las fiestas vicentinas de 1755. El grabado de Vergara y Galcerán muestra la fachada de dicho edificio recayente a la calle Caballeros. En la actualidad no existe el edificio, tras su demolición a mediados del siglo XIX, y su solar está ocupado por unos jardines anejos al Palacio de la Generalitat. El inmueble, construido a partir de 1311 frente a la puerta de los Apóstoles de la catedral, tuvo diversas ampliaciones y reformas a lo largo de los siglos, pero su base arquitectónica siempre fue el gótico civil, aunque conservó los elementos estéticos propios del Renacimiento en ventanales incluso después del grave incendio que sufriera en 1586.

El edificio constaba de tres plantas, la baja, la noble y la andana, esta última con su típica galería de arquillos gótica. Un balcón corrido servía de nexo a los cuatro ventanales, mientras que la galería de arquillos superior estaba flanqueada por sendos remates en forma de torre. En el grabado de Vergara y Galcerán observamos diversos elementos barrocos que se le añadieron a los tres pórticos y a las ventanas, así como una reforma que afectó a la galería de arquillos, en la cual, algunos de estos quedaron convertidos en ventanas separadas por columnas. El remate de la azotea está formado por adornos pétreos en forma de jarrones que coinciden con cada columna inferior y ejercen de falsa balaustrada.

El día 28 de junio de 1755, fecha en que se fijó el inicio de las fiestas de san Vicente Ferrer, apareció la fachada de la Casa de la Ciudad revestida de tres órdenes de tapices historiados con relieves en seda y oro. En la imagen no se aprecian esos detalles, pero sí las cenefas que cada tapiz portaba en su parte superior, en las que se distingue el escudo de Valencia cuatribarrado y flanqueado por la doble "Lealtad", tal y como hemos descrito en los comentarios al grabado 3.

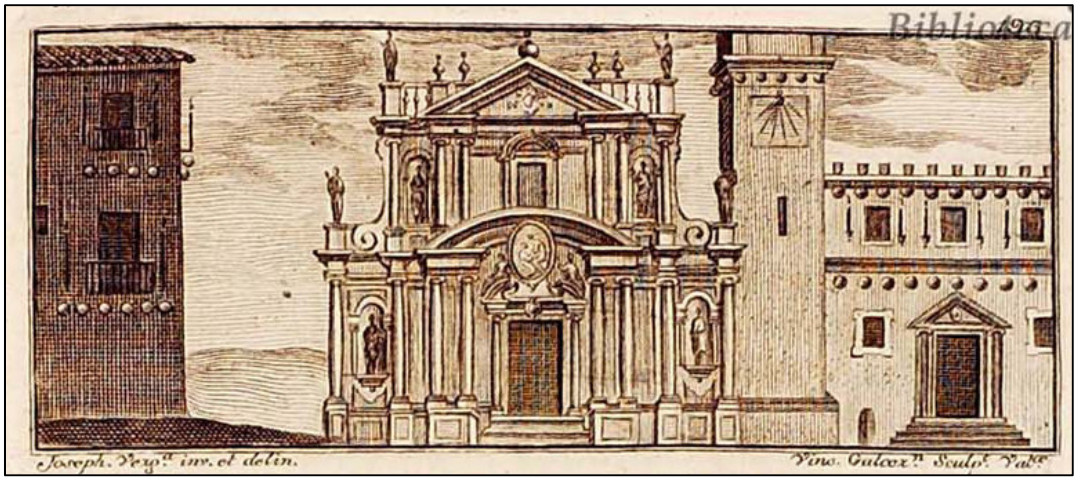
La balconada corrida, de sesenta y siete palmos –unos 15'5 m- estaba decorada con "ricas colgaduras de Damasco carmesí"[32]. En líneas generales, destaca de la decoración de esta fachada la sencillez, el ritmo causado por la repetición del motivo de las armas de la ciudad sobre los tapices historiados, y la ausencia de adornos superfluos: globos, cornucopias, espejos, cuadros con pinturas, hachas, velas, luces... Seguramente esa consciente

[32] SERRANO PÉREZ, Tomás: *Op. cit*., pág. 90.

supresión de adornos realzaba la dignidad de la sede del Consistorio valenciano, al tiempo que redundaba en su condición civil.

Ahora bien, esa elegante austeridad laica tiene como contrapunto un elemento religioso que se colocó encima de la puerta principal, justo a la altura de la balconada y por encima del escudo de la ciudad que timbraba el dintel de la puerta. Se trata de una imagen de san Vicente Ferrer con el brazo derecho levantado y, probablemente, pese a que la calidad de la lámina no se presta a apreciar bien los detalles, la escultura posea los atributos más comunes de su iconografía: el dedo índice de la mano derecha apuntando al cielo y una Biblia en la mano izquierda. La imagen está arropada por cortinajes, reales o simulados, y por un baldaquino, con forma de cúpula de media naranja, que le cubre la cabeza y le protege al mismo tiempo de las inclemencias meteorológicas.

8. LA FACHADA BARROCA DE LA IGLESIA DE SANTO DOMINGO DE GUZMÁN



Grabado 7. SERRANO PÉREZ: Tomás: *Fiestas seculares…,* página 193.

La imagen que nos transmite esta lámina del pintor Vergara y del grabador Galcerán es la de la iglesia de Santo Domingo de Guzmán, en el centro, y el acceso a la hospedería del propio convento de Predicadores a la derecha, con la torre campanario en medio de ambos edificios. A decir verdad, las fachadas han cambiado tanto en la actualidad que resulta imposible distinguir alguno de los elementos del convento de 1755 en lo que queda hoy en día de él tras diversos derribos, restauraciones, usos militares y repristinaciones.

En la imagen observamos tres edificios, el de la derecha, que puede ser la hospedería del Real Convento de Predicadores, el del centro, que es la iglesia de Santo Domingo de Guzmán con la torre campanario adosada, y un oscuro y poco definido edifico de tres alturas a la izquierda, cuyo único motivo estético, unas medias esferas decorativas por debajo de la línea de balcones y ventanas en sus dos pisos altos, semejantes a las de la hospedería y la torre, insinúan que puede tratarse de alguna dependencia del convento. La hospedería, de dos plantas, tiene puerta de acceso rematada por un frontispicio triangular. Ese detalle, junto al de las semiesferas y las ventanas rectangulares a la romana, nos hace pensar que quizá sea un edificio renacentista, al igual que la parte baja del campanario, también provista de las semiesferas pétreas y con un reloj del sol. En cambio, la fachada de la iglesia posee las características del Barroco contrarreformista que se iniciara con el Gesú de Roma creado por los arquitectos Jacopo Vignola y Giacomo della Porta, si bien, en este caso se ha optado por una sola puerta de acceso y por la profusión de columnas, diez en el primer cuerpo y seis en el superior, además de las imágenes de santos que se aprecian en las hornacinas y en los remates superiores, dos en el primer cuerpo, cuatro en el segundo y dos más en las esquinas de la cornisa. La similitud de esta fachada con la de la iglesia de Santo Tomás y San Felipe

Neri, construida entre 1725 y 1736[33] sobre planos atribuidos al novator Tomás Vicente Tosca[34], no puede pasar desapercibida, si bien en este caso se optó por sustituir las columnas por pilastras de ladrillo. Es más, hasta la torre contiene un reloj de sol similar y está adosada a la derecha del templo.

Iglesia de Santo Tomás y San Felipe Neri. Valencia.

El convento de los dominicos se había erigido en 1239 junto a un antiguo brazo seco del río Turia, en una zona fuera del recinto amurallado musulmán. Con la construcción de las nuevas murallas en 1356, quedó dentro de la zona fortificada. Sin embargo, las periódicas e imprevisibles crecidas del Turia causaban inundaciones sistemáticamente, al volver el agua por su antiguo brazo, con el consiguiente peligro. Por ese motivo, observamos que tanto en la hospedería como en la iglesia hay que subir varios escalones para acceder a al interior, ya que la única solución a mano fue la de ir elevando sucesivamente el suelo de los inmuebles.

Ya en la guerra de la Independencia, el Ejército napoleónico transformó el convento en cuartel general. Más tarde sería recuperado por los frailes dominicos, quienes hubieron de exclaustrarse a partir de 1835, con la Desamortización de Mendizábal. A partir de ese momento, tanto el convento como la iglesia pasarían a titularidad estatal, y la cercanía a la Ciudadela permitiría que tras su demolición se instalara allí la Capitanía General de la región militar de Valencia. La portada actual de la iglesia data de mediados del siglo XIX, mientras que la antigua fachada de la hospedería del convento está ahora formada por las dependencias de Capitanía General.

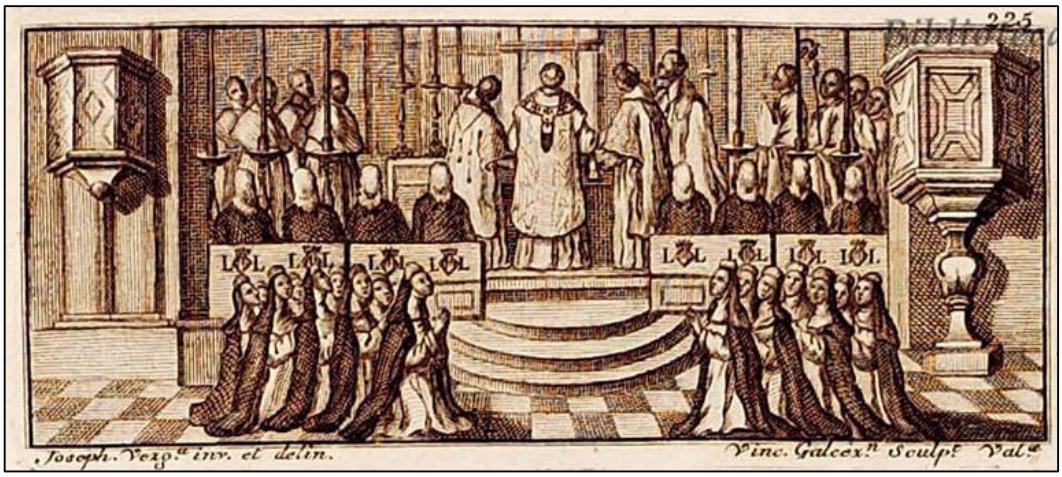
Por ese motivo sirve la imagen como documento gráfico de un monumento desaparecido, al menos en su parte externa, del que tan sólo se conserva la torre erigida a partir de 1648[35], si bien con diversas reformas en su remate y en el reloj, que en la lámina es de sol, mientras que hoy en día es mecánico.

[33] PINGARRÓN SECO, Fernando: *Arquitectura del siglo XVII en la ciudad de Valencia*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1998, pág. 456.

[34] Tomás Vicente Tosca y Mascó (1651-1723), conocido como "el padre Tosca", doctor en Teología, además de matemático, cartógrafo, ingeniero y arquitecto, fue fundador y uno de los más destacados miembros del grupo de los Novatores. Destacó su obra escrita, *Compendio mathematico* y *Compendium philosohicum*, además de su célebre plano de Valencia.

[35] VILAPLANA ZURITA, David: "La capilla de san Vicente Ferrer de Valencia o la apoteosis de la alegoría tardobarroca". En *Ars longa: cuadernos de arte*, núm. 7-8, 1997, págs. 81-98.

9. CAPILLA DE SAN VICENTE FERRER



Grabado 8. SERRANO PÉREZ: Tomás: *Fiestas seculares…,* página 255.

El altar mayor de la Capilla de San Vicente Ferrer del Real Convento de Predicadores de Valencia es el objeto del comentario en este caso. Al igual que en las láminas anteriores, la autoría del grabado pertenece al dúo Vergara-Galcerán, y en él podemos contemplar el momento en el que el arzobispo Andrés Mayoral realiza sus oficios, posiblemente la bendición de las ostias consagradas y del vino, a juzgar por los dos grupos de niñas huérfanas, vestidas con el hábito de religiosas dominicas, diecinueve en la lámina, aunque en realidad fueron cuarenta y nueve[36], llegadas desde la Casa de los niños huérfanos de San Vicente Ferrer, que esperan, arrodilladas sobre un piso ajedrezado y en actitud orante, a que el arzobispo, o alguno de sus auxiliares, se dé media vuelta y se acerque a ellas para ofrecerles el *Corpus Christi*.

Ocho miembros de la corporación municipal permanecen sentados, o tal vez arrodillados, junto a sus bancadas preferenciales, de las cuales resalta como repetido adorno el escudo de la ciudad de Valencia flanqueado por las dos "L". A cada lado del altar mayor se distinguen sendos púlpitos, uno con base y fuste abombado y el otro, más pequeño, adosado a la columna izquierda. En este último solía predicar Vicente Ferrer cuando era prior del convento de dominicos. Tres gradas semicirculares separan la zona de culto del altar.

La capilla que observamos en la imagen había sido construida en 1460, cinco años después de la canonización del santo valenciano, y sería renovada y ampliada entre 1782 y 1800 bajo planos de José Puchol y la dirección de Antonio Gilabert con tal profusión barroca que no queda ni rastro de la decoración primitiva. Por tanto, el grabado es un fiel testimonio de imagen que tenía la primitiva capilla de san Vicente Ferrer.

[36] Así se deduce del contenido del sermón que pronunció desde el púlpito el padre predicador José Climent, canónigo magistral del Real Convento de Santo Domingo. Vid: SERRANO PÉREZ, Tomás: *Op. cit*., págs. 228, 246 y 253.

10. PROCESIÓN GENERAL

Grabado 9. SERRANO PÉREZ, Tomás: *Fiestas seculares*..., página 285.

Este grabado muestra una instantánea de la procesión general que se celebró en la tarde del día de san Pedro, el 29 de junio de 1755. No iba a ser una procesión de tantas, dado que en este caso iba a salir por las principales calles de Valencia una imagen de san Vicente Ferrer muy peculiar: la estatua en plata que contenía engastada en su pecho una costilla del santo[37], la más preciada reliquia que se conservaba en la catedral[38].

En la imagen aparece un grupo de religiosos y civiles en procesión. El motivo central es la imagen en plata de san Vicente Ferrer con sus dos atributos más conocidos: el brazo derecho alzado y con el dedo índice apuntando al cielo, y la Biblia que lleva en la mano izquierda. Vestido con el hábito de dominico, permanece de pie en un pedestal que es transportado por unas andas ligeras que son soportadas por cuatro novicios. Por delante de la imagen procesional deambula un grupo de miembros de una orden regular, tal vez la de predicadores, que porta un gran crucifijo justo en el momento en que estos se disponen a atravesar un arco, quizá el arco de la calle del Mar. Por delante de ese grupo regular, se distingue otro, también perteneciente al clero regular, aunque de una orden distinta, quizá la franciscana. Por detrás de la imagen vicentina camina el arzobispo Andrés Mayoral junto a dos auxiliares que le llevan la capa, seguidos de varios miembros de la corporación municipal, vestidos con sus mejores galas. Al fondo se aprecia una de las casas engalanadas para la ocasión con sus balcones repletos de feligreses.

Además del clero regular y secular, así como de las autoridades civiles, en la procesión general participaron todos los gremios de oficios, cuya relación puede consultarse en un libro editado en 1755 y titulado *Verídica relación de los festivos aplausos con que la Muy Noble, Leal y Coronada Ciudad de Valencia celebró la Procesión General de la tercera Centuria de la Canonización de su amado Hijo, Patrón y Apóstol San Vicente Ferrer, en el día 29 de Junio de este presente año 1755. Decláranse las divisas y colores de Vanderas que llevaban los Gremios, el número, construcción y adorno de los Carros Triunfales, con las demás circunstancias que ocurrieron, dignas de la luz pública*[39].

---

[37] SERRANO PÉREZ, Tomás: *Op. cit*., pág. 225.

[38] La reliquia de la costilla engastada en la imagen de san Vicente Ferrer labrada en plata se conservaba en la catedral de Valencia desde antes de 1738, fecha en la que se editó por primera vez el libro de Esclapés. Vid. ESCLAPÉS DE GUILLÓ, Pascual: *Resumen historial de la fundación y antigüedad de la ciudad de Valencia de los Edetanos o del Cid*, imprenta de José Esteban, Valencia, 1805, pág. 127.

[39] ANÓNIMO: *Verídica relación de los festivos aplausos con que la Muy Noble, Leal y Coronada Ciudad de Valencia celebró la Procesión General de la tercera Centuria de la Canonización de su amado Hijo, Patrón y Apóstol San Vicente Ferrer, en el día 29 de Junio de este presente año 1755. Decláranse las divisas y colores de Vanderas que llevaban los Gremios, el número, construcción y adorno de los Carros Triunfales, con las demás circunstancias que ocurrieron, dignas de la luz pública,* Valencia, imprenta de José García, 1755.

La procesión iba encabezada por dos banderolas con el bordado de las armas de Valencia. A éstas seguían seis carros triunfales, sufragados por la ciudad, que salían todos los años en la procesión del *Corpus Christi*, es decir, las "Rocas" que todavía se siguen usando hoy en día[40]. Numerosos danzantes, al ritmo de tamboriles y dulzainas acompañaban las Rocas, seguidos del primer cuerpo de procesión, formado por los gremios, cada uno de ellos con su respectivo estandarte y su patrón del oficio. Todos ellos portando hachas de cera encendidas, desfilaban en parejas los oficiales, seguidos de los mayorales y los clavarios de cada gremio. Solía cerrar la comitiva de cada gremio un carro triunfal o roca. El primero de todos, el de los pasteleros, sirve aquí de ejemplo: en un gran carro transportaban las imágenes de san Vicente y de san Diego de Alcalá, y en la parte inferior del carro llevaban un horno en el que cocinaban pasteles y buñuelos, que eran lanzados a los espectadores junto a pollos asados y rellenos, así como otras aves[41].

Más tarde, siguiendo en gran parte el protocolo de la procesión del *Corpus*, desfilaron los gigantes y enanos cabezudos propiedad de la ciudad, tal y como puede verse en las imágenes inferiores, dos fragmentos de una lámina anónima de 1824 que se conserva en el Archivo Municipal de Valencia[42].

Después de los oficios, les tocó el turno a los eclesiásticos, primero los del cabildo catedralicio, seguidos por los clérigos de todas las parroquias y por el clero regular de los conventos. De alguno, como el de Dominicos, se desplazaron más de trescientos frailes a la procesión. Para hacernos una somera idea de la magnitud y dimensión del acto religioso, hemos de tener en cuenta que participaron, además de un número indeterminado de miembros del clero y de autoridades civiles, un total de cuarenta y cuatro gremios de oficios, cada uno de ellos con al menos un carro triunfal, además de los seis municipales, y aproximadamente dos mil oficiales y mayorales. Hasta tal punto fue larga la procesión que el cronista reconoce que pese a que comenzó por la tarde, amaneció mientras aún estaban los procesionales deambulando por el recorrido diseñado para la ocasión.

[40] SERRANO PÉREZ, Tomás: *Op. cit*., pág. 287.
[41] SERRANO PÉREZ, Tomás: *Op. cit*., pág. 288.
[42] Archivo Histórico Municipal de Valencia: "El rollo del Corpus". Dimensiones: 31 metros de largo por 17 cm de ancho. Existe una edición facsímil con estudio introductorio. Vid: CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel: *El rollo de la procesión del Corpus*, Valencia, Acción Cultural, 2003.

11. REAL MAESTRANZA

Grabado 10. SERRANO PÉREZ, Tomás: *Fiestas seculares*..., página 327.

En este grabado podemos apreciar de qué manera se desenvuelve un escuadrón de caballería. Encabeza el desfile un caballero que va mostrando el estandarte, y va flanqueado por dos más, el de su izquierda va tocando un tambor y, posiblemente, el de su derecha vaya tocando un instrumento de viento. A ese grupo de jinetes le sigue uno con vara de mando, el mayoral, y tres más, dos de ellos en paralelo y el tercero detrás. A continuación, en filas de a cuatro, desfilan al paso al menos dieciséis caballeros que están pasando bajo un arco, sin duda de entrada a la ciudad de Valencia.

En la procesión general del día 29, los maestros del gremio de plateros habían desfilado montados en sus caballos, pero en esta ocasión, Vergara y Galcerán quisieron plasmar un espectáculo ecuestre que se celebró el martes, día 1 de julio de 1755, en el marco de las fiestas vicentinas. Se trata del desfile protagonizado por los caballeros y nobles de la Real Maestranza de Caballería de Valencia, una institución creada en 1697 y auspiciada por la Corona, destinada a formar militarmente a los nobles y caballeros de la ciudad de Valencia y de su reino. El 4 de diciembre del año anterior había desfilado la Real Maestranza con motivo de la celebración del cumpleaños de la reina, Bárbara de Braganza, en un acto donde se combinaba la muestra al público, bajo la custodia de los nobles caballeros, de los retratos reales con diversas maniobras de doma y juegos con sus monturas[43].

Ahora bien, en este caso, bajo la dirección del cuadrillero mayor, Joaquín Maldonado, conde de Villagonzalo, se formaron ocho cuadrillas cuajadas de nobles ilustres, cada una distinguiéndose de las demás por el color de las cintas con que iban enjaezados los caballos. Cerraba esta comitiva un escuadrón de ochenta caballos sin montura, llevados de las bridas por los lacayos. La Real Maestranza realizó diversos espectáculos ecuestres a lo largo de la carrera de la procesión[44]. Salieron de la ciudad a través de la puerta del Cid, que es la que se aprecia en la imagen, y tras realizan un trote por fuera de la muralla, entraron al galope por la misma puerta, emulando la entrada triunfal de Jaime I en 1238.

[43] BERGADA, Pascual : *Obsequioso regozijo con que la Real Maestranza de Valencia solemnizó alborozada el feliz día de los años de la reyna nuestra señora el miércoles a 4 de diciembre de este presente año 1754*, Valencia, imprenta de José Tomás Lucas, 1754.
[44] SERRANO PÉREZ, Tomás: *Op. cit*., págs. 335-337.

12. NAUMAQUIA CALLEJERA

Grabado 11. SERRANO PÉREZ, Tomás: *Fiestas seculares*..., página 345.

Para la procesión general del día 29, el gremio de curtidores había ideado una naumaquia rodante, con dos galeras, una de moros y otra de cristianos, tiradas por caballos. Serrano lo explica así:

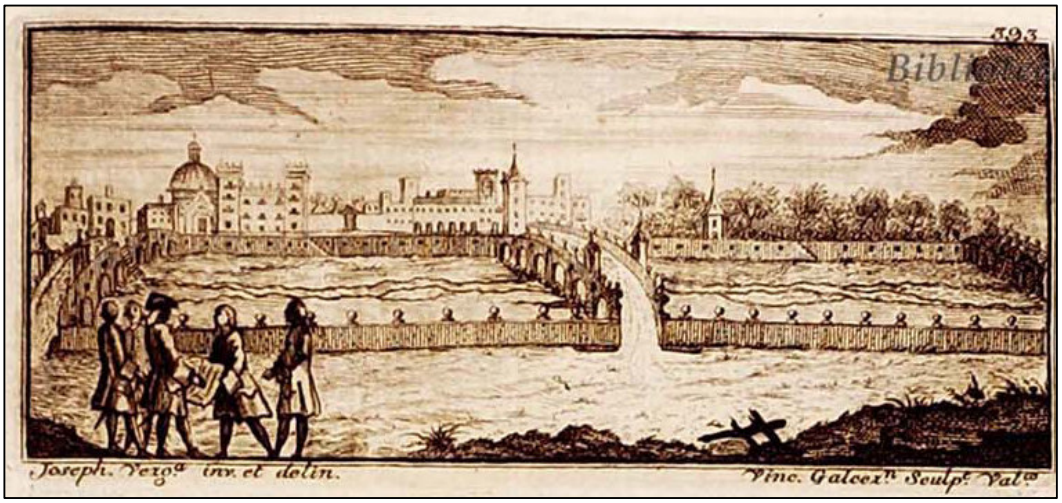
Seguían dos Galeras pintadas y doradas: una con Christianos con San Vicente de mazonería a popa, y las armas de España; otra de Moros con el zancarrón, y una mona también de mazonería, llena de lunas. Estaban una y otra bien guarnecidas de Artillería, y en donde lo permitía el terreno descifraban con el choque la divisa de la Vandera, que llevaba este oficio por haberla en 1593 recobrado de los Moros, que la habían robado del lugar de Torreblanca[45].

Aquel episodio, que había gozado de los aplausos del público el día 29 de junio, tuvo su continuidad tres días después, el miércoles, 2 de julio, en un circo que se había formado en la plaza del mercado, en el espacio triangular comprendido entre la Lonja de la Seda y el convento de la Magdalena. El recinto había sido vallado y acondicionado con tablados para asiento de los asistentes. Además de representarse diversos entremeses y bailes populares por la mañana y parte de la tarde, el gremio de curtidores volvió a realizar con sus galeras rodantes una "naumaquia en seco", preludio de la que veremos a continuación, que luego fue recorriendo las calles principales de la ciudad.

Iba el Gremio con dos Galeras bien pintadas y doradas. En ellas un Coro de Música y una Danza de Niños. Las calles, a pesar de la inundación [de público] del Mercado, se anegaban en concurso, así confundiéndose o no reparándose en los tiros que las arrastraban, parecían las Galeras navegar por las olas de la gente. Donde el lugar lo permitía, executaban el choque de los Christianos con los Moros, y la restauración del Sacramento, debida al Oficio, que se representaba al vivo, trayéndole un León con veneración assombrosa, a depositarlo en manos del Capellán. Hízose esta gustosa función en la Plaza del Real, en la de Santo Domingo, en la del Mercado, en la de Villarrasa, y últimamente otra vez en la del Real. Así hervía en Fiestas Valencia la tarde del Miércoles[46].

[45] SERRANO PÉREZ, Tomás: *Op. cit*., págs. 302-303.
[46] SERRANO PÉREZ, Tomás: *Op. cit*., págs. 347-348.

13. IDEANDO LA NAUMAQUIA



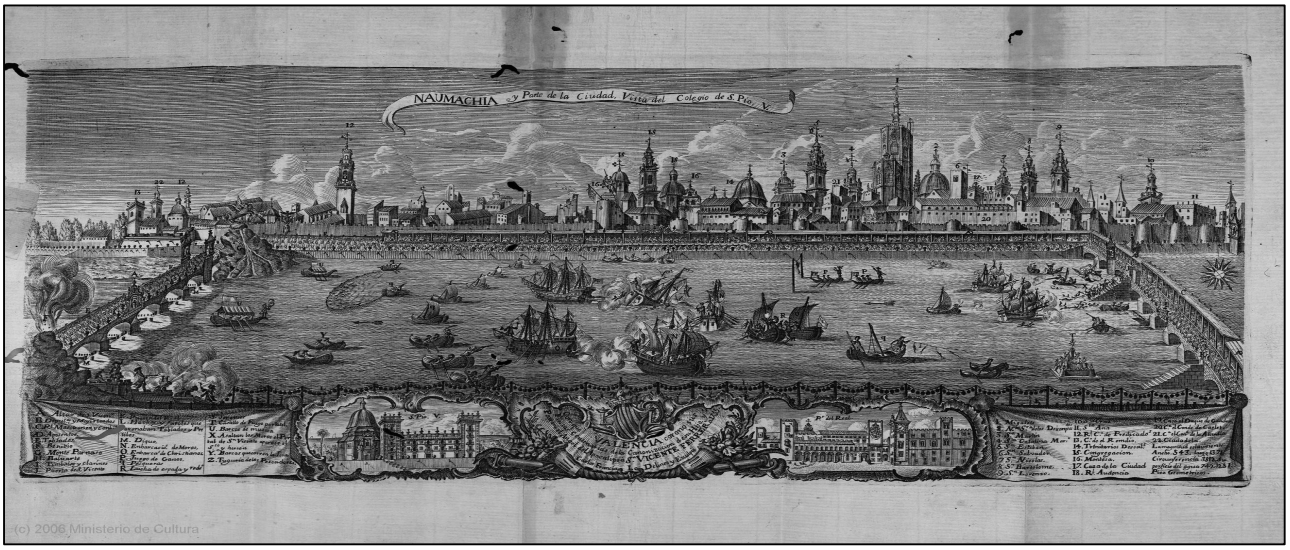
Grabado 12. SERRANO PÉREZ, Tomás: *Fiestas seculares*..., página 393.

En esta lámina podemos observar el tramo del río Turia que abarca el espacio que queda comprendido entre el puente de la Trinidad, a la izquierda, y el del Mar, a la derecha de la imagen, mientras que el centro de la lámina es ocupado por el puente del Real. Al fondo se distinguen dos edificios emblemáticos, el del Colegio de San Pío V, con su iglesia anexa, de la que destaca su enorme cúpula, y el Palacio del Real, tradicional residencia de los reyes cuando tenían que pernoctar en Valencia, y habitada de continuo por el virrey hasta 1707, y, a partir del cambio de dinastía y los Decretos de Nueva Planta, por el intendente y corregidor de Valencia. En el momento de la publicación del libro que contiene esta lámina[47], dicho cargo está ocupado por el marqués de Avilés, José de Avilés e Iturbide.

Ahora bien, de ser el intendente y corregidor uno de los cinco personajes retratados por Vergara que aparecen en primer plano, lo sería Pedro Rebollar de la Concha, que ejerció dichos cargos entre 1754 y 1757, pues falleció ese año. Es muy probable que se reunieran en ese punto concreto los dirigentes municipales con el corregidor para tratar sobre la idoneidad del lugar en vistas a realizar la naumaquia como uno de los actos principales de las fiestas de celebración del tercer centenario de la canonización de san Vicente Ferrer. El sentido de la teatralidad está tan arraigado en Vergara, que dibujó una escena en la que los personajes hablan con sus poses, gesticulan, de tal forma que, podemos imaginar, sin miedo a errar demasiado, que Manuel Fernández de Marmanillo, procurador general de Valencia, está a los presentes los planos de todas las estructuras efímeras y elementos de ingeniería necesarios para llevar a cabo de forma correcta la representación teatral de esa batalla naval y de todos los juegos y divertimentos complementarios. En dicho plano, muy probablemente estarían reflejados desde los tendidos y gradas necesarias para el público y las autoridades hasta la presa que estaba previsto colocar debajo del puente del Real para retener tanta agua como necesitaran las embarcaciones para que pudieran maniobrar si encallar en el fondo del cauce. En realidad, Marmanillo encontró una buena acogida a su genuina idea de inundar el Turia para recrear una batalla naval. Según narra el padre jesuita Tomás Serrano, el Consejo de la ciudad solicitó un informe a cuatro expertos, dado el peligro de inundación de la ciudad o el posible daño en los pilares de los puentes. De ese modo, se creó una comisión formada por dos maestros de obras –hoy en día diríamos arquitectos–: el de la Ciudad, el de la Obra Nueva del Río, y otros dos reputados expertos[48].

[47] SERRANO PÉREZ, Tomás: *Op. cit*., págs. 81-82.
[48] MINGUEZ MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor: "La naumaquia del Turia de 1755: un hito en el espectáculo del barroco valenciano". En: *Millars. Geografia i història*, núm. 12, 1988-1989, págs. 55-69 (59).

14. NAUMAQUIA DEL TURIA



NAUMACHIA y Parte de la Ciudad, vista del Colegio de San Pío V. *Grabador: Carlos Francia (1762).*

Este grabado, rubricado por el artista Carlos Francia, refleja la simulación de una batalla naval (naumaquia) en el río Turia a su paso por la ciudad de Valencia. Las cartelas del grabado nos dan suficiente información. Se trata de la naumaquia que se festejó durante los días 12 y 13 de julio de 1755 con motivo de la celebración del cuarto centenario de la canonización de San Vicente Ferrer, patrón de Valencia:

NAUMACHIA y Parte de la Ciudad, vista del Colegio de San Pío V. Con que Valencia coronó sus Fiestas Centenarias de la Canonización de su Hijo y Patrón el Ángel de Apocalipsis San Vicente Ferrer. Año 1775. Carlos Francia la delineó y esculpió.

Se trata de una lámina de un grabado que se incluyó como anexo en la obra *Fiestas seculares, con que la coronada ciudad de Valencia celebró el feliz cumplimiento del tercer siglo de la canonización de su esclarecido hijo, y ángel protector S. Vicente Ferrer, Apóstol de Europa*, escrita por el jesuita Tomás Serrano Pérez en 1755 y publicadas en 1762 por la imprenta valenciana de la viuda de Orga[49].

Su formato original, de 20 por 50 cm, permite apreciar todos los detalles que el grabador, con gran precisión, delineó para dejar una postrera imagen de lo que allí aconteció a lo largo del día, ya que, como veremos, fueron distintos los espectáculos que en el cauce inundado del Turia se representaron desde la tarde del sábado 12 de julio hasta ya bien entrada la noche del domingo 13 de julio de 1755.

Detalle de la naumaquia: lienzo con los principales elementos del espectáculo. Encima del lienzo: el Vesubio y artilleros sobre el Baluarte.

[49] SERRANO PÉREZ, Tomás: *Fiestas seculares, con que la coronada ciudad de Valencia celebró el feliz cumplimiento del tercer siglo de la canonización de su esclarecido hijo, y ángel protector S. Vicente Ferrer, Apóstol de Europa*. Valencia. Imprenta de la viuda de José Orga, 1762.

La imagen muestra en su parte inferior izquierda un cuadro sinóptico en el que, mediante un listado de letras que van de la A a la Z, se distinguen los distintos elementos propios del espectáculo. Es destacable la alusión al decorado, como el Altar de San Vicente (A), las hachas y faroles decorativos (L), las cuarenta y dos embarcaciones de moros (N) y cristianos (O), diversos juegos como el del ganso (P), el monte Parnaso (G) y el volcán Vesubio (F), un castillo flotante de fuegos artificiales (T).

Diversos elementos se indican, tanto si se trata de inmuebles, como los puentes, el baluarte o la puerta, como si hace referencia a elementos de escenario, como los tablados y bancos corridos para acomodo, las hachas y faroles que iluminan el contorno, los elementos de arquitectura efímera como los montes Parnaso y Vesubio, las escuadras mora y cristiana, los juegos, los elementos musicales o los fuegos de artificio:

Elementos estructurales: puerta de San Vicente (J), puente del Real (K).

Elementos de acomodación: diputados y magistrados (B), Real Maestranza (C), aposentos (D) y tablados (E).

Elementos de arquitectura efímera: dique (M), baluarte (H), altar de San Vicente (A), monte Parnaso (G), volcán Vesubio (F), castillo flotante de fuegos artificiales (T).

Elementos musicales: banda de timbales y clarines (I), barcos musicales (U).

Elementos de navegación: flota mora (N), flota cristiana (O), barcos pesqueros (Q), barcos musicales (U), barcos que "corren la Joia" (Y), barcos dedicados al "juego del ganso" (P).

Elementos teatrales: asalto de los moros, aparición de San Vicente y huída de aquellos (X) y lucha de "espada y rodo" (R).

En la parte inferior derecha aparece otro cuadro en el que se describen, enumerándolos del 1 al 22 diversos edificios y elementos arquitectónicos de la ciudad del Turia vista desde su parte norte.

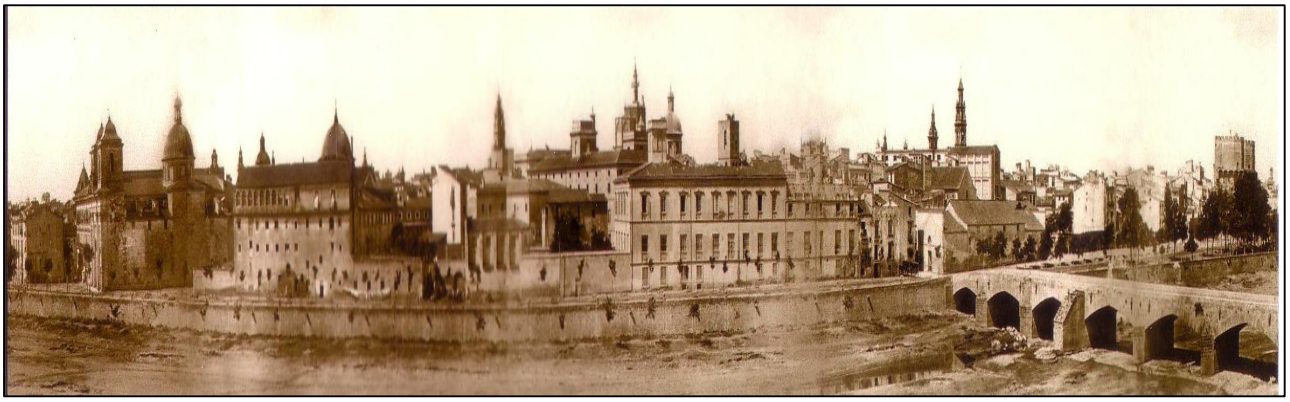
Edificios religiosos: Miguelete (torre de la catedral) (1), basílica de Nuestra Señora de los Desamparados (2), San Martín (3), Santa Catalina (4), San Esteban (5), San Salvador (6), San Nicolás (7), San Bartolomé (8), San Lorenzo (9), Santa Cruz (10), Santa Ana (11), Convento de Predicadores o de dominicos (12), Convento del Remedio (13), Convento de Trinitarios descalzos (14), Congregación (15), palacio de la Orden de Montesa (16).

Edificios civiles: Casa de la ciudad (17), Real Audiencia (18), casa del duque de Gandía (19), casa del conde de Carlet (20) casa del conde de la Alcudia (21), Ciudadela (22).

Los otros dos edificios que aparecen en dos pequeñas ventanas de la parte inferior del grabado son, en primer lugar, el Colegio Seminario de San Pío V, donde actualmente está ubicado el Museo de Bellas Artes y la Real Academia de San Carlos desde 1942. Y, en segundo lugar, el Palacio del Real, que en el momento de la celebración naval se hallaba habitado por el intendente general Pedro Rebollar de la Concha[50]. El primer edificio es obra del arquitecto Juan Bautista Pérez Castiel, y se comenzó a edificar en 1683 en pleno Barroco, mientras que el segundo, de diversa autoría, fue ampliándose y mejorándose desde el siglo XIV hasta que fue derribado en 1810 por temor a que las tropas francesas lo usaran como punta de lanza en su ataque a Valencia. En ese sentido, la imagen que del palacio dibujó Carlos Francia cobra ahora importancia si se quiere reconstruir virtualmente el edificio.

[50] Pedro Rebollar de la Concha ocupó el cargo de intendente general de Valencia entre 1754 y 1757.

Contrasta la imagen que de Valencia nos muestra el grabador Carlos Francia, llena de verticalidades en forma de torres con la imagen mucho más horizontal que aparece en esta fotografía de 1870 tomada por Jean Laurent[51].



Panorámica de Valencia vista desde San Pío V. Jean Lambert (1870).

Detalle de NAUMACHIA y Parte de la Ciudad*, vista del Colegio de San Pío V. Grabador: Carlos Francia.*

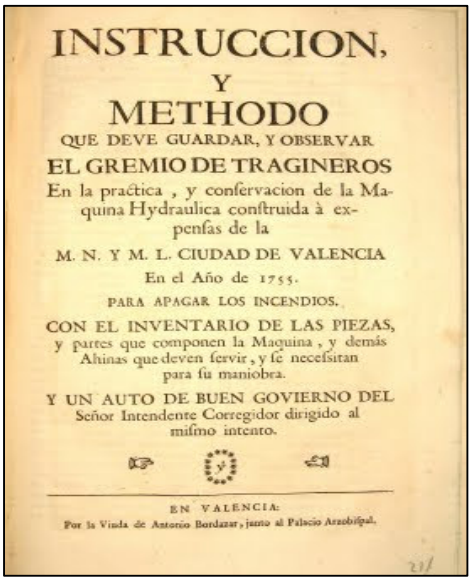
La intencionalidad del grabador se revela evidente cuando se compara su grabado de la naumaquia con la fotografía tomada desde un punto muy cercano más de un siglo después. Se aprecia ahora la exageración de la altura y el tamaño de las torres del grabado, sobre todo el forzado aumento en volumen del Miguelete, que se ve reforzado en su papel de campanario metropolitano, así como una aglomeración y un notable desplazamiento del conjunto de monumentos hacia la derecha. El objetivo era claro: realzar la imagen de Valencia como ciudad religiosa, devota, pía... Para ello, todos los edificios de poder y numerosas casas y palacetes pertenecientes a la élite dirigente fueron decoradas profusamente con diversos ornamentos, tales como banderas, paños de seda, tafetanes, así como altares con motivos religiosos, sobre todo relativos a San Vicente Ferrer. Además, las iglesias engalanaron sus fachadas con motivos religiosos, alusivos a San Vicente. No de otro modo, todos los campanarios, desde el Miguelete (1) hasta la torre de la iglesia del convento de Predicadores (12), se vistieron de grandes banderas blancas que tenían a una parte el escudo de armas de Valencia y, a otra, la "imagen de San Vicente en forma de Ángel del Apocalipsis". Asimismo, se platearon las campanas y se repintaron de verde sus yugos para que el conjunto fuera más vistoso desde lejos, a la par que se iluminaron las torres, tanto las de las murallas como las de las iglesias, con luminarias[52] que se encendían al atardecer.

[51] ROSWAG, Alphonse y LAURENT, Jean: *Nouveau guide du touriste en Espagne et Portugal. Itinéraire artistique.* Madrid, Jean Laurent et cie, 1879.
[52] SERRANO PÉREZ, Tomás: *Op. cit.,* pág. 112 (Libro II, pág. 79).

Esa excepcional imagen engalanada de la ciudad serviría de verdadero telón de fondo para el enorme escenario de la naumaquia del Turia, cuyo montaje describe el padre Serrano con detalle:

> *"… que este sería un género de juegos, tan digno de verse, como nunca visto, y un remedo de la celebrada Naumachia de los Romanos: añadía a esto, que el extremo oriental del Lago se podrían a los dos ángulos, que hacen los dos pretiles del Río con el Puente del Real, formar dos montes; es a saber, el Vesubio, y el Parnaso: que aquel arrojaría al ayre en el silencio de la noche Ríos de llamas: este, tarde, y noche podía arrojar de la cima un Río de agua, que subiendo a una justa elevación, diesse al caer en una cascada, que havría en la falda del mismo monte, por donde blandamente se despeñasse al Río: que para esto no era menester más de lo que ya tenía la Ciudad, y era assí: Havía esta construido a influxos de Don Manuel una máquina hidráulica, para apagar con facilidad los incendios, que recibiendo el agua en el cubo, y encaminándola por medio de dos bombas àzia una cerbatana, la daba tal impulso, que haviendo hecho ya algunas experiencias, la arrojaba cincuenta brazas en alto. Esta máquina puesta debaxo del monte, era quanto se podía desear, para que una invención tan bella tuviesse efecto."*[53]

Resulta muy revelador que tanto el escenario elegido, el cauce inundado del río Turia, como el tipo de espectáculo público, una naumaquia, sean idea de Manuel de Marmanillo[54], como respuesta a la negativa de la Corte a autorizar un espectáculo de tauromaquia[55]. El propio Serrano Pérez aclara que Marmanillo es una persona muy instruida, pues no sólo es quien mandó diseñar, como veremos, la máquina hidráulica destinada a ser usada por el cuerpo de bomberos formado por el gremio de trajineros[56], sino que conocía a la perfección las naumaquias que se realizaban en el Coliseo romano: "[el simulacro de batalla naval] sería un género de juegos, tan digno de verse, como nunca visto, y un remedo de la celebrada Naumachia de los Romanos." Además, la máquina hidráulica podría usarse para lanzar potentes chorros de agua desde la estructura que simulaba ser el monte Parnaso heleno, aunque en este caso le atribuye el mito de Hipocreno, la fuente creada por Pegaso en el monte sagrado de Helicón.


INSTRUCCION,
Y
METHODO
QUE DEVE GUARDAR, Y OBSERVAR
EL GREMIO DE TRAGINEROS
En la practica, y conservacion de la Maquina Hydraulica construida à expensas de la
M. N. Y M. L. CIUDAD DE VALENCIA
En el Año de 1755.
PARA APAGAR LOS INCENDIOS.
CON EL INVENTARIO DE LAS PIEZAS, y partes que componen la Maquina, y demás Ahinas que deven servir, y se necessitan para su maniobra.
Y UN AUTO DE BUEN GOVIERNO DEL Señor Intendente Corregidor dirigido al mismo intento.
EN VALENCIA:
Por la Viuda de Antonio Bordazar, junto al Palacio Arzobispal.

Portada de Instrucción y Mhetodo…

Máquina hidráulica usada en el monte Parnaso durante la naumaquia. Grabado de Carlos Francia.

[53] SERRANO PÉREZ, Tomás: *Op. cit.,* págs. 114-115 (Libro II, págs. 81-82).

[54] Manuel Fernández de Marmanillo Ramírez de la Piscina ostentaba en ese momento el cargo de procurador general de la ciudad, y en 1762 desempeñaba el cargo de alguacil mayor de la Santa Inquisición y capitán general de la Compañía de sus familiares. Vid: SERRANO PÉREZ, Tomás.: *Op. cit.,* pág. 7.

[55] MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor: "La naumaquia del Turia de 1755: un hito en el espectáculo del barroco valenciano". En: *Millars. Geografia i història*, 12, 1988-1989, págs. 55-69.

[56] *Instrucción, y methodo que deve guardar, y observar el gremio de trajineros En la práctica, y conservacion de la Maquina Hydraulica construida à expensas de la M.N. y M.L. Ciudad de Valencia En el Año de 1755. para apagar los incendios*. Imprenta de la Viuda de Antonio Bordazar, Valencia, 1755.

Aunque la idea de la construcción de la máquina hidráulica se le atribuye a Marmanillo, el diseñador y creador de la misma fue el ingeniero militar Antonio Arboreda, tal y como se refleja en el frontis de este grabado: *Machina Hydraulica para apagar incendios Construida â expensas de la Ciudad de Valencia, por dirección de D. Antonio Arboreda natural de la misma Ciudad. Theniente Del Regimiento de Real Artilleria, año 1755*[57]. Al parecer, este tipo de ingenios se usaban ya en ciudades como Madrid, Aranjuez y Barcelona, y para su funcionamiento se precisaba la fuerza conjunta de entre dieciocho y veintidós trajineros. Para este espectáculo tan sólo se precisaban dieciocho, dado que la manga estaría fija y no precisaba dirigirla hacia un fuego, que era la función de los restantes trajineros. Se da la circunstancia de que el grabado de la máquina hidráulica también es obra de Carlos Francia.

Con respecto al montaje del escenario y de la platea, lo primero que había que hacer era crear un dique de contención que, a modo de azud, retuviera el agua que bajaba por el cauce y elevara su altura hasta lograr crear suficiente profundidad para permitir que barcos de mediano calado pudieran navegar o, al menos, realizar diversas maniobras típicas de un enfrentamiento naval, desde el fuego cruzado con cañones hasta un abordaje simulado.

El dique, realizado con tablones de madera, se erigió bajo el puente del Real, aunque sin cegar sus arcos, ya que el lago artificial se aliviaba por encima del dique, evitando así que la presión lo reventara. Una vez el lago estuvo listo, el gremio de carpinteros levantó bancadas y gradas a lo largo de los pretiles y encima de los puentes, con la previsión de colocar techumbres que protegieran a los espectadores de las posibles inclemencias climatológicas o del excesivo calor del verano. Tanto en los pretiles como en los tablados que formaban las gradas y las techumbres que cubrían las galerías se colocaron hachas y faroles, así como globos luminosos que complementaban las miles de luminarias que por toda la ciudad estaban preparadas para alumbrar la noche valenciana. Mínguez, gran experto en arte y arquitectura efímera, aporta la cifra de 9.729 elementos de luz, además de los 6.000 caracolillos que se colocaron casi a ras de la superficie acuática en las paredes de los pretiles[58]. Las mayores estructuras efímeras fueron los dos montes, el Parnaso y el Vesubio, cada uno situado en un extremo del lado derecho del puente del Real. Otro elemento destacable es la estructura flotante denominada "Castillo de fuegos artificiales", en la que se distinguen diversos elementos pirotécnicos que se emplearon al anochecer para hacer las delicias del numeroso público congregado.

Detalle: San Vicente Ferrer ahuyenta a los moros.

Detalle: Fuego de fusil contra la escuadra mora.

Detalle: Hundimiento de una embarcación mora.

Detalle: Juego del ganso.

[57] Diego Mallén: http://diegomallen.blogspot.com.es/2009/10/machina-hydraulica.html, consultado el 5-4-2012.
[58] MÍNGUEZ CORNUELLES, Víctor: *Op. cit.,* pág. 63.

En lo referente a la representación teatral que se desarrollaba en el lago artificial cabe decir que hubo distintas representaciones a cargo de marineros y miembros del Ejército borbónico. Así, observamos las carreras de traineras, el juego atrapar al ganso colgado de un cordel situado entre dos pértigas, los barcos musicales, el castillo. Sin embargo, el eje argumental consistía en la entrada de una escuadra musulmana, que ataca los barcos de pesca y se adentra en la ciudad. Algunos moros ascienden por una de las escaleras del puente de la Trinidad hasta que aparece un niño, colgado de un arnés, que representa a San Vicente Ferrer en forma de "Ángel del Apocalipsis", lo cual asusta tanto a los moros que se tiran al agua y huyen nadando a sus embarcaciones mientras los soldados cristianos les persiguen. En ese momento, la escuadra cristiana hace acto de presencia y, apoyada por el fuego de artillería que es lanzado desde el baluarte, realiza diversas maniobras de asalto a los barcos musulmanes, y que van desde el fuego de artillería desde los cañones de varias naves hasta el acoso con fuego de fusil desde varias barquichuelas, pasando por el abordaje a sangre y a fuego al más puro estilo de las clásicas batallas navales del siglo XVI, como la de Lepanto en 1571.

El grabado aporta un gran caudal de información sobre la Valencia borbónica, además de lo que ya hemos mencionado hasta ahora. En el ámbito urbanístico se pueden observar los pretiles del cauce del Turia, sus desagües y los torreones circulares que cada cierto tramo servían para reforzar la muralla, que luego sería derribada en 1865, y de los que en el grabado se distinguen once. Naturalmente, sería posible también, con los elementos de juicio que se nos revela en el grabado de la naumaquia del Turia, abordar otras facetas de estudio, por ejemplo de la arquitectura efímera, de las tipologías de las embarcaciones que participan en el espectáculo, del vestuario que se distingue en marineros y artilleros, o de la estimación de afluencia de público a este evento, así como a las fiestas centenarias en honor a San Vicente Ferrer y los problemas logísticos y de abastecimiento que conllevaría tan masivo acto festivo.

15. CONCLUSIONES

La ciudad de Valencia, tan proclive a las fiestas y celebraciones, vio una oportunidad de oro para mostrarse ante el resto de las urbes europeas como ciudad moderna, elegante, dotada de los mayores adelantos urbanísticos, y también para mostrarse como lo que siempre había sido, una sociedad ultra católica, capaz de derrochar en fastos que despierten el fervor de sus ciudadanos. Así había ocurrido, por ejemplo, en 1622, año en el que la ciudad del Turia había celebrado un "triunfo" del futuro dogma de la Inmaculada, en realidad la prohibición de que se criticara en público la inmaculada concepción de María. Y seguiría ocurriendo después de 1755 hasta llegar a nuestros días, como puede verse todos los años durante las Fallas de san José.

Esas ansias de querer aparentar, de querer aumentar el prestigio de Valencia, motivaron que se editara un libro, con profusión de imágenes, destinado a dar fe y cuenta de todo aquello que aconteció a comienzos del verano de 1755 con motivo de la celebración del tercer centenario de la canonización de san Vicente Ferrer. Gracias a aquella iniciativa, se puede recomponer hoy, en la medida de lo posible, aquellas fiestas y la mentalidad de la sociedad barroca. Ahora bien, nos sirve también para poder visualizar las imágenes de cómo fueron aquellos días de fasto y fiesta, de religiosidad y celebración, de alegría y ocio. Los grabados de José Vergara y de Carlos Francia nos acercan a aquella Valencia que mostraba al público una de las mayores obras de ingeniería y muy avanzada para su época: el encauzamiento del río Turia para evitar las tan terribles como cíclicas avenidas e inundaciones. Tanto los pretiles con su adorno de bolas como los puentes con sus casilicios eran motivo de orgullo para la élite de poder valenciana de la Ilustración.

Además de ello, los grabados de Vergara, Francia y, cómo no, del propio Galcerán, son válidas para visualizar edificios emblemáticos desaparecidos tales como la Casa de la Ciudad, el Palacio del Real, la fachada de la iglesia de Santo Domingo de Guzmán, el interior de la capilla de san Vicente Ferrer antes de la reforma barroquizante de 1782, etc. Por otra parte, estas imágenes nos muestran el fervor y la entrega popular, el jolgorio y el

derroche de los gremios, la moda en el vestir de mediados del siglo XVIII, los elementos de arquitectura efímera… Todos ellos son datos de alto valor y hay que saber valerse de ellos, o al menos no descartarlos como fuente fidedigna, siempre con miras al intento de reconstrucción de un pasado que jamás podremos verificar en su plenitud, si bien nos puede acercar un poco más a la verdad de los hechos. El análisis iconográfico de las trece láminas que aparecen en la citada obra de Tomás Serrano Pérez nos ha valido, al menos a nivel personal, para conocer un poco mejor tanto la sociedad de la Valencia del siglo XVIII como su arquitectura, su arte o su peculiar religiosidad, capaz de mezclar un fervor entusiasta con cierta dosis de paganismo festivo; acordémonos de los buñuelos y los pollos asados que el gremio de pasteleros lanzaba al público en plena procesión general…

Aunque no es el momento ni el lugar para desarrollar la idea, quien esto haya leído no podrá haberse sustraído al gran paralelismo que existe entre la sociedad ilustrada de mediados del siglo XVIII con la Valencia del siglo XXI, tan dada a los fastos, a los grandes eventos, a la potenciación mediante fondos públicos de su imagen exterior como objetivo primordial de las elites de poder.