ESTUDIO SOBRE LA IGLESIA

DE

SAN MIGUEL ARCANGEL

(BURJASSOT)

Loles Canet Sapena
Mª Isabel Carrasco Molina
Vicenta Escrivá Just
Isabel Jiménez Galván
Teresa Manuel Juan
Isabel Sánchez Carrión

INDICE

1. Contexto histórico
    1.1. Aproximación a la historia de Burjassot y a la Iglesia de San Miguel Arcángel
    1. 2. Intelectuales del momento en torno a Burjassot: Cavanilles y Laborde
    1.3. La Academia como reflejo de la política ilustrada de Carlos III

2. La Arquitectura valenciana en el siglo XVIII
    2.1. Introducción
    2.2. Los frailes arquitectos
    2.3. Fray Francisco de Santa Bárbara: su vida y obra

3. Tipología de la iglesia
    3.1. Planta y alzado
    3.2. Otras dependencias
        3.2.1. Capilla de la Comunión
        3.2.2. Trasagrario

4. Retablos: estructura e iconografía
    4.1. Retablo Mayor
    4.2. Retablos del crucero
    4.3. Retablos laterales
        4.3.1. Lado del Evangelio
        4.3.2. Lado de la Epístola

5. José Vergara y su medio pictórico
    5.1. Referencias sobre el pintor, su obra y estilo
    5.2. Pinturas alusivas a San Miguel Arcángel
        5.2.1. Pechinas de la cúpula
        5.2.2. Ovalos del techo de los brazos del crucero y el presbiterio
        5.2.3. Ovalos del techo de la nave central
        5.2.4. Obras de arte anteriores a la construcción de la iglesia

6. Ciclo escultórico en nave principal, crucero y presbiterio
    6.1. Rasgos generales
    6.2. Comparación con los Santos Juanes

7. Exterior del templo
    7.1. Fachada de la Iglesia
    7.2. Torre Campanario
    7.3. Perímetro y Cubrición

8. Documentos

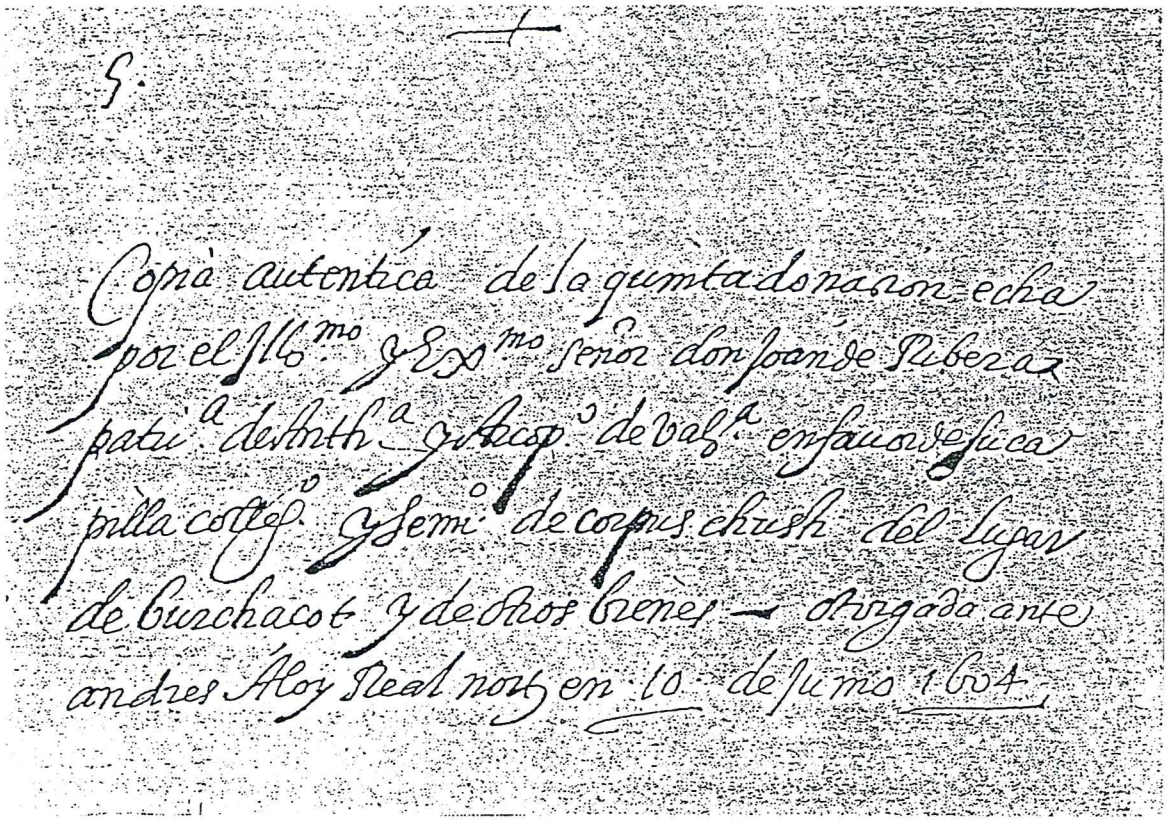
9. Bibliografía

1. CONTEXTO HISTORICO

1.1. Aproximación a la historia de Burjassot y a la de la Iglesia de San Miguel Arcángel

En el tiempo de la Reconquista y en el "Llibre de Repartiment", se menciona a Burjassot como alquería con torre y molino, anejo a Paterna. Su nombre, de origen árabe, según Escolano, está compuesto de la palabra Borg (que quiere decir torre) y sot (bosque). Burjassot era una alquería durante la dominación mahometana. En agosto de 1237 la alquería de Burjassot la adquiere García Pérez de Figuerola por cesión del conquistador, la cual pasa un año después al Abad de Ripoll.

En el siglo XIV pasó a Micer Domingo Mascó, al que le sucedió en el señorío la Almoyna de la Seo de Valencia, que la vendió hacia finales del siglo XVI a Mosén Bernardo Simó, de cuyos herederos la adquirió el Patriarca Ribera y que en 1.604 la traspasó al Real Colegio del Corpus Christi (Doc. 1). Fue esta institución la que ejerció la jurisdicción hasta la supresión de los señoríos.


5.

Copia autentica de la quinta donacion echa
por el Ill.mo y Ex.mo señor don Joan de Ribera
patri.a de Anth.a y Arcop.o de Val.a en fauor de su ca
pilla colleg.o y Semi.o de corpus christi del Lugar
de Burchacot y de otros bienes — otorgada ante
andres Aloy Real nort en 10 de Junio 1604

Documento 1: Copia auténtica de la quinta donación

En el reinado de Carlos IV se concluye la obra de los Silos, que son propiedad de la ciudad de Valencia. La cristiandad de Burjassot se remonta a tiempos de la Reconquista, constituyendo ya entonces un caserío de alguna importancia.

Es probable que su primitiva iglesia, que era entonces un anejo de Paterna, estuviera enclavada en el área del castillo, o adosada a él. Al reedificarse éste se construyó una nueva iglesia de tipo gótico. El titular de la primitiva iglesia se cree que fue el Apóstol Santiago, pero el de la segunda fue San Miguel Arcángel.

El Beato Juan de Ribera enriqueció con notables privilegios a la parroquia, y regaló para el culto de la misa un viril de plata repujada de estilo gótico y una casulla de seda y oro bordado, entre otras muchas cosas.

La actual iglesia fue edificada sobre nuevo solar, probablemente antiguo cementerio. Puso la primera piedra y la última teja el párroco don Antonio Pelechá, de Campanar, fallecido en 1801, y enterrado en el coro de la iglesia a los pies del altar mayor, según J.J. López Laguarda[1], que después del incendio de la parroquia en 1936, apareció entre los restos del párroco que la vio comenzar y acabar la mascarilla que hoy lleva la imagen nueva de San Miguel.

La guerra de la Independencia y, más en concreto, uno de sus sangrientos episodios: la retirada que las tropas francesas hicieron desde Sagunto replegándose en Burjassot, despojó a la parroquia de casi todos los tesoros propios y los que se guardaban en la ermita de San Roque. Construída en un plazo de tiempo evidentemente corto (1765-1781), lo que demuestra el incremento de la población que experimentó Burjassot. Cabe decir que esta iglesia no fue la primera construída en Burjassot, sino la cuarta. Las tres anteriores fueron demolidas pero siempre como resultado del aumento de la población y del crecimiento y desarrollo del casco urbano, según nos explica Cavanilles. (Doc. 2).

En 1754 el Vicario de la Iglesia de Burjassot pidió al Colegio del Patriarca ayuda para hacer la iglesia nueva, pero como el territorio que ocupaba la anterior iglesia no era suficiente para la nueva que se había de fabricar, solicita el poder tomar parte del terreno de la dehesa. El 12 de marzo de 1765 se puso la primera piedra, ejecutado este acto por el Señor Rector del Colegio del Corpus Christi, en representación del mismo.

Se dieron 100 libras a la fábrica, dirigida ésta por el arquitecto fray Francisco de Santa Bárbara. Lo más seguro es que se abrió al culto el día 29 de septiembre de 1780, día de San Miguel, ya que con fecha de 1 de octubre existe la partida de bautismo del niño Andrés Suay, nacido la víspera y primer bautizado en la iglesia nueva.

Las obras de esta iglesia, según la tradición se hicieron de limosnas, y en las que puede decirse que en ellas trabajó todo el pueblo, "incluso las mujeres". En el suelo del coro de la iglesia, a manera de lápida, se lee esta inscripción: "D.O.M. Don Antonio Pelechá de Campanar. Vio empezar y terminar las obras de esta iglesia. Murió en 1801". Se sabe además que este señor cura vino a Burjassot y tomó posesión del cargo en 1761. Esta iglesia debió poseer gran cantidad de imágenes, relicarios, portapaces, cálices, viriles y ornamentos para el culto, según se desprende de un inventario hecho en el año 1562 de la anterior iglesia.

La parroquia de San Miguel de Burjassot, se levanta a la entrada del pueblo, abriendo su fachada a levante a una gran plaza elevada sobre las cuatro calles circundantes: la calle de

---

[1] *Historia de Burjassot (Apuntes para su Historia)*, Valencia. 1946. pp 142-145

Carolina Alvarez (cuya otra acera pertenece al palacio y casa de recreo edificado por el B. Juan de Ribera sobre el antiguo castillo almenado; en 1916 se fundó aquí mismo el Colegio Mayor de Estudiantes del seminario o universidad literaria), siguen las calles de Mariana Pineda, la del Patriarca y, paralela a la fachada principal, la calle de Jorge Juan; entre ésta y la iglesia se abre una explanada, hoy plaza Dels Furs, cuyo desnivel protege un murete perimetral. La iglesia tiene como anejos la casa abadía (1952) y el colegio parroquial (Ver doc. 3).

En esta iglesia puede apreciarse gran unidad de estilo en su interior, quizá debido a la rapidez de su ejecución, por lo que se evitó en ella las vacilaciones tan frecuentes en construcciones lentas, en las cuales la variación de estilo va influyendo sucesivamente, y las presenta más como un muestrario artístico que como una obra concebida y realizada en su conjunto.

Volviendo al Burjassot de finales del siglo XVIII hay que decir que disfrutaba de una reconocida fama nacional e incluso internacional en algunos aspectos: no cabe duda que la posesión del señorío de Burjassot en favor del Real Colegio del Corpus Christi y la relativa prosperidad propició el que se dieran cita en él personajes de relevancia. Uno de ellos fue el propio pintor Francisco de Goya y Lucientes, desplazado en Valencia por razones de su trabajo y que quedó gratamente impresionado por su estancia en Burjassot, a donde se desplazó en varias ocasiones al ser invitado en 1790. Además, en Burjassot se daban cita personajes relevantes de la sociedad valenciana con motivo de la saludable e higiénica situación del pueblo.

El casco urbano de Burjassot seguía creciendo, aunque dentro de unos límites reducidos. Anteriormente el poblado se había desarrollado en la zona frente al pozo público, frente al núcleo original: "el castell". Posteriormente se fueron configurando las cuatro calles paralelas que nacieron desde la plaza del castillo y desde la iglesia se dirigían ascendiendo por la loma en dirección a la ermita de San Roque. La calle principal, "calle mayor", hoy Blasco Ibáñez, era el eje principal del pueblo. A ambos lados se alineaban casas bien dispuestas, si bien las de mayor prestigio se encontraban al lado derecho mirando desde la plaza del pozo. Estas mansiones tenían espaciosas huertas que se extendían hasta la acequia de Moncada. Se trata, por tanto, de un desarrollo longitudinal distinto al modelo medieval, dando como resultado que las casas tuvieran buen acceso así como que se pudieran distribuir en las fachadas amplios balcones y ventanas (Ver doc. 4).

En cuanto a la Valencia de finales del siglo XVIII tal vez habría que mencionar la repercusión que la Revolución Francesa tuvo en estas tierras. Los valencianos albergaban un odio antifrancés desde tiempo atrás y aquellas noticias no hicieron más que avivar el estallido de alborotos y revueltas dirigidas tanto contra las personas como contra las propiedades de los franceses instalados en Valencia. Tal situación alcanzó su punto culminante en un motín realizado durante los días 24, 25 y 26 de marzo de 1793. Los amotinados fueron personas de baja condición social, que aprovecharon el tumulto con objeto de practicar el robo y la rapiña, aunque para algunos el móvil fuera patriótico. También participaron los labradores de l'horta en el motín, aunque en número inferior. La ciudad de Valencia, temerosa del comportamiento de los labradores de su huerta circundante, cerró sus puertas durante el motín del mes de marzo. Fueron varias las personas de Burjassot las que participaron en el motín, siendo procesados como principales agentes de la revuelta, como tantos otros, pues

una vez incoado por la Audiencia el correspondiente sumario y posterior proceso, figuraban en el mismo un total de treinta y nueve amotinados, de los cuales veintiséis eran vecinos de Valencia y el resto de los pueblos de l´horta.

Documento 4: Burjassot. Grabado del siglo XIX

1.2. Intelectuales del momento en torno a Burjassot: Cavanilles y Laborde

Cavanilles fue un intelectual español testigo del desarrollo de Burjassot durante la evolución liberal. En su obra "Observaciones sobre la Historia natural del Reino de Valencia"[2]. fue quien más aportó al conocimiento de la realidad del Reino de Valencia de su tiempo y a través de ella conoce las características de Burjassot en las últimas décadas del siglo XVIII. Cavanilles nació en Valencia el año 1745 y falleció en Madrid el año 1804. Fue en la primavera del año 1791 cuando recibió de orden del rey Carlos IV el encargo de "recorrer España para examinar los vegetales que en ella crecen". La obra la comenzó en su propia tierra, en la que invirtió tres años, se imprimió en la Imprenta Real de Madrid en los años 1795 y 1797 y consta de dos volúmenes

Burjassot era un pueblo modesto y con una población escasa. En 1690 constaba de 199 habitantes y en 1787 llegó a los 320 habitantes (actualmente cuenta con 36.000 habitantes aprox.). Su situación salutífera, a la que ayudaba el que en su término municipal no se cultivaba arroz "tan pernicioso para la salud", como indicaba Cavanilles, y la existencia de los Silos fueron motivo para ser tenidos en cuenta por otro intelectual francés, a la hora de realizar una obra bibliográfica de suma importancia: "Voyage pittores que et historique de L'Espagne, par Alexandre de Laborde et une Societé de gens de lettres et d'artistes", (1806-1820). En la obra figura un grabado que representa una vista en perspectiva de Burjassot, el

[2]Cavanilles, A.J. *Observaciones sobre la Hª natural del Reyno de Valencia*. Madrid. 1795.

cual es por ahora el más antiguo que se conoce. En el grabado se aprecia una visión muy interesante del Burjassot de entonces, ya entonces preferido para recreo y veraneo de los ciudadanos de la capital de Valencia. En dicho grabado aparecen dos planos: el de la derecha es la ciudad amurallada de Valencia y a la izquierda, Burjassot, en el que destacan las casas alineadas a ambos lados de la calle y detrás, la Iglesia de San Miguel (Ver doc. 5).

Alexandre Louis Josept de Laborde nació en París el 17 de septiembre de 1773 y falleció en la misma capital el 22 de octubre de 1892. Fue un político y arqueólogo, hijo de un banquero de origen español emigrado. Destaca como escritor y editor de libros de viajes. Viajó por Inglaterra, Holanda, Italia y España. Le son atribuídas gran número de obras sobre arte y arqueología. Entre sus libros de viajes los dedicados a España gozaron de su preferencia y hasta llegaron a comprometer su fortuna por los grandes gastos que le supuso el editarlos. La obra anteriormente citada consta de cuatro volúmenes y está formada por 272 láminas y dos mapas. Todas las ilustraciones fueron dibujadas y grabadas por renombrados artistas de la época.

1.3. La Academia como reflejo de la política ilustrada de Carlos III

La iglesia de Burjassot se realizó entre 1765-1781 y coincide en el tiempo con el reinado de Carlos III. En 1768 se fundó en Valencia la Academia de San Carlos. Esto contribuyó a la implantación progresiva de un ideario ilustrado y academicista. El academicismo ilustrado se prolongó en Valencia hasta los últimos años de la primera mitad del siglo XIX, si bien los fundamentos se establecieron en el siglo XVIII. Sin embargo, no fue uniforme a lo largo de este período, existiendo inflexiones y etapas que transcurren desde su conflictiva implantación en un medio caracterizado artística y socialmente por una mentalidad barroca, hasta la aceptación oficial de un neoclasicismo académico. Por otro lado estaba la vertiente clasicista autóctona y de índole arquitectónica, alentada por matemáticos valencianos, sobre todo por el padre Tomás Vicente Tosca[3].

Los primeros arquitectos que integraron la sección de arquitectura de la Academia de San Carlos fueron: Vicente Gascó, Felipe Rubio y Antonio Gilabert. Hacia 1765 se reclamaba la exigencia legal de conocimientos físico-matemáticos para la obtención del título de arquitecto. En 1768 se reclamaba el que la tutela del ejercicio arquitectónico no siguiese en manos de profesiones artísticas diversas. También se pedía la reforma de los gremios vinculados a la construcción. En fin, lo que se reclamaba era una concepción autónoma del ejercicio arquitectónico, criticando la mentalidad artística barroca. Uno de los que más participó en estas cuestiones fue Gascó.

Por esas mismas fechas por las que se realizó la iglesia de Burjassot, en Valencia se realizaron otras muchas construcciones entre las que cabría destacar: el Palacio de la Aduana (1758-1764), realizado por Felipe Rubio y donde también intervinieron Juan Bautista Mínguez y Antonio Gilabert .Este último también realiza en esos años la iglesia de la Natividad de Turís (1767-1777) y la iglesia de las Escuelas Pías en Valencia (1767-1772). Ésta última fue trazada inicialmente por José Puchol, aunque fue Gilabert quien consiguió el proyecto y concluyó la obra. Vicente Gascó reformó la iglesia de los Desamparados (1.63-67),

[3]Este importante arquitecto matemático escribió el *Compendio Matemático*, Valencia. 1712.

rompiendo con esta reforma de índole clasicista con una larga tradición de remodelaciones barrocas de espacios religiosos, a base de adherencias decorativas. Casi un siglo antes había comenzado una tradición de decorar las iglesias con labores de trepa y hojarasca, de la mano de autores como Pérez Castiel. La primera obra que se hizo en Valencia por un arquitecto foráneo bajo criterios clasicistas fue el convento e iglesia de la orden de Montesa, conocido como el Temple (1761-66), el cual en planta sigue un esquema jesuítico.

Políticamente las riendas del gobierno español estaban en manos de Carlos III, quien al morir en 1759 Fernando VI, tuvo que abandonar su reino de Nápoles (dejándolo en manos de su tercer hijo Fernando) para marchar a España. Realizó transformaciones ideológicas, institucionales, sociales, económicas... y para ello se apoyó en la burguesía y en los intelectuales reformistas. Carlos III se suele considerar como ejemplo del Despotismo Ilustrado (al igual que otros monarcas europeos como José II de Austria, Federico II de Prusia o Catalina II de Rusia). Reformas importantes de su reinado fueron la constitución de la Junta de Catastro (1760), la reorganización del Consejo de Castilla (1762); en el plano económico, la abolición de la tasa de granos.....Un punto crucial en su carrera fue el famoso motín de Esquilache (1766). Precisamente, en relación con este caso, se acusó a los jesuítas de instigar al pueblo contra Esquilache, lo que sirvió de excusa para su expulsión en noviembre de 1767. Como consecuencia del espíritu reformista, surgieron en España las Sociedades Económicas de Amigos del País.

En 1752 se había creado la Academia de San Fernando, a imitación de las Academias de París y Roma, que estaban fomentando cambios en las prácticas artísticas más adaptadas a los tiempos. Respondía, por tanto, al deseo de formar a las nuevas generaciones en la práctica del arte de manera más sistemática, disciplinada y científica que los tradicionales talleres. Para establecer diferencias la Academia había tenido desde el principio un especial interés en establecer una separación entre las artes nobles -arquitectura, pintura y escultura-, y las artes mecánicas -que englobaban aquellas que eran artesanías o artes industriales-. Estas actitudes tenían como objetivo final deshacer el monopolio de los gremios y sus criterios artísticos corporativistas. Durante la redacción de los estatutos de la Academia se vio la intención del rey de querer utilizarla como un arma política. Finalmente triunfaron los consejeros frente a los artistas. En esos estatutos se fijaba el papel que la Academia de San Fernando tenía que ejercer en la regeneración del arte de toda España. Todas las actividades artísticas que se realizasen, particularmente las relacionadas con la arquitectura, tendrían que ser directamente controladas por aquella. Así, se prohibía permitir cualquier título o autorización para construir o restaurar un edificio, ya que los diplomas solamente podían ser adquiridos después de superar un examen de la Academia. Además, se autorizaba la creación de otras academias, siempre que estuvieran sometidas a la aprobación real a través de un informe de la de San Fernando. A partir de ese momento se abrió una lucha durísima entre la Academia y sus filiales y los gremios, que a veces va a llegar a la violencia física. Cuando se crea la Academia de San Carlos en Valencia, la lucha con los poderosos y tradicionales gremios será tan feroz como la destrucción de muchas actividades tradicionales, incapaces de sobrevivir a los nuevos criterios centralizadores. No mucho más tarde los gremios quedaron vacíos de contenido. Muchas veces esos académicos de San Fernando no se dieron cuenta de que sus normativas daban la vuelta de una forma radical a una larga tradición artística y artesanal. Y que muchas veces ese arte que propugnaban respondía a unas necesidades de la Corte de Madrid, pero en Valencia se reclamaba otro tipo de arte.

Un personaje importante en la ciudad de Valencia que en estos momentos nos ocupa fue, sin duda, el arzobispo don Andrés Mayoral de Mella (1685-1769). De origen zamorano, ocupó la sede de Valencia entre 1737 y 1769, distinguiéndose como uno de los prelados ilustrados que aparecen en la España del momento. Durante el tiempo que ocupó la sede de Valencia se distinguió por la práctica de la caridad encauzada a través de obras de beneficencia y de mecenazgo cultural, a la vez que por un elevado protagonismo en las actividades políticas e intelectuales de la sociedad valenciana.

En cuanto a la vida intelectual valenciana destaca Gregorio Mayáns, que fue uno de los pocos que prosiguió su labor sin renunciar a sus ideas de independencia, pero varios de sus discípulos abandonaron Valencia para instalarse en Madrid.

2. LA ARQUITECTURA VALENCIANA EN EL SIGLO XVIII

2.1. Introducción

A finales del siglo XVII y principios del XVIII, fruto del contacto de Valencia con el norte de Italia se da el hecho de que en el Reino de Valencia se encuentran artistas de la talla de Conrad Rudolf, Jacobo Bertesi y Antonio Aliprandi, valiéndose del diseño y de la ornamentación dominaran el campo de la arquitectura. Estos artistas inician un cambio que posteriormente tendrá unas consecuencias importantes; al conectar con el medio artístico local introducen una nueva corriente venida de Italia

Desde un punto de vista decorativo, la actividad de estos artistas representa el fin del decorativismo barroco, de origen castellano, arraigado en tierras valencianas durante el último tercio del siglo XVII, que solo tendrá en cuenta la figura de Pérez i Castiel.

La decoración es aun muy profusa, se maneja el estuco, con gran maestría y los repertorios son de guirnaldas, palmeras, ramas, elementos marinos, etc., todo ello con la impronta de lujo abundante. Este es el decorativismo de los esgrafiados y adornos de paredes que inundaban el interior de iglesias y portadas.

Asi mismo, la presencia de estos repertorios decorativos, se da junto a recursos arquitectónicos en voga del barroco romano que eran desconocidos hasta entonces, no sólo en Valencia, sino también en el resto de España.

A este respecto en el medio local, la obra de mayor resonancia fue el remodelaje barroco de la iglesia valenciana de los Santos Juanes (1693-1702). Otra obra valenciana que establece una auténtica inflexión en el medio arquitectónico valenciano fue la fachada de la catedral de Valencia, que introduce a gran escala formas compositivas establecidas en Europa.

Uno de los hechos de mayor importancia en la evolución de la arquitectura valenciana del siglo XVIII, fue la influencia que ejercieron los matemáticos, como por ejemplo: el padre Tomás Vicente Tosca (1651-1723) y Juan Bautista Coratjà (1661-1741). La decadencia de los conocimientos constructivos, junto con la de los gremios que regulaban el ejercicio profesional de la arquitectura, influyeron igualmente en el protagonismo de estos matemáticos.

También en este momento es importante la presencia de los ingenieros militares, cuyo papel supone en la arquitectura barroca un cambio a presupuestos clasicistas, algo que ocurre tanto en Valencia como en le resto de España. Su formación técnica y arquitectónica, aprendida basicamente en textos franceses del siglo XVII se dejará ver en las construcciones civiles de un clacisismo severo y funcional que contrastará con la arquitectura barroca de ambiente local.

La culminación más temprana de estas influencias en los matemáticos activos en las primeras décadas del siglo, se encuentra en el ejemplo del Templo Oratorio de San Felipe Neri, de Valencia, hoy Parroquia de Santo Tomás, construída entre 1725 y 1736.

Aquí, la depurada modulación que los órdenes arquitectónicos dan al edificio, convierten a esta iglesia en la expresión de la estética clasicista derivada de los postulados matemáticos de Tosca y de Coratjà.

Además de la iglesia de Santo Tomás, se construyen con estas nuevas características, la fachada de la iglesia de San Sebastián (1725-1739) muy allegada a su tiempo y objeto de admiración por parte de los arquitectos neoclásicos; San Martín de Valencia (1723-1724); la iglesia de Santa María de Oliva, templo que sin duda marcó pautas en obras posteriores, como en el de Alcalá de Xivert o de Alcudia.

Otros arquitectos importantes que trabajan en esta época son Pérez i Castiel a quien se le atribuye, según Orellana, el proyecto de la iglesia del Colegio de San Pío V, en los últimos años del siglo XVII, José Minguez (1683-1757) la continúa y además proyecta y realiza la iglesia de Foyos entre 1730 y 1737.

Existen también, un grupo de maestros de obra y arquitectos pertenecientes al gremio de los Maestros de Obra de Valencia, que participan supervisando y formando comisiones arquitectónicas; estos van a ser los primeros habilitados para el ejercicio arquitectónico de la Academia de San Carlos en el año 1768 y al mismo tiempo los primeros representantes de la generación de arquitectos, formados en el gremio.

Algunos de estos arquitectos gremiales reciben un grado de evolución hacia unos esquemas barroco clasicistas bastante avanzados, aunque este conocimiento es aun incompleto y fragmentado.

2.2. Los frailes arquitectos

En capítulo aparte podemos citar al grupo de frailes arquitectos por su participación en trabajos arquitectónicos religiosos y civiles a lo largo del siglo XVIII. Es preciso no confundir a los frailes arquitectos con la figura del fraile adiestrado en la práctica, encargado de la simple obra de la orden donde profesa y con una actitud artesanal.

Los frailes arquitectos, debido a su formación arquitectónica y matemática, emprenden obras las cuales despuntan por su práctica constructiva y una mejor asimilación de la arquitectura en boga. La creación de las Academias ilustradas y el consecuente control de la arquitectura y de su ejercicio pone término ya al final del siglo XVIII al protagonismo de estos frailes arquitectos, a veces en grave competencia con los miembros de los gremios.

Hay que tener en cuenta que los frailes arquitectos viajan, adquiriendo conocimientos que luego implantan en diversos puntos de la geografía española. La actividad de estos durante el siglo XVIII constituye el epílogo de una larga tradición arquitectónica que tuvo en este siglo una visión de la arquitectura más teórica que práctica.

Este grupo de frailes abarcaron en esta centuria en tierras valencianas un campo muy amplio de la construcción: desde iglesias hasta acueductos y otras obras hidráulicas.

En la primera mitad del siglo XVIII, los frailes arquitectos más importantes fueron: José Cavaller (1704-1748) autor del monumental retablo mayor de San Miguel de los Reyes; Atanasio de San Jerónimo (+ 1775), discípulo de Cavaller, quien hace trabajos de mármol de la iglesia antes señalada; Francisco Ramón que interviene en la construcción de la cúpula de la iglesia de Santa María de Elche entre 1720 y 1730; trabaja también en el claustro de la iglesia de Guardamar del Segura, "de la Universidad" y en el colegio de Santo Domingo de Orihuela, entre 1727 y 1737; Blas del Espíritu Santo traza y dirige las obras de las Escuelas Pías de Valencia, entre 1739 y 1742, también traza los colegios de Albarracín y de Getafe de los Escolapios.

Como figura importante hay que tratar a Fray Francisco Cabezas por su vasta obra en el territorio español (Alzira, Alcoy, Alicante, Valencia, Madrid, etc.). En su formación matemática y arquitectónica influye de forma decisiva el padre Tosca, y es autor de la obra de geometría "Trisección del ángulo" (Valencia 1772). Fray Cabezas fue apoyado por José Hermosilla, director de la Academia de San Fernando de Madrid quien intervino en alguno de sus trabajos y además de valorarlo como arquitecto práctico y teórico, lo destacó como "buen geómetra".

También cabe destacar en este sentido, la aportación de Fray Antonio de Villanueva, natural de Lorca e hijo del escultor Laureano Villanueva. Ejerció principalmente la pintura, no obstante dejó obras arquitectónicas, tales como: la fachada de la iglesia de Santas Justa y Rufina (1753), que significa la primera muestra arquitectónica de la región que abandona ya el esquema de fachada retablo; así como la capilla de la Comunión de la Iglesia de Santiago en Orihuela.

Hacia mitad del siglo XVIII aparece la figura de Fray José Alberto Pina (1693-1772), uno de los máximos exponentes de la generación de los frailes arquitectos, que durante el segundo tercio del siglo trabaja en tierras valencianas, realizando obra tanto en Aragón como en Valencia. Sus principales obras fueron la de Santa María de Oliva en Onteniente; la traza de la Iglesia de los Monjes Carmelitas, en la misma ciudad, de líneas sencillas y clásicas; la Casa de Enseñanza de Játiva; la cúpula de la Iglesia de Santa María de Oliva; proyectos para la traza del patio norte del Monasterio de San Miguel de los Reyes, perteneciente a su sobrino Fray Francisco de Santa Bárbara. Este representa el epílogo clasicista del barroco tardío y la antesala del llamado neoclasicismo académico.

Cabría resaltar también la aportación de Fray Domingo de Petrés (1759-1811), por su actividad en tierras hispanoamericanas, sus obras aunque muy tardías para las fechas, deja entrever lo que habría sido el desenlance de la arquitectura barroca tardía valenciana del siglo XVIII, de no haber tenido tanto peso el neoclasicismo académico.

Fray Joaquín del Niño Jesús y Fray Vicente Cuenca, suponen el desenlance de este fenómeno.

La creación de la Academia de San Carlos, que estableció un control rígido sobre la construcción y la facultad de proyectar pusieron fin a esta trayectoria constructiva desarrollada en el seno de las órdenes religiosas.

2.3 Fray Francisco de Santa Bárbara

Fray Francisco de Santa Bárbara, religioso lego de la orden de San Jerónimo, nació en Olalla, Aragón, el 4 de marzo de 1731. Hijo de Juan Antonio Aldaz, maestro cirujano del Reino de Navarra y de Gracia Pina natural de Moyuela (Aragón), estudió Filosofía en la Universidad de Zaragoza y Teología en el Convento del Carmen de Xàtiva. En esta ciudad, bajo la tutela de su tío Fray Alberto Pina estudió Arquitectura y Matemáticas, actividad que compaginó con su vocación religiosa. Pronto gozó de prestigio entre los profesores de Valencia. Profesó en el monasterio de San Miguel de los Reyes en 1757, en cuya iglesia realizó algunos retablos de mármoles y proyectó en 1763 el nuevo claustro del monasterio, obra que sólo llegó a comenzarse, desconociéndose su alcance arquitectónico, Santa Bárbara muere en este lugar el 5 de Enero de 1802.

Este fraile arquitecto llevó a cabo varios trabajos menores, entre ellos, la capilla del Sagrario de la Parroquia de Rubielos de Mora; dirigió el azud en la majada del Campillo cerca de Segorbe; ordenó la acequia del nuevo riego de Benimamet. También son obras suyas y de mayor envergadura, la remodelación de la Iglesia de San Antón en Valencia, trabajó en ella entre 1756 y 1768, utilizando la primitiva estructura gótica como nave principal, pero cubierta con bóveda falsa de cañón y ampliando de nueva planta el crucero con cúpula y el presbiterio y la Iglesia Parroquial de Cheste, así como la Iglesia de la Parroquia de Burjassot. Sus obras muestran una gran influencia de los arquitectos matemáticos y en especial del padre Tosca, quien funde lo moderno con lo autóctono. A pesar de las innovaciones del momento, Santa Bárbara, debió ceñirse estrictamente a los dictados de la Academia de San Carlos, que tras su creación, en 1768 vigilaba celosamente todas las obras arquitectónicas que se realizaban en el Reino de Valencia y sobre todo a partir de las medidas tomadas en 1777 y 1784, en época de la Ilustración.

Santa Bárbara, traza y dirige las obras de la Iglesia de Burjassot, entre 1765 y 1781, según el profesor J. Berchez, esta iglesia presenta la decoración en la línea del último barroco valenciano y a la vez, aspectos innovadores en la arquitectura del momento. El academicismo de Santa Bárbara, se ve auspiciado por el creciente predicamento de modelos clásicos italianos por parte de la Academia de San Carlos[4].

Según Santiago López García, Santa Bárbara está enormemente influenciado por la corriente italiana de la época y por las normas del arquitecto constructor de la iglesia de los Caballeros de Montesa (1761), pudo haber ido a Italia por motivos religiosos y así la iglesia de Burjasot, según este autor, "goza del barroquismo italiano de fines del siglo XVI, en cuanto a las líneas generales, y de la ligereza neoclásica, en lo referente a la limpieza con que aparecen molduras, capiteles y entablamentos, con detalles muy vigorosos"[5].

Santa Bárbara tradujo del francés el importante tratado de Mathurin Jousse, "Los Secretos de la arquitectura", escribió un cuaderno de geometría y un tratado completo de gnomonía, cuyos manuscritos se conservan en el monasterio de San Miguel de los Reyes.

---

[4]Bérchez, J. *Arquitectura Barroca Valenciana*, pp 162-163

[5]López García, S. *Aproximación a la H^a de Burjassot y su entorno*, p 144

Como perito en el arte arquitectónico fue a Avila a "visurar" el Monasterio de los Padres Jerónimos, en su camino a esta ciudad, paró en el Escorial y sacó el alzado y planta del templo y del Patio de los Reyes. También fue solicitado para realizar obras de particulares, pero como dice Orellana, "se abstiene por el respeto y urbanidad de no tener quexosos a los facultativos"[5].

Cheste (Valencia). Fray Fco. de Santa Bárbara. Iglesia parroquial. Fachada (1779-1784)

Cheste (Valencia). Fray Fco. de Santa Bárbara. Iglesia parroquial. Detalles de la fachada.

[5]Orellana. *Biografía Pictórica Valentina,* p. 567

3. TIPOLOGÍA DE LA IGLESIA

3.1. Planta y alzado

Cuando empieza a construirse la iglesia de San Miguel Arcángel de Burjassot, ya está triunfando el clasicismo académico en diferentes ámbitos, si bien, la personalidad académica de su autor, Fray Francisco de Santa Bárbara, como ya se ha dicho, es la que mejor representa en sus obras las directrices marcadas por el magisterio de los matemáticos, al lado de unos modos compositivos que provienen de la arquitectura local de los siglos XVI y XVII, según Berchez[7], "Este tardío clasicismo de cuño novator y vernáculo, es proclive a emular matices compositivos y estructurales del episodio clasicista hispánico de la primera mitad del siglo XVII, y que también puede apreciarse en la remodelación de la iglesia de la Cartuja de Portaceli (Valencia), iniciada poco antes de 1774 y casi concluida en 1780". Por tanto, no podemos pensar en la iglesia de Burjassot como en un templo Neoclásico, sino que se trata de una composición dentro de las directrices del Barroco tardío valenciano.

San Miguel Arcángel es de planta de cruz latina, con tres naves de cuatro tramos, presenta aspectos innovadores en la arquitectura de la época al rematar los brazos del crucero y el presbiterio en forma de exedra, esto es, disposición curvilínea de carácter centralizado. Esta solución constituye un hecho insólito en el medio valenciano, con posibles fuentes de inspiración en el proyecto de San Pedro de Roma, reproducido en el tratado de Serlio, o en la Iglesia del Redentor de Palladio, conocida en estos momentos en Valencia a través de las láminas del tratado de F. Muttoni sobre la obra palladiana. Y en la que manifiesta una clara ruptura con la tradición de los diseños locales, explicable quizá por la creciente difusión de modelos clásicos italianos auspiciados por la Academia de San Carlos.

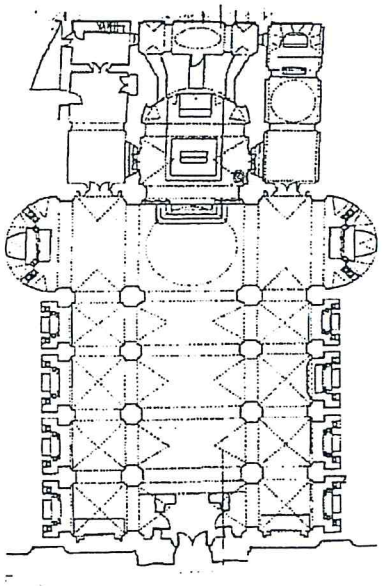


Fig. nº 1: Planta actual

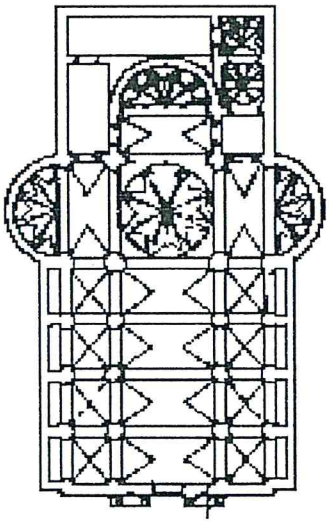


Fig. nº 2: Planta según dibujo de A. Zaragozá

[7]Bérchez, *op. cit.* pp 164-166

El alzado interior del templo, de proporcionada escala, se organiza en base a grandes pilares con pilastras adosadas de orden corintio y fuste estriado que llegan a la altura de los arcos de medio punto. Estos forman un muro abierto a las naves laterales y sobre ellos tenemos un entablamento de cornisa denticulada, con rebanco y resaltes a la altura de las pilastras, conformando un pequeño corredor que rodea todo el perímetro. La nave principal, de mayor altura y el doble de ancha que las laterales, se cubre con bóveda de cañón ceñida con arcos fajones, entre lo cuales se abren lunetos que contribuyen a la iluminación mediante ventanas rectangulares. Esta ventanas tienen embocadura clásica en las que alternan los frontones rectos y curvos. A los pies de la nave principal encontramos el coro, conformando una especie de exonártex cuadrangular con alto zócalo de revestimiento cerámico.

Las naves laterales se cubren con bóveda de arista de técnica tabicada, son de menor altura que la principal y acogen capillas, un total de doce, en los arcosolios, pero quedan algo oscuras al no contar con iluminación natural directa.

Fig N° 3. Nave central y presbiterio

Lo mismo que la nave central, el crucero se cubre con bóveda de cañón con lunetos de técnica tabicada. Sobre el crucero se levanta la cúpula, apeada sobre pechinas, con alto tambor circular en el interior y poligonal al exterior (Fig. 4). Los extremos del crucero y el presbiterio se cubre con bóveda de cuarto de esfera en la que también se practican lunetos con ventanas.

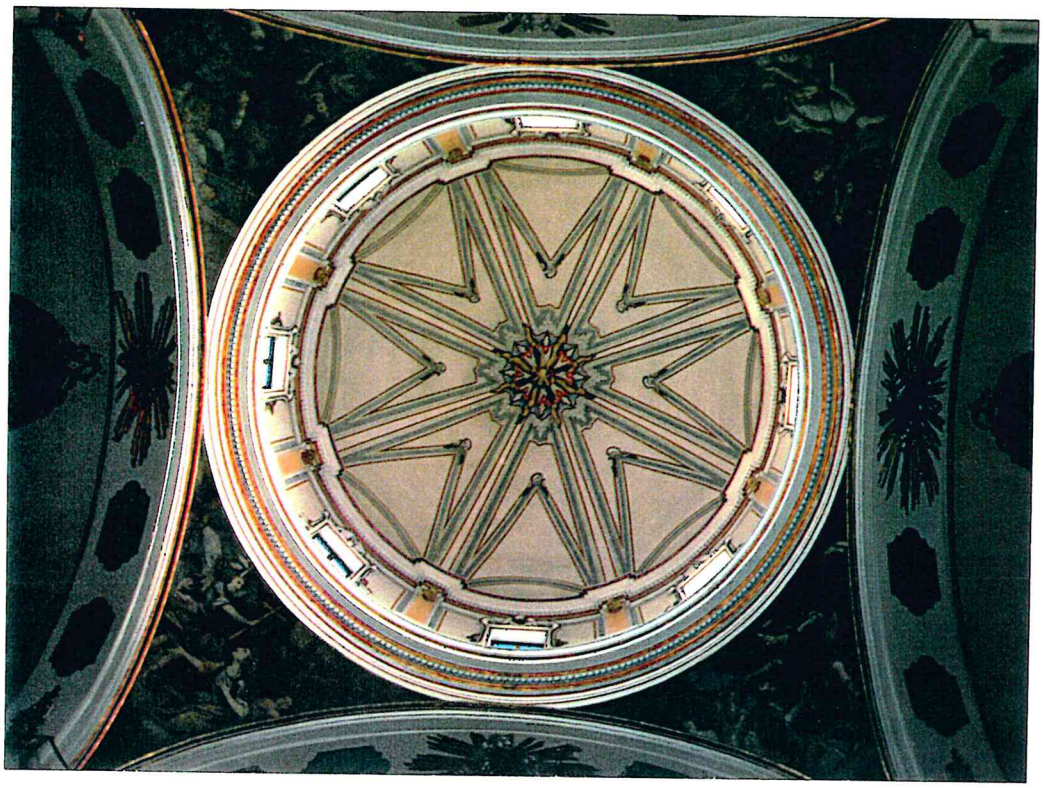


Fig. nº 4: Cúpula del Crucero.

Toda la iglesia está revestida en blanco, un moldurado en tono gris enmarca las partes estructurales y todos aquellos elementos que se desean destacar como la embocadura de los lunetos, las pilastras de las naves laterales, las aristas de sus bóvedas, etc; además filetes rectilíneos dorados y marrones contribuyen al acabado final. El friso también está pintado en gris imitando el mármol, aparecen también detalles antropomórficos en el arranque de los fajones; además de otros pequeños estucos. Las pilastras presentan capiteles dorados y fustes en tono ocre (Figs. 5 y 6). En conjunto el templo es sobrio y armonioso; posiblemente la mayor riqueza decorativa le es aportada por la serie de medallones, en exaltación del Arcángel San Miguel, que se hallan en la bóveda de la nave central, del crucero y del presbiterio[8]

[8]Ver pag.51 Pinturas alusivas a San Miguel Arcangel

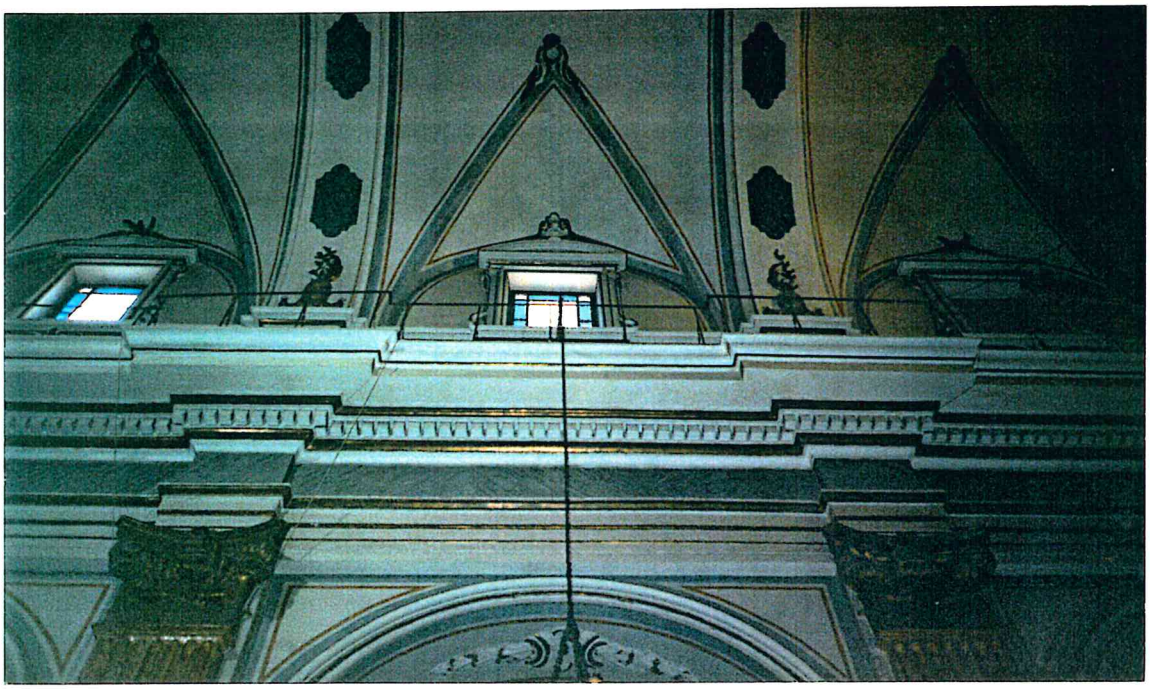


Fig. nº 5: Bóveda con lunetos

Fig. nº 6: Nave lateral

3.2. Otras dependencias

3.2.1. La Capilla de la Comunión

Completan las dependencias del templo, tres estancias que rodean su cabecera: la capilla de la Comunión, el trasagrario y la sacristía. La capilla Mayor, situada en el lado de la Epístola, es de planta rectangular, de tres tramos, el primero de bóveda vaída, el central cubierto con cúpula apoyada sobre pechinas y el último cubierto con bóveda de cuarto de esfera, con falsos lunetos, abarcando todo el presbiterio. El espacio se ordena mediante pilares, los cuatro centrales enmarcan la cúpula con una solución original dada en la retropilastra, esto es, el paso del pilar al retropilar es cóncavo, mientras que en el otro lateral, forma el característico ángulo recto. Un entablamento con rebanco y resaltes a la altura de las pilastras recorre todo el perímetro, lo mismo que ya vimos en la iglesia (Fig. 7).

Fig. nº 7: Capilla de la Comunión

En cuanto a la decoración; sobre las pilastras se sobrepone una nueva pilastra suspendida que apea en una especie de ménsulas, antropomórficas que representan querubines (Fig. 8). El resto de la ornamentación es similar a la de la iglesia. Aquí destaca sobre el entablamento del presbiterio, un rompimiento de gloria con el Padre Eterno[9] posiblemente posterior a la construcción de la iglesia, y en la clave de la bóveda, otro rompimiento de gloria, ensalzando la Eucaristía. El altar actual fue realizado para sustituir al que se quemó en 1936.

Fig. N° 8. Detalle de la Capilla de La Comunión

De todo el recinto, lo que más destaca son los frescos que decoran las pechinas, representando cuatro alegorías: la Devoción, la Oración, el Silencio y la Modestia. Cada una de ellas va acompañada de una inscripción que aparece en una flactelia sostenida por un ángel, son obra de José Vergara. Desde el punto de vista iconográfico, tenemos:

[9]El rompimiento de gloria con el Padre Eterno es un elemento escultórico que proviene del Barroco y alcanza un gran desarrollo en el siglo XVIII.

Oración: "intret in conspectu tuo oratio mea" (llegue ante ti mi oración". Salmos 87,3). Se representa como una mujer joven vestida de verde, arrodillada y con los ojos vueltos hacia el cielo. Lleva un incensario encendido. El color verde es una alusión simbólica ya que la oración tiene la esperanza de conseguir de Dios las gracias que pide. El Señor se conmoverá al ver la humildad que se demuestra al aparecer arrodillada. Los ojos se levantan hacia el cielo porque las cosas que se piden están relacionadas con lo celestial y no con lo terreno. El incensiario nos remite al Antiguo Testamento, según el cual, es en dicho incensario donde se coloca el incienso para dedicarlo a Dios, así pues, en su lugar, se colocan las plegarias de los justos.

Modestia: Presenta una figura femenina sentada de frente, con el cetro terminado en un ojo, en la mano derecha. Detrás de ella un ángel sujetando la filactelia. Iconologicamente se representa como una figura cubierta por un velo porque no debe aparecer descubierta cuando se habla de ella. El ojo del cetro está casi cerrado, símbolo egipcio que significa que debemos examinarnos antes de condenar a los demás, condición que obliga a ser modestos, benévolos e indulgentes[10]. (Fig. 9).

El fresco lleva una inscripción latina extraida de los Salmos: "Modestia Vestra Nota sit omnibus".

Acompañando a la fotografía de la pechina, añadimos el boceto que para realizarla dibujó Vergara (Fig. 10). La disposición del dibujo es similar al fresco a excepción de pequeñas diferencias en la colocación de las piernas y la caída de los paños.

Devoción: en su cartela leemos "Devotione denovimus" (consagraremos con devoción). La mujer que aquí se representa aparece sentada, si bien C. Ripa señala que ha de estar arrodillada. Tiene los ojos vueltos hacia el cielo y en su mano derecha lleva una llama encendida, símbolo del amor divino.

Silencio: Figura femenina de frente con el rostro girado a la izquierda, imponiendo silencio con el dedo índice de la mano derecha, mientras que en la izquierda tiene un cocodrilo. Iconologicamente se representa una figura joven porque en los jóvenes el silencio indica modestia. El fresco lleva una inscripción latina extráida de los Salmos: "Sileat facie eus omnis terrae" (Calle ante El la tierra toda). (Fig. 11).

Como se ha visto anteriormente entre el dibujo y la representación hay algunas diferencias; en este caso se refleja en la distinta posición de las piernas y caída de paños y en la colocación del cocodrilo que tiene a su izquierda, apenas visible en el fresco utilizado como representación jeroglífica del silencio ya que al no tener lengua no puede emitir ningún sonido. (Fig. 12)

Estas cuatro alegorías están relacionadas con aquellas que aparecen en las portadas de entrada a la Capilla de la Comunión y de la sacristía, que mencionaremos más adelante.

---

[10]Basilio Sebastian Castellanos de Lozada. *Iconología Compendio Diccionario.* Madrid. 1850. pp 431.

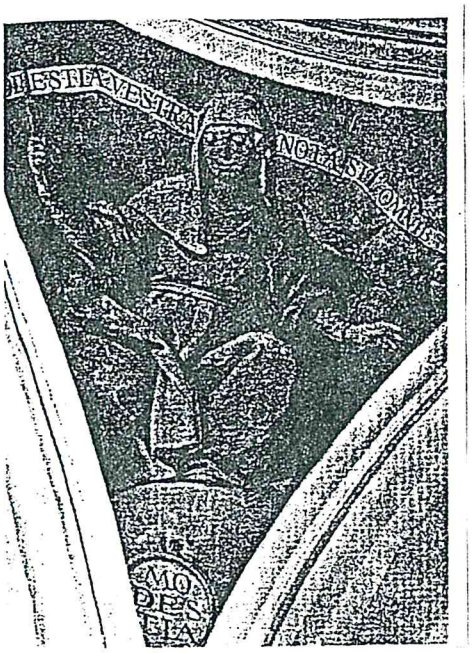


Fig. nº 9: Pechina Modestia / Fig. nº 10 Dibujo de J. Vergara

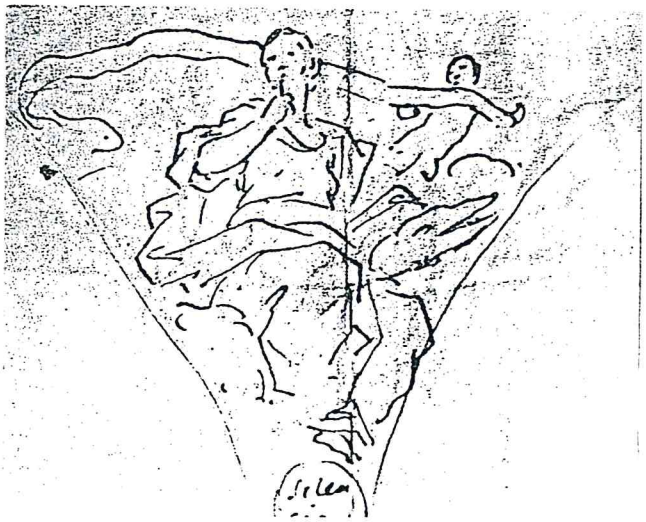


Fig. nº 11: Pechina Silencio / Fig. nº 12: Dibujo de J. Vergara

3.2.2 Trasagrario

Desde la Capilla Mayor, hay comunicación con la sacristía a través del trasagrario, un espacio, de gran tradición en las iglesias valencianas. Es de planta rectangular de tres tramos; dos de bóveda de cañón con lunetos, donde se localizan ventanas en forma de óculo. En las paredes laterales se sitúan falsas ventanas decoradas en sus enmarcamientos con una especie de tela que cuelga por ambos lados, asimismo, aparecen guirnaldas con flores. Son estos detalles elementos manieristas, también empleados durante el periodo barroco y sin embargo rechazados en el lenguaje clasicista posterior. Pensamos simplemente que quien decoró este recinto, conocía estos recursos, le gustaban estos elementos y los incorporó a la decoración. (Fig. 13)

En el centro tenemos una cúpula ovalada, sobre pechinas, bastante rebajada. En las pechinas encontramos interesantes pinturas con la representación de cuatro personajes del Antiguo Testamento: Aarón, Melquisedec, Josué y Sansón, acompañados por su nombre y con una inscripción alusiva. Es un programa iconográfico que exalta, al ser prefiguras ecuarísticas, la presencia de Cristo en la Eucaristía. Esta temática fue una de las preferidas por la Contrarreforma ya que era una reacción frente a la doctrina protestante que negaba la validez de la Eucaristía. (Fig. 14)

Aarón: aparece con la inscripción "accede ad altare et immola pro pecato tuo", (cap. 9, ver. 7 del Levítico. En éste se narran los primeros sacrificios que Aarón y sus hijos realizaron tras ser consagrados sacerdotes. Estos sacrificios se realizaron con novillos. Aarón aparece vestido al igual que Melquisedec, con la mitra en la cabeza, arrodillado se presenta en actitud de oración mirando hacia el cielo. Junto a él aparece el altar del holocausto con el animal del sacrificio muerto sobre él, en expiación de los pecados de Israel.

Melquisedec: sacerdote de la antigua ley, lo acompaña la inscripción "Melquisedec proferens panem et vinum" (Arrodillado ofrece el pan y el vino con indumentaria sacerdotal). Lleva en la cabeza la mitra y la escena hace referencia al pasaje bíblico (Génesis 14,18-20) en el que Melquisedec arrodillado ofrece el pan y el vino a Abraham que vuelve vencedor de una batalla. Este acto es mirado por la Iglesia como un símbolo de la Eucaristía y hasta del sacrificio de la misa.

Josué: Lo acompaña un texto que dice "Obediente domino voci hominis" (libro de Josué, 10, 10-15) Lo muestra vestido de guerrero al ser él un jefe del ejército de Israel que derrotó al de Gabaón. Para culminar su victoria, Josué pidió a Yave que detuviera el sol y Este le hizo caso. En la pintura aparece deteniendo el sol, representado en el ángulo superior de la pechina, mientras que Josué, vestido de guerrero y armado ocupa todo el centro de la composición derecho. Fue quien conquisto Jericó y Canaán, la Tierra prometida. Josué, cuyo nombre es una variante de Jesús, fue considerado como una de las numerosas prefiguraciones de Cristo en el Antiguo Testamento, siendo la caída de Jericó una premonición del Juicio Final.

Sansón: Fue uno de los Jueces del Antiguo Testamento, generalmente se le representa como un personaje de gran fortaleza física. La Iglesia medieval lo consideró como una de las prefiguraciones de Cristo. Es también prototipo de la fortaleza, cuyo

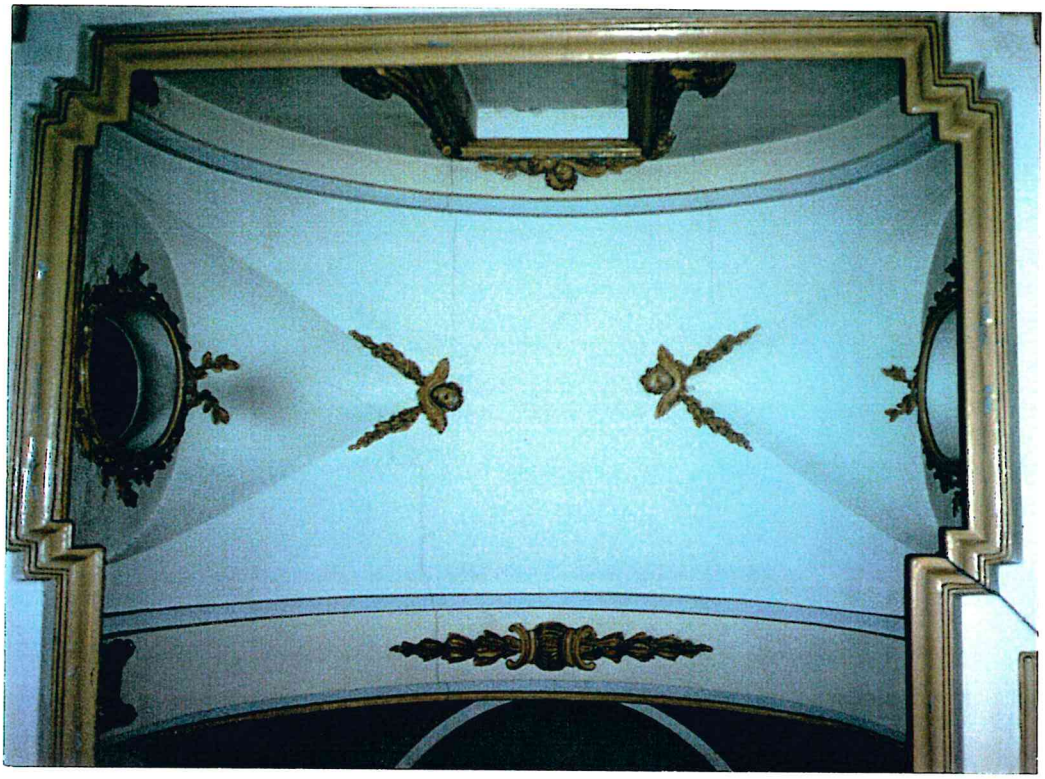


Fig. nº 13: Bóveda del Trasagrario

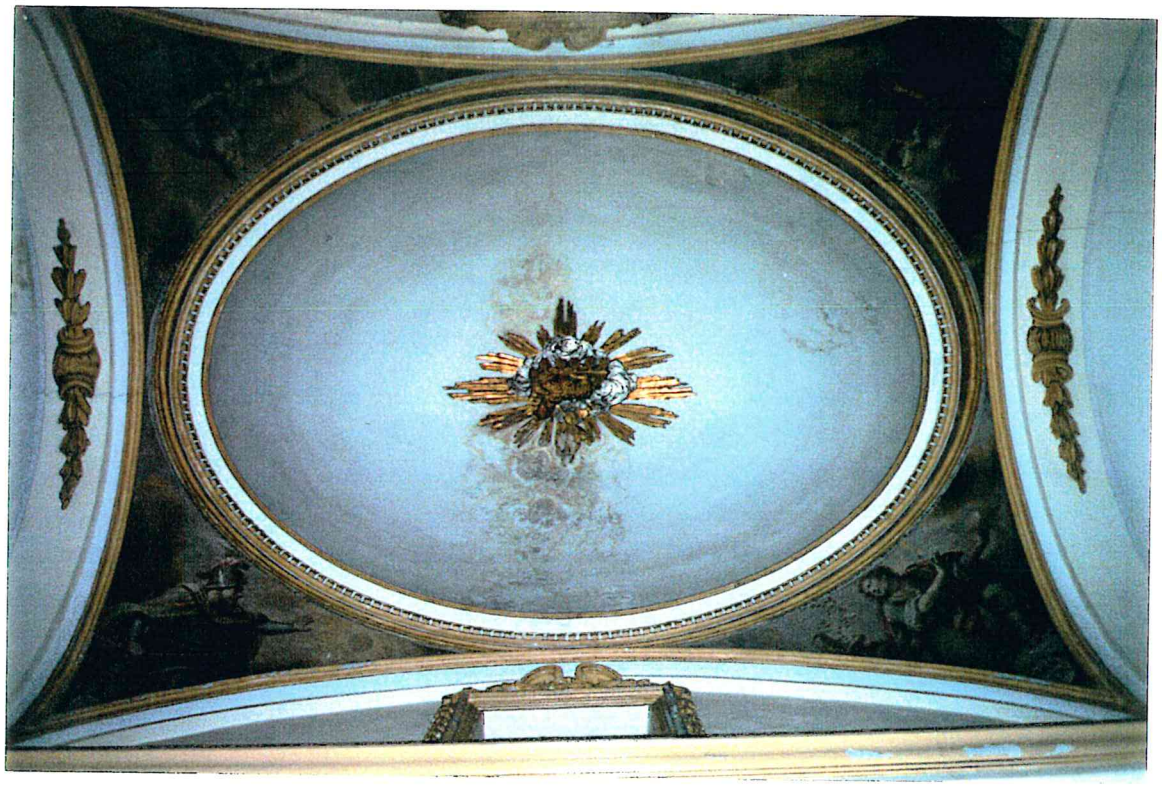


Fig. nº 14: Cúpula del Trasagrario

atributo es un pilar roto. Junto a él aparece la inscripción "De forti egressa est dulcedo" sacado de Jueces 14,14. En la pintura observamos a Sansón mirando como salen abejas de la boca de un león. Es del pasaje que nos cuenta como Sansón va a Timna a buscar mujer, se encuentra con un león y lo mata. Días después vuelve a pasar por allí y descubre un enjambre de abejas. Ya en su boda propone un enigma: "del que come salió lo que se come, y del fuerte la dulzura". El que come sería Jesús de quien simbólicamente tomamos su cuerpo en la Eucaristía; también El es el más fuerte pero a la vez es el que da mayor dulzura.

Completan la decoración del trasagrario una serie de estucos que reproducen cabezas de angelitos, pintados en dorado, y además observamos en los cuatro pilares que enmarcan la cúpula, unos pequeños capiteles, adosados a las pilastras, cuya función es adornar más el espacio. En la pared lateral que coincide con la cabecera de la iglesia se abre una pequeña puerta que da acceso a la hornacina del altar mayor cuya función es poder acceder a la imagen del Santo Titular.

Fig. nº 15: Inmaculada

Actualmente en el trasagrario se conservan tres imágenes de bulto redondo, una representa al Sagrado Corazón, otra a San Miguel y es la que normalmente se saca en las procesiones, y la tercera una Inmaculada (Fig. 15), muy bella, de madera y yeso. Tiene ésta imagen cierta impronta barroca sobre todo por los ropajes vaporosos y con efecto de claroscuro. Saliendo del trasagrario y pasando a través de un pequeño recinto, tenemos comunicación con la sacristía. Esta dependencia es sencilla, se cubre con bóveda de cañón y guarda proporciones armoniosas, sólo cabe destacar que contiene un Calvario sobre tabla, procedente de un retablo desmantelado[11].

Hay que considerar que durante el siglo XVIII la mayoría de iglesias parroquiales valencianas se construyen siguiendo el modelo contrarreformista llamado Jesuítico, por derivar de la iglesia del Gesú de Vignola, de planta uninave con capillas entre contrafuertes, desde este punto de vista

[11]Archivo Parroquial. Carpeta C-1: *Inventario de los objetos fijos y móviles pertenecientes a la Parroquia de San Miguel Arcangel*

contrafuertes, desde este punto de vista la iglesia de San Miguel al realizarse de tres naves no sigue el modelo apuntado pero quizá, se realizó así para darle mayor monumentalidad, y en lugar de profundas capillas entre contrafuertes se recurre a la colocación de altares retablo.

Estructuralmente la iglesia no sufrió daños durante la guerra civil, si bien todo el templo quedó ennegrecido por haberse quemado en su interior imágenes, andas, etc. Lo que más se resintió fue su ornamentación, ya que de los altares se arrancaron mármoles y otros revestimientos, el púlpito, por ejemplo, se destruyó por completo. Pero se sabe que tenía un admirable trabajo de talla debido a Cotanda a quien se atribuye también el desaparecido grupo de la Inmaculada que coronaba el retablo mayor, así como un rompimiento de gloria, pintado por Vicente López. También desapareció el monumental órgano.

Fig. nº 16. Entrada a la Capilla Mayor desde el presbiterio

Cuando en el 39 se acomete la restauración de la iglesia, se decide también continuar la terraza del altar mayor a todo el presbiterio, terminando a partir de entonces éste con cinco escalones corridos (Ver Doc. nº 6). De este modo el acceso a la capilla de la comunión y al trasagrario desde el altar se hace a través de estos, salvando el desnivel[12]. Este hecho hace que las puertas en el lado del altar, queden achatadas respecto a la decoración que las enmarca (Fig 16).

Estas puertas al igual que las que dan acceso a la capilla de la comunión y a la sacristía desde el crucero, son

[12]Archivo Parroquial. *Memoria de las reformas y restauración de la Iglesia* . 1939.

adinteladas. Las del crucero, están resaltadas mediante entablamento y frontón retranqueado, de corte clásico. Sobre los frontones aparecen recostadas dos virtudes, que nos recuerdan aquellas esculpidas por Miguel Angel para las tumbas mediceas.

En la portada de la capilla de la comunión tenemos, realizadas en yeso, las virtudes teologales de la Fe y la Esperanza, portando sus atributos. La Fe lleva un cáliz en su mano derecha aunque no aparece la cruz en la izquierda como es habitual. La razón de estos dos símbolos la encontramos en las cartas de San Pablo: "los principales extremos de nuestra Fe son el creer en Cristo crucificado y, además, en el sacramento y el Altar". Lleva los ojos tapados con una cinta ya que, según dicen los teólogos, el hábito de la Fe procede enteramente de un objeto velado y oscuro que resulta invisible e insensible. Junto a la Esperanza aparece el ancla, este atributo, según Ripa, hace referencia a la utilidad que siempre nos auxilia en los mayores peligros. Sobre ellas, medallón ovalado[13] que representa la Caridad, completando así el grupo de las tres virtudes teologales. La Caridad aparece vestida con traje rojo, por su semejanza con el color de la sangre; ya que la verdadera caridad se extiende hasta verter la propia sangre si hace falta según San Pablo. Se nos muestra con una llama sobre la cabeza, portando un niño en el regazo y otro junto a ella. Esta pintura se le atribuye a Vergara.

Fig. Nº 17. Portada de la Sacristía

En la portada de la sacristía (Fig. 17) se repite el mismo esquema, con las alegorías de la Castidad y la Oración. La primera no lleva atributos y solo se identifica por llevar su nombre en una cartela. La Oración además de llevar su nombre, dirige la mirada hacia lo alto y en su mano izquierda sostiene un recipiente con una llama, símbolo del Amor Divino. Sin embargo Ripa la describe con la llama saliéndole de la boca. Las dos se relacionan con el medallón situado entre ambas y que en este caso representa la exaltación del orden sacerdotal. Es por ello que aparece la Virgen imponiéndole la casulla a San Ildefonso, como sacerdote modelo. Este óvalo también se le atribuye a Vergara.

[13]De tradición barroca introducido en Valencia quizá por influencia del de la portada de la catedral. Relacionado también con proyectos italianos.

4. RETABLOS. ESTRUCTURA E ICONOGRAFIA

Tanto la construcción de la iglesia de Burjassot, como su ornamentación interior, se realizó en un momento en el que el ambiente constructivo estaba dominado por el litigio entre la Academia y los tallistas, escultores y carpinteros. Estos maestros se interferían en sus respectivos trabajos, y la Academia intentó ordenar el proceso de construcción. Partiendo de la base de que el retablo era considerado obra arquitectónica, su realización se había visto interferida al ser varios los gremios que participaban en la ejecución de esta obra artística.

Los artistas que habían pasado por la Academia, se puede entender que poseían un grado más alto que los artesanos, y por tanto les estaban reservados los trabajos más propios de los especialistas en Bellas Artes. La Academia en estos momentos intentaba, por otro lado, regular así como velar por la calidad de los trabajos artísticos que se estaban realizando e intentaba llevar las nuevas construcciones hacia un nuevo lenguaje que se alejaba del Barroco para acercarse más al Clasicismo. La Academia de San Carlos pasaba, por recomendación de la Real Orden de 1777, a examinar planos y proyectos o piezas de madera, de este modo controlaba las construcciones y las obras de los retablos de la época, para adecuarlas al nuevo gusto imperante. En los retablos de la iglesia de Burjassot, podemos asociar esta idea de abandonar completamente el lenguaje Barroco tradicional, de carácter predominantemente ornamental, por otro foráneo de concepto sólidamente arquitéctonico, que camina hacia el Clasicismo, de ahí que tengamos retablos clasicistas, como el del altar mayor, y de impronta tardobarroca como es el caso de los del crucero.

4.1. Altar Mayor

En el presbiterio se ubica el retablo mayor dedicado a San Miguel Arcángel, bajo cuya advocación se encuentra la iglesia; no sabemos la fecha exacta de su ejecución pero puesto que la iglesia se consagra y se abre al culto en 1781, suponemos que ya se hallaba éste instalado en el presbiterio. Recordar, no obstante, que en la anterior iglesia situada en el mismo lugar, también dedicada a San Miguel, desaparecido aunque documentado, había un retablo mayor que según contrato que data de marzo de 1686, se le encargó a Leonardo Julio Capuz (1660-1731). "Tenía doce metros de altura por siete de anchura, todo de talla dorada, cubierto de ángeles, búcaros, querubines, pájaros, racimos, cartelas con imágenes, etc. En el nicho central del primer cuerpo había un San Miguel de once palmos y en las calles laterales, entre dos pares de columnas salomónicas, San Abdón y San Senén. El segundo cuerpo era centrado por un nicho fingido en el que había una pintura que representaba la Virgen del Rosario. Destacando los arcos fajones, los de los pasos entre capillas, vértices, enmarcamiento de ventanas, etc, encontramos pequeños estucos. El ático incluía un relieve ovalado del padre eterno"[14]

El retablo que hoy contemplamos es fruto de la remodelación de 1940, que únicamente afectó, estructuralmente, a la parte inferior del mismo, al hacer exenta la mesa altar. Tenemos constancia del retablo original por el inventario realizado en 1896, a raíz de

[14]Llobregat E., Ybars J.F. *Historia de l'Art al Pais Valencià* p. 296

una visita pastoral, el cual dice: "Altar mayor con la imagen de San Miguel Arcángel, titular de la parroquia, en el cuerpo principal: es de yeso, de gran tamaño y cierra la ornacina un grande lienzo con la misma imagen pintada al óleo. Sobre la mesa el Tabernáculo, que es de madera, lo forma un templete sostenido por cuatro columnitas,a los lados del mismo hay dos Serafines de escultura y en el segundo, de tamaño mayor, San Luis Bertrán y San Vicente Ferrer, de yeso. El remate lo forma un hermoso grupo de la Inmaculada sostenida entre nubes por dos grandes Querubes y varios ángeles: a los lados, las imágenes de San Pedro Pascual y San Vicente Mártir, todo de yeso".[15] Doc.7

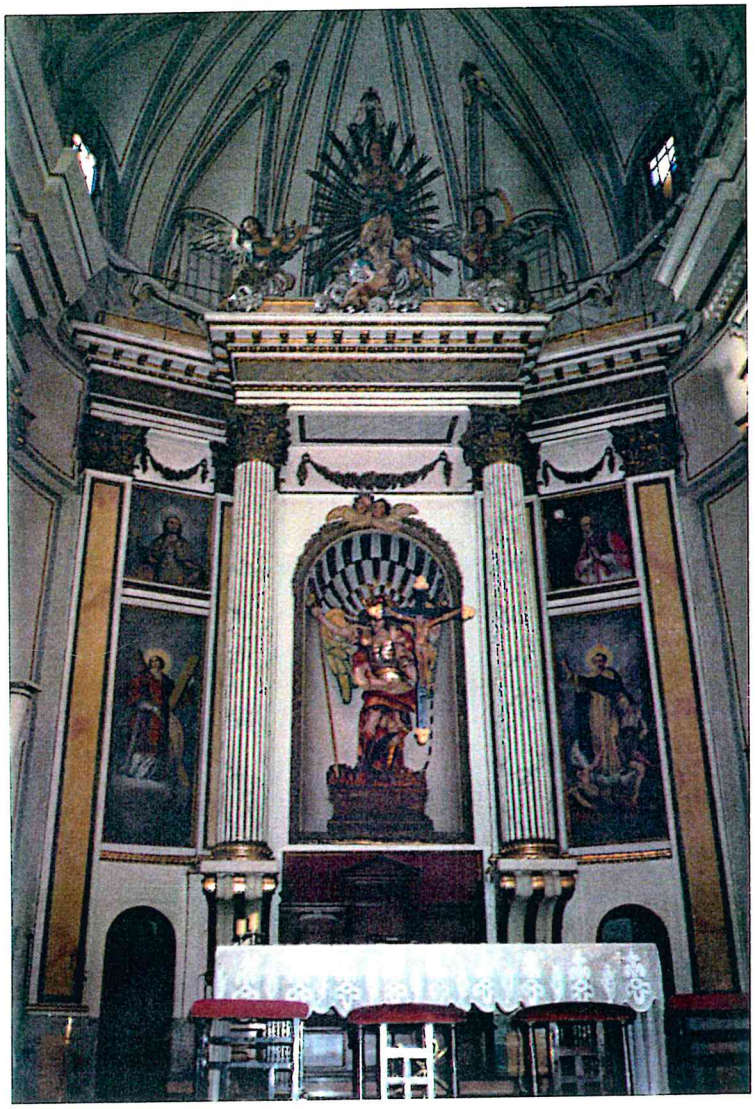


Fig. nº 18: Altar Mayor

Es destacable la mención que se hace en el inventario sobre un telón pintado al óleo y que cubría la hornacina. Quizá esto sea por la influencia de los retablos del siglo XVIII de la Catedral de Valencia, en los que los nichos se encontraban recubiertos por lienzos. En la festividad del Santo, se bajaban estos lienzos y se mostraba la imagen de éste. En el Patriarca es el único sitio donde se conserva este tipo de retablo con lienzo que no se enrollaba, sino que iba ensamblado en un marco que se bajaba, llamado sistema de bocaporte, del cual no se sabe su origen.

El actual retablo, muestra las trazas de carácter clasicista fruto de las fechas en que nos hallamos. Está articulado en base a dos grandes columnas exentas estriadas, de orden corintio y que tienen un fondo de retropilastras del mismo orden. Sobre ellas un entablamento completo totalmente clásico. El adelantamiento de las columnas hace que se conforme una especie de templete cuyo centro lo ocupa la gran hornacina que cobija la imagen del titular. Este templete apoya sobre dos grandes ménsulas fruto de la restauración efectuada en 1940, tomando como modelo aquellas situadas en el segundo cuerpo de la fachada. A ambos lados del cuerpo

[15] Archivo Parroquial *op. cit.* p. 25

central, adaptándose a la forma del testero, tenemos las dos calles laterales enmarcadas por pilastras que cobijan un total de cuatro pinturas que representan a: San Vicente Ferrer y San Juan de Ribera en el lado derecho, en el izquierdo, San Vicente Mártir y San Roque. Como remate del conjunto se halla el grupo escultórico de la Inmaculada flanqueada por dos ángeles.

Como podemos ver la restauración del retablo afectó al grupo de la Inmaculada y a San Miguel, que fueron realizados en base a los anteriores. Además, adaptando la funcionalidad del altar al nuevo rito, no se vuelven a restituir las imágenes de yeso situadas junto a la mesa altar ni el tabernáculo (Fig. 18).

El material básico para la realización del retablo fue el ladrillo y el yeso, conforme a la Real Orden de 1777[16]. Todo él está estucado en blanco e imitando en algunas zonas el mármol. El acabado actual presenta dorados en los capiteles, entablamento, guirnaldas, etc. Su autor, Vicente Gascó fue director de Arquitectura en 1765 y Director General de la Academia de San Carlos en 1776.

En cuanto a su iconografía principal, se trata de San Miguel Arcángel, el príncipe de los ángeles, vencedor de Lucifer y, protector de la Iglesia e invocado en las tentaciones y en la hora de la muerte. La imagen que se halla en la hornacina del retablo mayor fue realizada a imitación de la original, también destruída durante la guerra civil, es de yeso y de gran tamaño, igual que la anterior, pero de menor calidad.

Iconograficamente representa al arcángel vestido de guerrero, éste empuña la lanza que termina en forma de cruz, como observamos en Burjassot, o bien con espada tal como aparece en el retablo mayor de la capilla de San Miguel de los Reyes de Valencia.

Según dice Ferrando Roig en su libro[17], durante el Románico y parte del periódo Gótico se le representa vestido con túnica larga y ceñida a la cintura o bien dalmática. Durante el siglo XIV le observamos vestido de guerrero con armadura de la época, como San Jorge, del que sólo se distingue por las alas. Poco después ostenta ante el pecho la coraza de cruzado, pero ya desde el Renacimiento se prefiere la indumentaria de general romano con diadema o corona en las sienes (Fig. 19).

En un principio el Arcángel se ocupa de pesar las almas (que se ven en forma humana dentro del platillo de las balanzas) antes de llevarlas al cielo, mientras el demonio intenta variar el peso para arrebatárselas. Más tarde cesa en esa ocupación y San Miguel, vestido de guerrero, empuña la lanza o la espada contra el demonio que tiene a sus pies. Este negro y velloso, recuerda bastante la forma humana, pero también la de dragón u otro animal fantástico, con alas de murciélago. En una representación moderna, vemos a San Miguel con una patena en las manos, símbolo de ofrecer a Dios las obras de los justos.

La exaltación de San Miguel ha de ser, pues, dentro del contexto eclesiástico, de exaltación del poder simbólico de la iglesia. San Miguel es el centinela que la protege y la defiende, acentuando, gracias a sus victorias su carácter triunfal. Un claro mensaje

[16]La Real Orden prohibía la fabricación de raetablos en madera, si bien en principio se hizo poco caso, la Academia intentaba que se cumpliera y fue en Burjasot donde se dio por primera vez.
[17]"Iconografía de los Santos" pp 200 - 201 .

Fig. nº 19: San Miguel Arcangel

contrarreformista se está transmitiendo mediante este programa: así como venció San Miguel a Satanás, la iglesia Católica vence frente a la Reforma. Por tanto, cuando el arcángel derrota al dragón, está derrotando al protestantismo. San Miguel es el vencedor, pero siempre bajo la advocación de María, gran baluarte frente a las herejías, y así la vemos en plena gloria sobre el altar mayor.

En el lateral derecho del retablo, en su parte baja, encontramos la imagen pintada de San Vicente Ferrer, éste nació en Valencia, en el seno de una familia influyente. Ya cuando su madre estaba embarazada intuyó que su hijo sería una persona importante. Desde pequeño destacó por la rapidez con que aprendía las cosas y también por su religiosidad.

A los 18 años ingresó en la orden de los predicadores. Dentro de ésta, le mandaron que durante dos años fuese el acompañante del Papa en calidad de confesor suyo y maestro del Sacro Palacio de Aviñón. Estando en allí padeció unas fiebres y se le apareció Jesucristo mandándole que fuera a predicar por todo Occidente: Francia, España, Italia; en Granada convirtió a muchos musulmanes. Predicó a los judíos para que se convirtieran, aunque sin emplear la violencia que se daba en la época, pero por otro lado, estaban obligados a escucharle. San Vicente es famoso por sus sermones y por sus milagros.

Fue considerado en todos los niveles sociales, desde su admiración despertada en ambientes populares como consecuencia de sus predicaciones, hasta su influencia en el papado de Aviñón y en la Corte de Aragón al participar en el Compromiso de Caspe. De

este modo podemos ver como San Vicente fue un hombre implicado en la época que le tocó vivir. Murió en 1418.

Aparece representado con el hábito dominico, que consta de túnica blanca y capa negra. El brazo izquierdo apoyado sobre un libro que sostienen los ángeles y el brazo derecho en alto, señalando el cielo.

Sobre esta imagen encontramos la, del Arzobispo de Valencia San Juan de Ribera. Su relación con el pueblo se debe a que adquirió el señorio del lugar de Burjassot, aunque lo cedió al poco tiempo al Real Colegio del Corpus Christi (1604). Este señorío combinaba el ejercicio de poderes jurisdiccionales (justicia civil y criminal, nombramiento de cargos municipales y la imposición de multas), con el disfrute de un cierto grado de propiedad sobre las tierras. El Patriarca impulsó las ideas de Trento, para lograr su difusión, fundó el Colegio del Corpus Christi que instruía a los sacerdotes en los postulados contrarreformistas.

En el lateral izquierdo del altar mayor, encontramos la imagen de San Vicente Mártir. El nombre de este santo ya nos conduce a lo que significó su vida, en su acepción etimológica más sencilla significa victorioso, ya que salió indemne de diversos martirios a los que fue sometido, en los que nunca renegó de su fe. Durante su vida fue Diácono del obispo San Valerio, por su facilidad de palabra y elocuencia se encargó de la enseñanza y la predicación en la diócesis, ambos fueron apresados por Daciano y encarcelados en Valencia y allí comenzó el martirio que terminó con su muerte en el 287, siendo emperadores Diocleciano y Maximiano. Lo vemos representado con ropajes de diácono acompañado por los instrumentos de su martirio, la rueda de molino y las aspas.

Sobre esta representación se halla la de San Roque, éste nació en Montpellier en el seno de una familia acomodada. A la muerte de sus padres cedió su herencia a los pobres y el título de noble a su tío, iniciando una peregrinación a Roma. Al llegar, ésta se encontraba aquejada de peste y San Roque la libró de ella, quedando él infectado, se retiró a un monte y un perro le llevaba alimentos hasta que fue curado por un ángel. Regresó a su ciudad y creyendo que era un espía, le encarcelaron y murió. Su devoción en diferentes partes de Europa viene dada porque se le reconoce como protector contra la peste.

Se le representa normalmente con un hábito de peregrino, capa con esclavina y sombrero de alas adornado con insignias: las llaves (representa la peregrinación a Roma), la Santa. Faz (por Jerusalén), y conchas. Sus atributos son los propios del peregrino: conchas, bordón, calabaza, rosario o salterio, etc. Atributo inseparable es el perro con el pan en la boca. A veces también aparece el ángel que le curó milagrosamente.

Coronando el conjunto se encuentra la imagen de la Inmaculada. La elaboración de su dogma, es lenta y laboriosa. Desde el siglo IX se introduce en el calendario irlandés que la concepción virginal de Cristo entraña la concepción virginal de su madre. Los franciscanos apoyan esta idea, se reafirma en la Universidad de París, quien no la toma como un postulado teológico sino que la transforman en una afirmación positiva. En el siglo XVI lo jesuitas tomando el relevo de los franciscanos vuelven a ensalzar la figura de la Inmaculada. El Concilio de Trento consagra su triunfo.

Sin ser aun un dogma, la doctrina es aceptada por todos los países católicos. En 1644 la fiesta de la Inmaculada fue introducida en España[18] en el rango de fiestas de precepto, así se explica la importancia de este tema en la pintura española del siglo XVII. A principios del siglo XVIII se afirma el dogma, mediante la encíclica "Ineffabilis Deus", publicada por Pio IX en 1784.

Se puede representar de dos formas; el abrazo de Santa. Ana y San. Joaquín ante la puerta dorada o bien el descendimiento de la Virgen hasta la tierra. Esta última representación aparece hacia la Edad Media, a partir de las primitivas representaciones de la Virgen apocalíptica, según la visión de San Juan: "Apareció en el cielo una señal grande, una mujer envuelta en el sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre la cabeza una corona de doce estrellas" (Ap. 12, 1). Para distinguirla de la Asunción podemos ver que tiene los ojos bajados hacia la tierra.

Luego de tener precisados los rasgos del tema, vemos la evolución desde los siglos XVI al XIX. En el arte Barroco del siglo XVII se crea el tipo definitivo de la Inmaculada. Al principio está sostenida por los ángeles en una gloria celeste sobre una media luna, para destacar su victoria sobre el pecado original, sus pies están posados sobre el globo terráqueo y aplastan una serpiente tentadora. En España se adopta esta forma; no se puede pensar en la representación de la Virgen sin evocar la estatua de Montaner en la catedral de Toledo, tampoco a Zurbarán, Ribera y sobre todo a Murillo.

4.2. Retablos del crucero

En ambos brazos del crucero se ubican sendos retablos exactamente iguales en su estructura, son de estilo barroco tardío, y su autoría corresponde, según Orellana, a Francisco Sanchis quien trabajaba en la parroquia en aquellos años. Siguiendo la Real Ordenanza de 1777, están realizados en ladrillo y yeso; cabe recordar que esta iglesia fue la primera que contó con altares de fábrica en lugar de los tradicionales de madera, esta característica hizo posible que no se quemaran en la guerra del 36, si bien diferente suerte corrieron las imágenes que contenían.

Como ya se ha mencionado presentan la impronta del Barroco tardío. Siendo retablos en los que predominan los elementos arquitectónicos, hemos de considerar la presencia de elementos ornamentales típicamente Barrocos como las tarjetas que se hallan coronando la hornacina principal, o sobre el medallón que está sostenida por querubines, así como la presencia de jarrones con guirnaldas, ubicados en los lados sobre el entablamento. También es característico del retablo Barroco la adaptación al marco arquitectónico, como se da en este caso a la terminación absidial de los brazos del crucero.

En la base de sendos retablos tenemos altos pedestales que se adelantan y retrotraen producto de la adaptación al espacio, sobre éstos un total de seis columnas de fuste liso y orden Compuesto, con entablamento retranqueado de acusada cornisa, tras cada columna hay una retropilastra muy plana del mismo orden. En el ático tenemos un medallón central ovalado sostenido por querubines y rodeado por pequeñas guirnaldas. Dos pequeños

[18]Comentada en la Capilla de la Inmaculada. p. 38

Fig. Nº 20. Retablo Sagrado Corazón

aletones ligeramente incurvados ayudan a la transición entre el ático y el cuerpo central, junto con a los jarrones apoyados en un basamento retranqueado, siguiendo la línea del entablamento sobre el cual apoya. El ático coincide en anchura con el cuerpo central, cuya cornisa se incurva siguiendo la forma del medallón.

El cuerpo central del retablo está ocupado prácticamente en su totalidad por la hornacina que contiene la imagen a la cual se dedica el altar. Esta se halla flanqueada por dos columnas, situadas en oblicuo a la imagen, dando asi movimiento al retablo. El resto de las columnas se hallan emparejadas en los laterales.

Esta ordenación del retablo con una hornacina central y medallón ovalado en el ático, salvándo las diferencias, podemos rastrearlo hasta aquellos retablos menores creados especialmente para las capillas laterales o claustrales por José Benito Churriguera[19]. Este modelo tendrá un amplio desarrollo en el tiempo, a partir de principios del XVIII.

Estructuralmente, como ya hemos dicho, los retablos del crucero son idénticos. El de la Virgen del Rosario situado en el lado derecho del crucero fue repintado, lo mismo que el resto de la iglesia en 1940, cuando se acometen las tareas de restauración del templo. En contraste con éste, el retablo situado en el lado izquierdo, presenta un acabado diferente que simula mármoles y bronces, posiblemente de un repintado posterior. Esta

[19]Es el iniciador de este modelo de retablo, generalmente de planta poligonal donde se abre la caja con la imagen y en el ático incorpora un medallón ovalado. Es un modelo que ha perdurado decadente o simplificado. Estos retablos de principios del siglo XVIII eran conocidos por Juan Blas, Julio Capuz, que adaptaron estos modelos a las capillas laterales.

característica lo ajusta menos a la apariencia del acabado original del conjunto de la iglesia; en esto está más acorde su homólogo en el crucero, el de la Virgen del Rosario. También presenta, (el del Sagrado Corazón) en su parte baja sobre pedestales, dos ángeles alados de yeso que deben ser un añadido posterior, así como la decoración en los imoscapos de un racimo y una pequeña moldura. (Fig. 20)

La imagen central no corresponde a la que había en origen; la devoción del Sagrado Corazón de Jesús es mucho más reciente. En un principio estaba dedicado a la Piedad y contenía en la hornacina la imagen de Cristo Crucificado, de tamaño natural de talla.

Realmente, la hornacina central está dedicada a la imagen de Santa Margarita María de Alacoque. Ésta es una virgen de Borgoña, religiosa de la Visitación. Famosa por sus revelaciones que tanto han contribuído a fomentar la devoción al Sagrado Corazón de Jesús (es por esto por lo que se encuentra también en la hornacina). Viste el hábito oscuro de la congregación. Se la representa en éxtasis, arrodillada, ojos en alto como viendo al Sagrado Corazón. Es de aquellas imágenes modernas, canonizada en 1921. Sin tradición, todavía no ha encontrado el artista que le de la plasmación definitiva. Su atributo es un corazón o una corona de espinas. Con respecto a la decoración en este retablo observamos unas targetas que rodean la hornacina y reproducen las promesas del Corazón de Jesús ante Santa Margarita, colocadas por el párroco Domingo Sancho (en los años 70).

Fig. Nº 21.Retablo de la Virgen del Rosario

En el retablo situado en el lado de la Epístola, como ya hemos dicho, se encuentra, tanto en el nicho central como en el medallón, la representación de la Virgen del Rosario, aunque con algunas diferencias en su composición. Además en el banco del retablo tenemos otro nicho en el que está la escultura de la Virgen Yacente. (Fig. 21).

La devoción a la Virgen del Rosario, parte esencialmente de los Dominicos que hacen remontar el origen de ésta al siglo XIII, en la figura de su fundador. Aunque no aparece representada hasta el último cuarto del siglo XV. Para representarla, los Dominicos se fijan en la Virgen de la Misericordia, más tarde en la de los Siete Dolores. Después aparece un tercer tipo iconográfico y toma a lo largo del tiempo otras contaminaciones.

La Virgen se representa cogiendo al niño Jesús o bien sobre sus rodillas. Es el niño quien ofrece el Rosario a Santo Domingo. Podemos ver como en el medallón se copia fielmente esta iconografía, que si bien originalmente era obra de Vergara, el acabado actual de la pintura nos hace pensar que ha sido retocada. Claudio Coello nos muestra en el siglo XVII un ejemplo destacado de esta iconografía, con la representación de la Virgen del Rosario con Santo Domingo, que se halla en la Academia de San Fernando de Madrid.

4.3. Retablos de las capillas laterales

Fig. Nº 22 Retablo de San Antonio de Padua

A partir de 1700 se abre un progresivo retorno a la estricta arquitectura en detrimento de la ornamentación sustituyéndose las columnas salomónicas y estípites por soportes más clásicos, perdurando algunos elementos relevantes como única concesión a la decoración. No se tiene ya la concepción de un barroco estructural sino que se va hacia un estilo barroco decorativo, adherido a superficies murales rígidas y realizadas a partir de planimetrías tradicionales, características que encontramos en la iglesia que nos ocupa. Hay que tener en cuenta a José Benito Churriguera (1665-1725), como se cita anteriormente, es el introductor en el ámbito español, del retablo menor que se acomoda a capillas laterales de diferentes plantas.

Las capillas hornacinas de las naves laterales, están acogidas por arcos de media punto; poco profundas, situadas entre contrafuertes. Como casi toda la iglesia, las capillas fueron reconstruídas tras la guerra civil.

Dichas capillas presentan un esquema compositivo y ornamental barroco clásico, son idénticas en traza, salvo la alternancia de frontones. Tienen planta poligonal que deja un hueco a la hornacina de la imagen titular. En cuanto al alzado presenta: sotabanco, banco, cuerpo principal y ático. Las capillas se articulan por medio de cuatro columnas que descansan sobre un banco decorado con cuadrados pintados imitando a mármol. La distribución de las columnas es la siguiente: dos a ambos lados de la hornacina, una en avance y otra retranqueada con sus correspondientes retropilastras. El banco tiene resaltos a la altura de las columnas siguiendo la misma disposición de avance y retranqueo, y el sotabanco presenta elementos decorativos en relieve y en dorado, tanto del Antiguo como Nuevo Testamento (el Sagrado Corazón de Jesús, candelabro hebreo sostenido por ángeles, etc.).

El cuerpo principal de las capillas contiene hornacinas de gran desarrollo, flanqueadas por dos columnas de fuste liso y de capiteles compuestos. Bajo las hornacinas, se encuentran pequeños nichos con imágenes secundarias a excepción de la capilla del Cristo Yacente. Rematando este cuerpo se encuentra el entablamento jónico discontinuo, dotando al conjunto de un acentuado ritmo y claroscuro. El entablamento contiene friso, dentículos y una ancha cornisa volada. Culminando las capillas se alternan frontones triangulares y semicirculares segmentales, en cuyo tímpano se aloja una cabeza de querubín con dos alas desplegadas y guirnaldas a ambos lados, de influencia miguelangelesca (Fig. Nº 22-23).

Fig. Nº 23. Detalle

El ático queda configurado por un medallón pictórico ovalado, flanqueado por dos jarrones. Sobre las columnas retranqueadas y a ambos lados del ático se encuentran dos volutas o roleos que, adosadas al muro, sirven de soporte a sendos pináculos. El ático posee un entablamento quebrado que acoge la parte superior del medallón, éste se halla rematado por un frontón curvo o triangular en alternancia con el que posee el cuerpo central. En la parte interior del frontón y sobre el medallón se encuentra una concha de la que penden dos guirnaldas doradas con frutos y hojas.

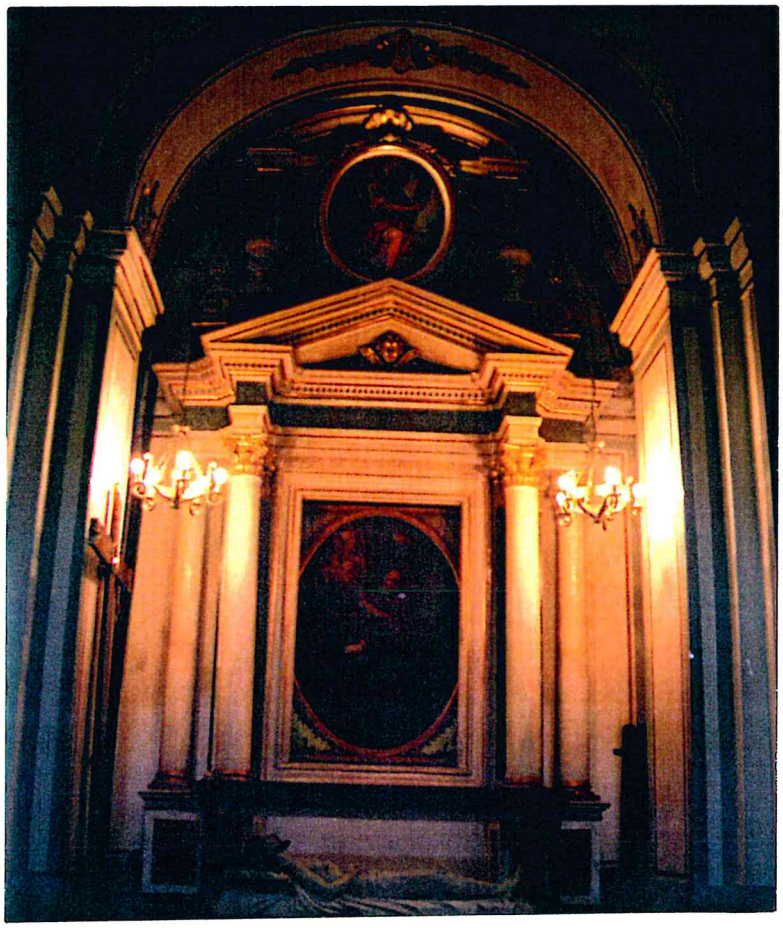


Fig. Nº 24. Altar de San Juan de Ribera

Fig. Nº 24.1. Dibujo de J. Vergara

Las mesas de los altares menores descansan sobre cuatro columnillas de fuste liso y capitel compuesto.

Sólo el altar dedicado a San Juan de Ribera (24), contiene dos lienzos antiguos. En el resto de las capillas sólo el óvalo superior se ha conservado, debido a que en 1936 perecen prácticamente todas las imágenes, sustituyéndose las de la parte inferior por figuras de bulto redondo modernas, que no se corresponden con las antiguas advocaciones. Creemos que este lienzo de San Juan de Ribera lo hizo Vergara, ya que existe un dibujo preparatorio (24.1) que es muy parecido al lienzo anteriormente nombrado.

4.3.1. Lado de la Epístola

En un recorrido circular, entrando por la derecha del cancel de la puerta principal y en sentido contra reloj, en la nave de la Epístola se encuentran las siguientes capillas:

1) El Retablo del Bautismo de Jesús que estaba ocupado por la pila bautismal, defendida por una verja de hierro. El actual lienzo del Bautismo de Cristo recoge la

iconografía del Renacimiento, ya que aparece Jesús con un paño ceñido a la cintura y San Juan Bautista de pie. Tras la figura de Cristo aparecen dos ángeles con las vestiduras del Salvador y sobre su cabeza una paloma símbolo del Espíritu Santo.

Esta obra recoge también una forma de representación contrarreformista en la que aparece el Salvador arrodillado mientras es bautizado por Juan, hecho éste que caracteriza la humildad de Cristo, manifestando la aceptación de un rito purificatorio, a pesar de no tener pecado.

En el óvalo superior encontramos la misma representación de Cristo arrodillado y Juan en acción de verter el agua sobre su cabeza, pintura que, aunque muy deteriorada es atribuída a José Vergara.

2) A Díaz Pintado se le atribuye documentalmente la imagen de San Antonio de Padua de la siguiente capilla, pero nos consta que en el Inventario de 1896 ya había una imagen de este santo. Existe también dicha posibilidad por la iconografía que presenta con el Niño Jesús en brazos y un libro, atributos netamente contrarreformistas, inspirada en una visión que tuvo San Antonio estando en su habitación. En caso de no ser original podemos pensar que Díaz-Pintado quiso imitar una imagen de aquel momento por los elementos que la caracterizan.

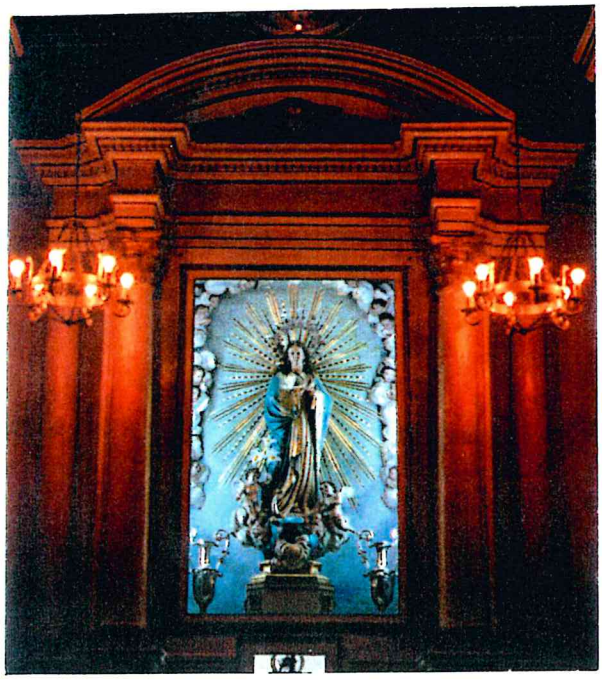


Fig. Nº 25. Capilla de la Inmaculada

En el nicho inferior se encuentra la imagen de Santa Rita, con sus atributos conocidos que son el crucifijo que lleva entre sus manos y una espina clavada en la frente que según la leyenda se le clavó desprendida de la corona de Jesús cuando estaba meditando ante la imagen del crucificado. Ovalo sin pintura y un crucifijo de aceptable calidad sobre el ara.

Antiguamente en este altar se situaba la imágen de San Francisco Javier, es este uno de los santos jesuítas más representado en el arte de la Contrarreforma. Generalmente se le representa con un sobrepelliz blanco sobre hábito negro. Pelo negro y barba negra y corta. puede llevar un crucifijo y una azucena.

3) En la capilla de la Inmaculada Concepción bajo cuya advocación se coloca España en el siglo XVII, en el arte de este siglo, sobre todo en España, el estímulo que la Contrarreforma supuso para la veneración de la Virgen llevó a un nuevo modelo de la Inmaculada Concepción que se consagró con rapidez. La nueva forma fue codificada por el pintor español, escritor y censor

artístico de la Inquisición Francisco Pacheco[20] en su "Arte de Pintar" (1649). Los rasgos esenciales estaban en la Mujer del Apocalipsis, en cinta envuelta en el sol, con la luna bajo sus pies y en la cabeza una corona de estrellas. Modelo que no era ninguna innovación del siglo XVII, pero que Pacheco adoptó y amplió. Precisó que debía representarse como una muchacha de doce o trece años vestida con un traje blanco y un manto azul, las manos cruzadas sobre el pecho en actitud de oración. Esta descripción concuerda con la actual imagen de esta capilla; otro atributo que le caracteriza es la flor de lirio, que significa pureza y virginidad y que por su forma trifoliada es símbolo de la Trinidad.

En el nicho encontramos a Santa Teresa de Jesús con sus clásicos atributos del libro, la pluma de escritora y una paloma que le inspira lo que debe escribir, también lleva su birrete de Honoris Causa (por la Universidad de Salamanca), el bordón pastoral que termina en cruz de doble travesaño, además de su idumentaria de hábito carmelita castaño con una amplia capa blanca, elemento que se desprende de la visión que Teresa tuvo en la que veía a la Virgen y San José colocándole dicha capa y un collar de oro del que colgaba una cruz.

En el medallón superior aparece San Isidro en primer término, de cuerpo entero y arrodillado en un paisaje rural. En su mano derecha lleva una lanza que clava en el suelo haciendo brotar un manantial, mientras que con la cabeza levantada parece implorar al cielo. Viste el traje de los antiguos labriegos de Castilla: chaqueta y calzón corto. En segundo término se ve otra escena en la que un ángel cuida del arado conduciendo los bueyes. Los planos más alejados permiten ver un paisaje de nubes y árboles creando una sensación de profundidad. (Fig. 26)

Fig. Nº 26. San Isidro

[20]Su libro es una apología de las normas clásicas, que consideraba preceptos inmutables.

4) La capilla del Santo Sepulcro está ocupada en su cuerpo principal por una pintura, bastante deteriorada dedicada a San Juan de Ribera, aunque no tenemos documentación que confirme que esta obra es de Vergara, por las características que presenta, analizados sus dibujos[21] parece atribuible a este artista, hipótesis que puede ser reforzada por el hecho de que Vergara pintó en su época a casi todos los arzobispos de Valencia y como se cita anteriormente, la figura del Patriarca es importante en el lugar de Burjasot porque es el que compra este señorío a Pere Pallarés en 1600. Con respecto a su iconografía, aparece como defensor de la eucaristía y promotor de su culto en Valencia. Está representado de rodillas, en actitud de oración y con los ojos elevados hacia el cáliz que lleva la sagrada forma. Está rodeado de angeles y uno de ellos lleva su báculo.

En el medallón se encuentra San Cristóbal, representado como casi siempre atravesando un río con el Niño Jesús sobre su espalda y clavando su bastón (una palmera), en el suelo, para que como dice la leyenda, diera su fruto al día siguiente. Su nombre significa "el que lleva a Cristo", según la tradición en una ocasión cruzando a un niño el río, se vieron sorprendidos por la crecida del agua, pero el santo con gran esfuerzo consiguió llegar al otro lado. Entonces el niño se dio a conocer como Cristo y le indicó que al volver a la otra orilla clavara su cayado junto a la cabaña. Cristóbal hizo lo que se le indicó y su varal se transformó en una frondosa palmera, motivo que esta presente en el medallón que nos ocupa. (Fig. 27)

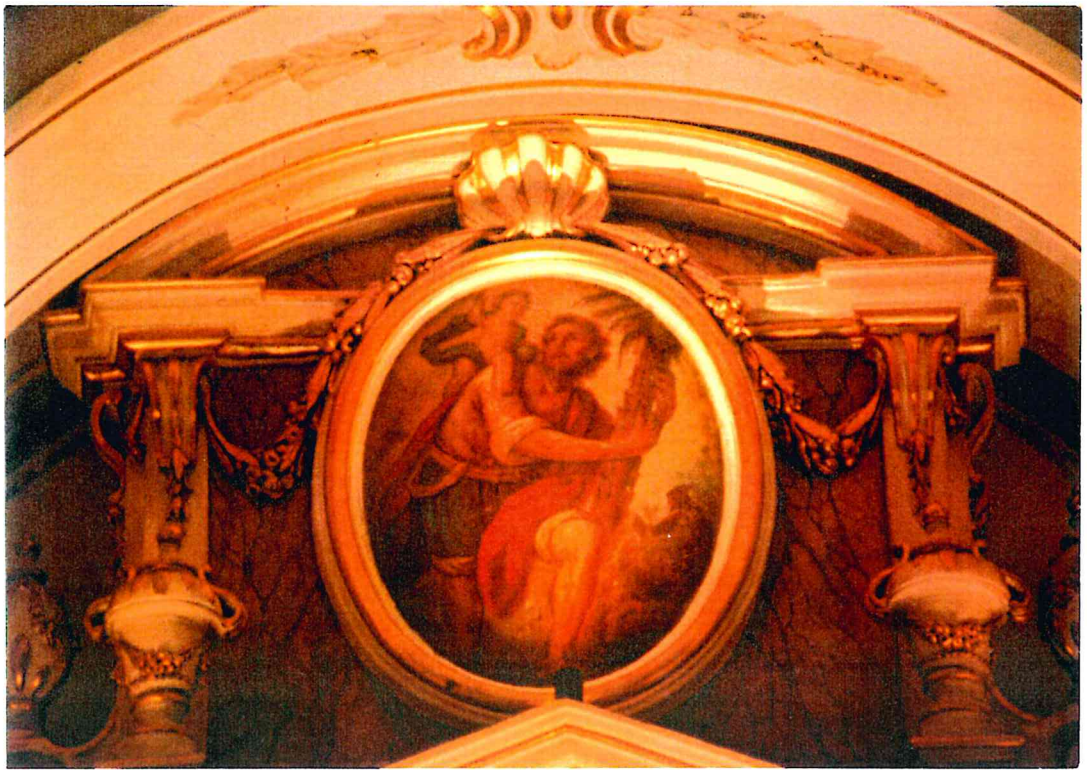


Fig. Nº 27. San Cristóbal

[21]Ver dibujo Nº 24.1

Sobre el suelo se encuentra una urna de madera tallada con pies de león, conteniendo una imagen de Cristo Muerto, de tamaño natural, realizado por Marcos Díaz- Pintado, durante la restauración del templo, tras la guerra civil.

En esta capilla se encontraban antiguamente las imágenes de San Antonio Abad, considerado como el fundador del monacato; iconograficamente se le representa como un anciano barbado, con manto y capucha, portando una campanilla y acompañado de un cerdo y San Francisco de Paula, al que se representa con figura de fraile anciano de barba canosa y hábito marrón con escapulario.

Fig. Nº 28. Capilla de la Dolorosa

5) La última de las capillas del lado de la Epístola, antes de llegar al altar del crucero, está ocupada por una imágen de la Dolorosa, tema este muy del gusto de los artistas de la Contrarreforma: Virgen doliente sin las espadas, las cuales están representadas iconograficamente clavadas en el corazón que se encuentra en el relieve que decora el sotabanco de dicha capilla. La Virgen está coronada de estrellas, con hábito y manto negro, y portando un pañuelo blanco. (Fig. 28).

En el ático la figura de San José con el Niño en sus brazos. La iconografía de este óvalo se relata más adelante, en la capilla dedicada a San José, en el lado del Evangelio. Con la única diferencia que en esta representación la azucena es portada por el niño.

Sabemos que en esta capilla se alojaba una imágen de Santa Quiteria, en la hornacina principal, por la leyenda se sabe que era abogada de los enfermos de rabia, a sus pies se suele colocar un león o dos perros sujetos con cadenas a sus manos, una pluma en su mano derecha y un libro en la izquierda aunque en algunas ocasiones sostiene una cruz. Sobre esta imagen había un lienzo bocaporte, representando el purgatorio y en el nicho,

ahora ocupado por la imagen del Niño Jesús vestida, se encontraba la beata Inés de Beniganim.

4.3.2. Capillas del lado del Evangelio

En el lado del Evangelio, tenemos:

1) En la primera capilla: San José y el Niño. A San José, antes de la Contrarreforma, se le representaba con rasgos de anciano y barbado. A partir de entonces se le representa como hombre maduro pero más bien joven; sus atributos son la azucena, símbolo de castidad, diversos instrumentos de carpintería y la vara con las flores. Lleva al Niño Jesús en brazos. El florecimiento de la vara de San José, según San Jerónimo: cada uno de los pretendientes de María llevó una vara al Sumo Sacerdote del Templo. La vara de José echó flores, signo del Cielo. (Fig. 29).

Fig. Nº 29. Capilla de San José

En el nicho: Santa Ana y la Virgen Niña. Santa Ana no tiene ningún atributo distintivo. La Niña lleva una túnica con bordados de oro, va descalza y tiene el pelo suelto. La Madre le está enseñando a leer, puesto que aparece una hoja con el abecedario.

En el medallón, San Joaquín con la Virgen Niña. Podría tratarse de la Presentación de la Virgen al Templo: sus padres la presentaron a la edad de tres años, pero se la suele representar más mayor. La historia de los Padres de la Virgen se cuenta en la Leyenda Dorada del siglo XIII. A Joaquín nos lo describen como un hombre rico y de esta forma lo representa Vergara con un manto bordeado de piel. Debajo de ésta lleva la túnica de los rabinos anudada por delante, a la altura de la cintura. En la falda de la Virgen aparece la fuente, símbolo de la Vida; el sol, atributo de la Verdad; un árbol, símbolo femenino de la fecundidad de la tierra.

Estos mismos atributos se encuentran decorando el intrados del arco de la Capilla dedicada a la Virgen del Carmen. Joaquín y Ana llevaban 20 años de matrimonio cuando tuvieron a la Niña, por eso se le representa como una persona anciana, apoyándose en el bastón.

Antes de la restauración que se realiza en 1939, había una imagen de talla de San José y sobre la mesa había un pequeño cuadro de Santa Ana. Este altar estuvo dedicado en otro tiempo a dicha santa. (Fig. 30)

Fig. Nº 30. San Joaquín con la Virgen

2) En la segunda capilla, en el cuerpo central está San Francisco abrazando a Cristo. San Francisco de Asís, fundador de los franciscanos, lleva un hábito marrón y su cordón se distingue por los tres nudos que representan pobreza, castidad y obediencia. Se le suele representar por las cinco señales que corresponden a las cinco heridas de Cristo. Otros atributos son: un crucifijo, una azucena (símbolo de castidad) y especialmente en el arte de la Contrarreforma una calavera, recuerdo de la mortalidad. Durante el Renacimiento aparece casi sólo en la pintura y sus cuadros suelen ser escenas narrativas de su vida. Con la

Contrarreforma, sobre todo en España, se le representa en oración consolado por ángeles con instrumentos musicales y abrazando el cuerpo de Cristo, que se inclina hacia él, habiéndose desclavado de parte de la cruz. Sólo El Greco pintó unos cincuenta cuadros de San Francisco.

Anteriormente en el nicho se encontraba un lienzo de Santa Clara que ha desaparecido Santa Clara entró también en la orden franciscana y se la suele representar con el hábito gris de su orden con el cordón de nudos, como los frailes, y una cofia blanca con velo negro. Suele llevar en la mano una custodia, como símbolo de rechazo de los sarracenos, además de una azucena y un pañuelo blanco. Desafortunadamente, hoy en día esta imagen ha sido sustituída por una lámina.

En el medallón, San Antonio de Padua, pintado por Vergara. El artista lo ha representado, como es habitual, con el hábito franciscano. Sostiene al Niño en brazos en actitud amorosa, mientras este acaricia con la mano su cara. (Fig. 31).

Fig. Nº 31. San Antonio de Padua y el Niño

Antes de la restauración estaba la imagen de San Francisco de Asís, con su imagen vestida. En su primer cuerpo se colocaba otra imagen de Santa Rosa de Lima.

3) En la siguiente capilla, en la hornacina principal: Cristo Nazareno (esta imagen está vestida). En el Primitivo Renacimiento italiano a Cristo se le representaba cayendo agotado al suelo y a Simón llevando la cruz. Pero la tradición de occidente se inclinó por la imagen de Cristo llevando solo la cruz, símbolo de la carga que el cristiano lleva a lo largo de su vida. En el siglo XIV y XV está erguido y camina sin dificultad, pero posteriormente la cruz resulta cada vez más pesada y el tema pierde el carácter triunfal, adquiriendo tintes patéticos. Es un hecho histórico que en tiempos romanos el condenado llevaba su propia cruz, pero sólo llevaba el palo horizontal hasta el lugar de la ejecución, donde ya estaba fijo en el suelo el palo vertical -aspecto que no tuvieron en consideración los artistas-. En el recorrido hacia el Calvario Cristo ya no lleva la ropa que le pusieron en son de burla, sino que lleva generalmente un manto azul. Sigue llevando la corona de espinas. (Fig. 32).

Fig. 32. Cristo Nazareno

En el nicho se encuentra la imagen de San Juan Bautista. Tiene un cordero entre las piernas, con un lazo rojo. San Juan señala hacia el Cielo con el brazo, y no hacia el Cordero. El Bautista es el precursor de Cristo y forma un vínculo entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. Fue predicador y llevó una vida de ascetismo en el desierto, bautizaba en las

aguas del Jordán. Juan, a lo largo de la historia aparece representado de dos maneras: como niño junto al Niño Jesús, en escenas de la Sagrada Familia (que aparece por primera vez en el arte del Renacimiento italiano, a pesar de que esa escena no tiene fundamento bíblico); como adulto (como es el caso que nos ocupa), suele aparecer con aspecto demacrado y desaliñado, vestido con una túnica. Tiene un Cordero y una inscripción que lo acompaña: "Ecce Agnus Dei" (Este es el Cordero de Dios). Su atributo más frecuente es la cruz de caña y suele tener el pelo largo.

En la parte superior, la Virgen de los Desamparados, pintada por Vergara. Tanto ella como el Niño llevan en la mano sendas cruces y van vestidos con ricos ropajes.

Antes de la restauración en la hornacina estaba Jesús Nazareno, con su imagen vestida y sobre la mesa estaba la imagen del Niño Jesús del Rebañito.

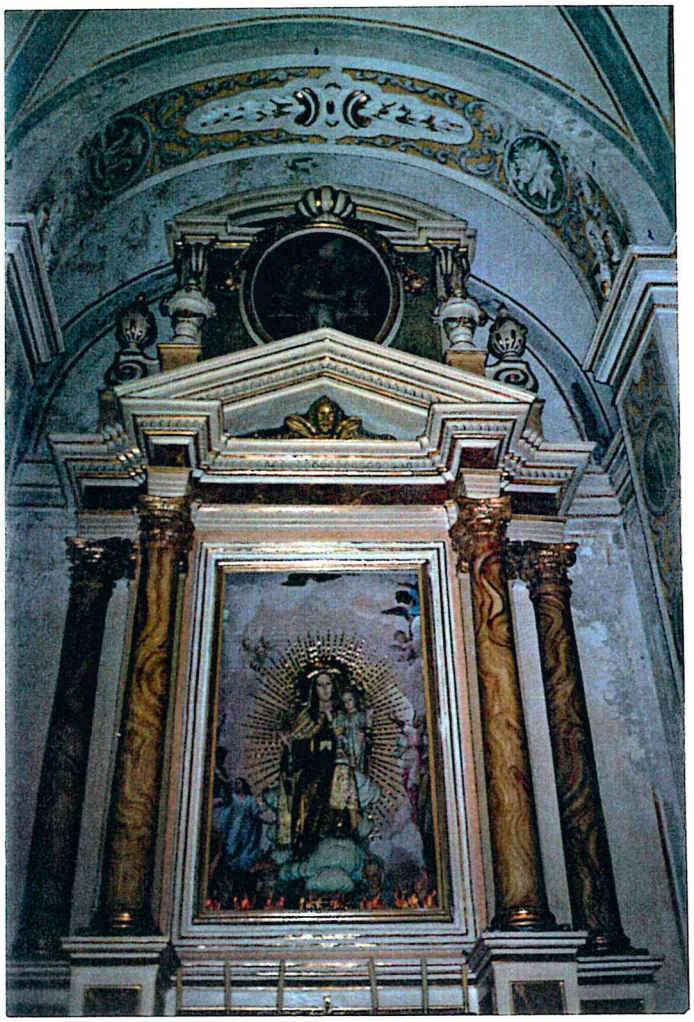


Fig. Nº 33. La Virgen del Carmen

4) En la cuarta capilla, en la hornacina central está la Virgen del Carmen, de bulto redondo. Esta se nos presenta sobre nubes, da la impresión de estar sentada y muestra riqueza en sus ropajes, donde predominan los dorados, y la envuelve una aureola resplandeciente. Lleva al Niño, que levanta la mano bendiciendo, sin establecerse relación entre ambos y están mirando hacia el infierno donde arden los pecadores. A diferencia de las restantes capillas, ésta presenta un fondo pictórico del mundo celestial. (Fig. 33).

El tema aparece en los mosaicos antiguos y en la escultura eclesiástica medieval. Entra en occidente a través del arte bizantino y aparece en varias versiones en el arte

En el medallón aparece, Santo Tomás de Villanueva, que era famoso por su caridad. Ya de niño siguió el ejemplo paterno de dar limosnas. Se decía que cuando sólo tenía siete años dio parte de su ropa y de su comida a los niños pobres y así se le representa en la pintura española. Siendo joven, entró en la orden de los agustinos. Fue ordenado y más tarde llegó a

ser arzobispo de Valencia. Aquí precisamente aparece vestido con los ropajes de arzobispo sentado y en actitud de entregar una moneda, con la mano derecha, a un niño, mientras que con la izquierda sostiene una pequeña bolsa con dinero. Este medallón es obra de Vergara, como confirma el boceto preparatorio realizado hacia 1775[22]. Comparándolo con el óvalo se observa que se ha omitido el báculo del arzobispo y en el dibujo el niño se nos presenta más en primer plano. (Fig. 34-35).

De todas las capillas del lado del Evangelio, ésta es la única que viene decorada. La decoración se centra en las pilastras y en el intrados del arco y consiste en motivos circulares y decoración floral. Los motivos circulares contienen el anagrama y los símbolos de la Virgen: la estrella de ocho puntas (que procede de su título "Estrella de Mar" -Lat. Stella Maris-, que es el significado de su nombre en hebreo, Miriam), la rosa blanca de la pureza, la azucena- símbolo de la pureza desde la antigüedad-, el ciprés, la fuente, la palmera....Nos ha llamado la atención el óvalo en el que aparece San Joaquín con la Virgen, pues los motivos antes citados se repiten en el vestido de la niña (Ver Fig. Nº 30).

En la hornacina central antes de 1940 había otra imagen de la Virgen del Carmen, pero vestida .En el nicho hoy no encontramos nada, pero anteriormente estaba una tabla de Nuestra Señora de la Leche, que hoy se localiza en la sacristía de la parroquia y que más adelante comentaremos.

Fig Nº 34
Sto. Tomás de Villanueva

[22]Espinós Díaz, A. *Catálogo de dibujos II (Siglo XVIII)* Tomo II (V-2). Madrid. 1984

Fig. Nº 35. Dibujo de J. Vergara

5) En el retablo situado a los pies del templo: hoy en la hornacina está la Milagrosa: Virgen sin el Niño, de pie, en "Gloria" o entronizada, es un tipo que procede de fuentes orientales muy antiguas. Aparte del lugar que ocupa en los mosaicos bizantinos pertenece principalmente a los frescos y esculturas de las iglesias medievales, y aparece con menos frecuencia en los retablos del Renacimiento, como símbolo de la Madre de la Iglesia que reina sobre la humanidad con su sabiduría; en los ejemplos medievales es de mayor tamaño que las figuras que la rodean. A veces lleva su velo habitual y una Corona, sobre todo cuando está en el Trono. La forma de representar a la Virgen en el siglo XVI refleja el papel que le otorga la Iglesia. Aparece simbólicamente pisando una serpiente en alusión a las Palabras de Dios a la serpiente en el Paraíso del Edén (Gen. 3:15): "pondré enemistades...entre tu linaje y el suyo; Él herirá tu cabeza...", palabras que según la Teología medieval prefiguraban la Venida de la 2ª Eva para conseguir la Victoria sobre Satanás, la serpiente.

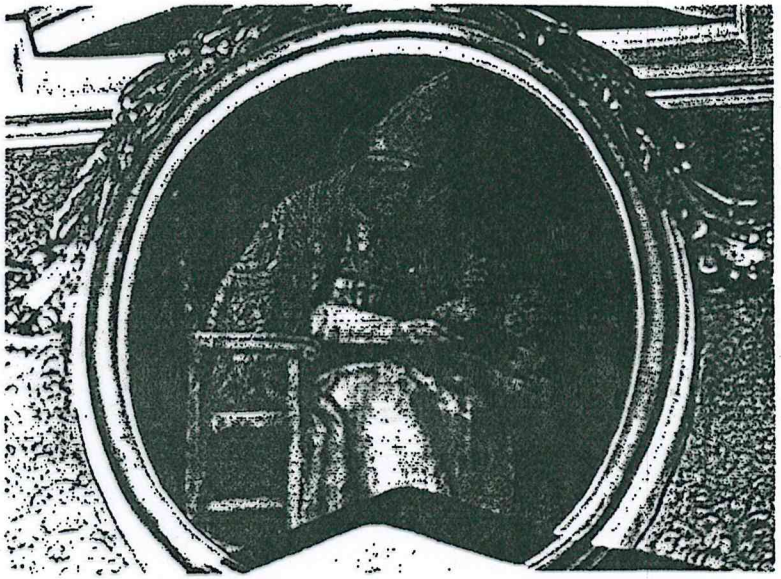
En el nicho: San Luis Gonzaga, que lleva sotana negra y sobrepelliz. Su atributo es el Crucifijo.

En el medallón, Santa Lucía, de media figura mirando hacia el Cielo y en su mano su símbolo, que son sus ojos.

Anteriormente en la hornacina central estaba Santa Teresa de Jesús, con su imagen vestida y en el nicho, la de Santa Bárbara. Este altar estaba defendido por una verja.

En el sotabanco de cada retablo del lado del Evangelio el símbolo del santo de la hornacina al que está dedicado:-en el primer retablo,dedicado a San José, hay unas tenazas, un martillo....-en el segundo, el de San Francisco, aparece la inscripción: Paz y Bien.-en el tercero, el del Nazareno, cruz y corona de espinas.-en el cuarto, el de la Virgen del Carmen, un escudo con estrellas;-en el quinto,el de la Milagrosa, una nube con estrellas y el anagrama de la Virgen. (todos estos eran de bronce).

500.—SANTO TOMAS DE VILLANUEVA DANDO LIMOSNAS



ATICO DE RETABLO. IGLESIA PARROQUIAL DE SAN MIGUEL. BURJASOT (VALENCIA)

JOSE VERGARA

5.1 Referencias sobre el pintor: su época, su obra y estilo

En el ámbito valenciano la generación de pintores nacidos en las primeras décadas del siglo XVIII, configuran el peculiar tránsito del barroco hacia un academicismo con raíces aún fuertes en la tradición valenciana, diferente de aquella que se impone desde la Corte, (después de la llegada de Mengs[23] a España), Cristóbal Valero (+ 1789), José Vergara (1726-1799), José Rosell, Joaquín Pérez, José Espinós (1721-1784) o Fray Francisco de Villanueva, citado anteriormente, acometieron la creación de la Academia de San Carlos en 1768 y en la cual ocuparon cargos de relevancia, sea como directores de pintura o como académicos de mérito. No obstante, ya muchos de ellos habían sido miembros fundadores de la Academia de Santa Bárbara (1753-61).

La actividad pictórica alrededor de las décadas de los años cincuenta y sesenta es diversa, y se especializan en la pintura de perspectiva al temple, de altares, en la pintura al fresco de fachadas de casas señoriales y en la pintura de flores destinadas a la industria de la seda.

Por otro lado la pintura religiosa adquiere en estos momentos un gran desarrollo tanto si se trata de frescos decorativos como de lienzos para altares y marcos, los cuales se colocan profusamente por muros y las naves de los templos.

La figura más significativa de la pintura valenciana de esta época es José Vergara, cuya personalidad artística se forja durante los años centrales del siglo XVIII. Hijo de Francisco Vergara "el Viejo" y hermano del escultor Ignacio Vergara "el Joven", entra en la academia de Evaristo Muñoz, a la edad de siete años, donde los estudiantes pintaban del natural; de esta manera el arte de Vergara tiene una base firme. Cuando dejó la escuela de Muñoz, copió con cuidado los principios de Ribera[24] y cuando el Marqués de Mina regresó de París, tras su estancia en esta ciudad como embajador, trajo consigo obras de Noel Coypel, Vergara imitó a este artista que le pareció fascinante y fue tanta su aplicación que cayó gravemente enfermo. Sin embargo, al recuperarse, continuo estudiando con el mismo celo y adoptó la "manera" de Paul Mateis[25]. Su estilo se caracteriza por presentar un color vivo y un diseño perfecto aunque sus figuras carecen de la grandiosidad y de la belleza de los antiguos, a los que conoció bastante tarde, así como su hermano Ignacio. Su obra es abundantísima, (es difícil encontrar alguna iglesia de la época, en la que no haya trabajado) y con una influencia local evidente, determina en buena medida la pintura valenciana del segundo tercio del siglo.

Vergara sobresale sobre todo como fresquista donde incorpora a su formación novedades, algunas ya tardías respecto a lo que ocurría en el ámbito de la corte, por vía de modelos locales o por estampa. Un rico sentido decorativo se trasluce en los frescos de la Capilla de Santa Rosa de Lima (actual sala del Museo Histórico de la Ciudad) pintados hacia 1760, donde, juntamente con el dibujo característico de gran corrección académica y claridad

[23]Destacado pintor italiano de reconocimiento internacional.
[24]O'Neill. *A Dictionary of Sapnish Painters* p. 44
[25]Quilliet, F. *Dictionnaire des Peintres spagnols* p.33

cromática, Vergara introduce una barroca arquitectura fingida. En algunas obras más avanzadas, Vergara parece volver a la tradición local del siglo XVI, como es el caso de los frescos del testero del altar mayor de la iglesia parroquial de Chiva, en la que trabaja desde 1769 hasta 1790; esta obra es considerada la más importante de Vergara[26] por su envergadura en la región valenciana, realizando durante este período algunas interrupciones para conluir otros encargos, entre los que se encuentran las obras de Burjasot. Cabe destacar en esta iglesia de Chiva las fingidas figuras escultóricas de San Pedro y San Pablo, con su correspondiente marco arquitectónico nos remiten a la composición del testero de la capilla del Colegio del Patriarca de Bartolomé Matarana. En otras obras imita el estilo de Juan de Juanes, como era el caso del desaparecido Salvador pintado en 1772 para la puerta del sagrario de la iglesia del Vendrell (Tarragona). De la fecunda actividad de José Vergara son resultado los conjuntos, algunos bien conservados como los frescos del Temple (1770) y los de la capilla de la Comunión de los Santos Juanes (1782-1786) o los destruídos del convento de San Pascual de Vila-real.

A José Vergara se le asocia al academicismo dieciochesco valenciano, en particular al de la Academia de Santa Bárbara (1753-61). Es un período donde confluyen, de forma contradictoria, ideas propias del Academicismo novator y reformista valenciano, ya en retroceso. Pero también se observa en los comienzos, si bien acaba por imponerse, la constante aspiración de pintores y escultores de constituirse en academia, que juridicamente fuera objeto de un reconocimiento social separado del gremio. Su modelo era en realidad, el de las academias barrocas locales de finales del siglo XVII, dedicadas a la práctica del dibujo del natural y con ausencia total de una teoría artística.

En las obras de José Vergara es posible el fuerte peso barroco de su personalidad artística en el fenómeno académico, previo a la Academia de San Carlos, también se advierte una mentalidad barroca que valora mucho el dibujo figurativo como fundamento de todas las artes.

A partir de 1768, con la aprobación oficial de la Academia de San Carlos, se produce en el arte valenciano la lenta implantación de un ideario artístico, basado en el progresivo camino hacia un clasicismo de amplia vertiente y acabará conformando en Valencia la entrada del período estilístico llamado tradicionalmente como Neoclasicismo. No obstante viva era en 1768 la influencia clasicista autónoma en la arquitectura impulsada por los matemáticos valencianos, también era patente la incidencia de las obras y del magisterio de artistas italianizantes de principios de siglo. Y estaba además el peso de un barroco decorativo en pintura tanto en las técnicas al fresco como al temple o al óleo. Termina por configurar la situación de la realidad artística valenciana, la latente mentalidad barroca de algunos de los nuevos profesores académicos valencianos, basada en la idea unitaria de las tres artes bajo los dictámenes del dibujo, mentalidad con base en el Renacimiento tardío, la cual asimilaba superficialmente en el medio local, parecía desear el ideal berniniano del "mirabile composito" de las artes, pero sin abandonar la reglamentación profesional que por tradición establecían los gremios.

[26]Espinós Díaz, Adela. *op. cit.* p. 47

5.2 Pinturas alusivas a San Miguel Arcángel

5.2.1 Pechinas de la cúpula principal

Las cuatro pechinas de la cúpula y los siete óvalos (cuatro en la bóveda de la nave central y uno a cada brazo del crucero y sobre el presbiterio), son de exaltación del titular del templo, San Miguel Arcángel, como protector y defensor de la iglesia. Este programa guarda cierto paralelismo con el de la sala de los ángeles en el palacio seiscentista de Caprarola construído por Alejandro Farnesio. Algunos de sus temas comunes son la caída de los rebeldes, la aparición en el castillo de Santángelo y la escena del monte Gárgano.

San Miguel no es solo un santo caballeresco y militar, como San Jorge, sino también centinela, razón por la cual sus santuarios se sitúan en la cumbre de los montes, o sus imágenes en los puntos más altos de las iglesias. A Miguel príncipe de la milicia celeste, la contrarreforma le potencia como símbolo de la lucha de la Iglesia contra el protestantismo. Es, pues, centinela, ángel protector, amparo y defensa de la Iglesia.

En las pechinas de la cúpula se han representado cuatro escenas alusivas a diversas apariciones e intervenciones de San Miguel Arcángel.

1) Aparición en el Monte Gárgano, ante el obispo de Siponto

Fue la primera aparición de este arcángel, se dice que un toro se desmandó de la manada y cuando le encontraron, en una cueva, un arquero le disparó su flecha, retornando esta y malhiriéndole. El hecho acongojó a la gente y se realizaron procesiones y plegarias. Al tercer día San Miguel se le apareció al obispo y le pidió que edificase en la cueva un templo en memoria de los ángeles de Dios. En la pintura aparece el momento en que el arcángel, vestido de guerrero, señala al obispo la cueva. A la entrada de esta aparecen dos personas y un animal, todos ellos situados en un segundo plano. El principal está ocupado por los protagonistas de la escena, el obispo aparece arrodillado en actitud de oración, vestido de acuerdo con su rango y mirando atentamente al arcángel.

2) Expulsión de Heliodoro del Templo

Se ha representado el momento en que Heliodoro es expuslado del templo por un enviado ecuestre de Dios al pretender apoderarse de los tesoros que allí se guardaban. Acusa esta pintura la influencia directa de la obra de Rafael "Heliodoro expulsado del templo" pintada en 1511-1512 para la estancia de Heliodoro en el Vaticano. Vergara conoció sin duda esta obra, que tomó como modelo, sin embargo debio adaptarse al formato triangular de la pechina por lo que prescinde de gran parte de los elementos del italiano. La casi totalidad de la superficie la ocupa el jinete en acto de arengar, dejando ver al fondo unos grupos de columnas, introduciendo así la arquitectura fingida en esta obra. Bajo el caballo se ve la figura de Heliodoro.

3) Aparición en el Castillo de Sant Angelo

Es su tercera aparición, cuando Gregorio el Grande organiza una procesión hacia la tumba de Pedro para conseguir su intervención contra la peste. Al cruzar el Tíber, sobre el mausoleo de Adriano, se le aparece San Miguel envainando la espada; a partir de aquel momento la peste desapareció de Roma. En agradecimiento mandó a construir en la fortaleza

de Adriano una iglesia dedicada al santo ángel. Vergara ha colocado en el centro de la pechina al papa arrodillado, vestido con la tiara y los hábitos papales, mira al arcángel que envaina la espada. Tras la figura papal aparecen obispos y una cruz procesional. En un primer plano, de espaldas al espectador y ocupando la parte baja de la superficie, vemos una figura masculina sostenida por otras que serían apestados. Este recurso de colocar figuras de espaldas en un primer término para dar mayor profundidad a la obra, es característico de la pintura de José Vergara y se ve en muchas de sus composiciones. Un ejemplo de esto es su lienzo de San Wenceslao que cede su cabalgadura al Viático que se encuentra en la antigua parroquia de San Andrés.

4) Aparición a María Magdalena

Le acompaña su atributo habitual: un jarro o vaso de perfume (puesto que se cree que fue la pecadora que ungió los pies de Cristo en casa de Simón el leproso). Es posible establecer una relación entre San Miguel y María Magdalena puesto que esta tras la muerte de Jesús se retiró al desierto. Allí sería tentada por el demonio e invocó a San Miguel, como defensor de las tentaciones. Este aparecería con la cruz y haría huir a los demonios.

La identificación de la santa viene dada por la situación de la escena en la que aparece en un paisaje desértico y con un jarro a sus pies. En la parte central y alta de la pechina se situa la cruz que porta el arcángel, de un modo triunfante a sus pies se arrodilla a María Magdalena, tras ella huyen dos demonios alados despavoridos que miran asustados la cruz.

Fig. nº 36: Aparición de San Miguel Arcángel a María Magdalena

5.2.2 Ovalos del techo de los brazos del crucero y presbiterio:

1)Aparición de San Miguel a Cristo

La escena que se narra en esta pintura aparece en el Evangelio de San Lucas (22,39-44). Cristo está orando en el Monte de los Olivos antes de su prendimiento, angustiado, pide a Dios que lo reconforte y este envia a un ángel.

Vergara sigue fielmente la narración evangélica, Jesús aparece arrodillado y tras el, San Miguel parece hablarle mientras sostiene un cáliz con una mano. Este cáliz se relaciona con las palabras de Cristo: "Padre, si quieres aparta de mi este cáliz, pero que no se haga mi voluntad sino la tuya". La otra mano esta apoyada sobre el hombro de Cristo confortándole.

La composición es sencilla casi todo el espacio está ocupado por las figuras principales, mientras que en un plano secundario los apóstoles aparecen dormidos.

2) Adoración a la Virgen y al Niño

El arcángel está en actitud reverente ante ellos en el portal de Belén. Esta escena no se narra en ninguno de los evangelios. Puede interpretarse como San Miguel en acción de proteger al niño que le es entregado por la Virgen. El centro de la composición está marcada por la figura de Jesús, del que emana una gran luz. A su alrededor se colocan la Virgen y San Miguel separados por el pesebre. En un segundo término y tras la Virgen se ve la cabeza de San José que parece observar la escena atentamente.

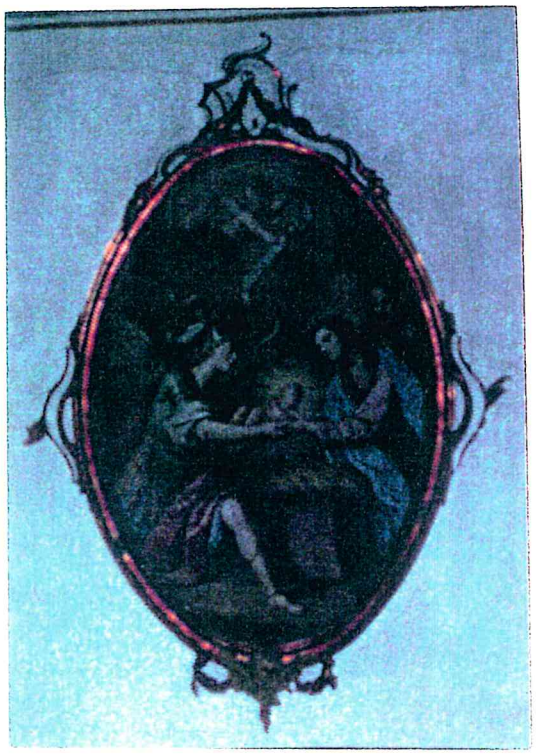


Fig. nº 36: Adoración a la Virgen y al Niño

3) San Miguel en el Juicio Final

En el presbiterio se encuentra la escena que representa el momento en que su vida adquiere mayor protagonismo para ello, se le ha reservado un lugar privilegiado: la bóveda sobre el presbiterio. Las diversas escenas sobre su vida culminan en esta, en la que se convierte en principal protagonista. Aparece portando una balanza en su mano izquierda, mientras que diversos personajes lo contemplan. Se trata, sin duda, del pesaje de las malas y buenas acciones en el momento del Juicio Final. Las almas han sido representadas como pequeñas personas colocadas sobre la balanza, lo que convierte la escena en una auténtica psicostasis. El antecedente más antiguo del pesaje de las almas en España lo encontramos en el infierno del Beato de Silo (siglo XII). Esta vieja tradición del pesaje de almas fue recogida por los musulmanes de la tradición antigua, y más concretamente de la egipcia. En esta ocasión San Miguel sigue vestido de guerrero y no con la túnica larga que solía llevar para este menester.

En la pintura San Miguel ocupa casi todo el espacio separando dos partes bien diferenciadas: abajo las almas que esperan ser salvadas; y arriba Cristo juez, con la bola del mundo rematada con una cruz, presenciando y acogiendo a las almas salvadas.

A sus pies las figuras muestran diferentes estatus sociales: hombres y mujeres, jóvenes y viejos, clérigos, seglares y reyes. Esto hace referencia a que en el Juicio Final, todos deberan demostrar sus buenas acciones, sin tener en cuenta su condición social.

Nuevamente aparece el motivo de una figura de espaldas, en primer término. A pesar de las diferentes escenas, la composición es de fácil lectura y viene marcada por el escorzo de los brazos del arcángel.

Las secuencias iconográficas referidas a San Miguel, junto con los santos y los apóstoles, forman parte de un mismo programa, cuya idea fundamental es la apoteosis triunfal de la iglesia.

5.2.3 Medallones de la bóveda central

Comenzando desde los pies del templo vemos las siguientes escenas:

1) La adoración de San Miguel a la Virgen

En esta cartela se encuentra San Miguel que ha depositado su casco a los pies de la Virgen y que esta arrodillado ante ella. La Virgen sostiene a Jesús en sus brazos. Tras ellos aparece el Padre Eterno con su habitual iconografía de hombre anciano que entre nubes y angeles observa la escena. Esta conexión de la Virgen con San Miguel está sacada del capítulo 12 del Apocalipsis, que describe la defensa que este hace de la mujer apocalíptica. Como ella, lleva María entorno a su cabeza una corona de doce estrellas. San Miguel por su actitud reverente se está mostrando como el siervo leal que se somete a los deseos de la Virgen, luz y guía, reina y señora de la Iglesia. De este modo, al ponerse a su servicio, se está poniendo también al servicio de la Iglesia.

Fig. nº 37

2) San Miguel luchando contra satanás

Aparece San Miguel como un ángel combativo con su escudo y espada, en plena lucha contra satanás. En el Apocalipsis tiene su origen esta escena cuando describe su defensa, luchando contra el dragón, de la mujer apocalíptica. Esta representación ha sido muy utilizada desde el siglo XIV para simbolizar la lucha de la fe católica contra los herejes. Considerando la misión de San Miguel como espíritu al servicio de Dios, el mostrarlo aquí

derrotando a los diablos es una visualización del triunfo de la iglesia católica sobre la Reforma.

El espacio está totalmente ocupado por las figuras de San Miguel y el demonio. Se advierten dos zonas diferentes: una es la superior, que ocupa gran parte de la figura de San Miguel y en la que el Santo parece elevarse; la otra es la inferior, en la cual el demonio está colocado casi cabeza abajo y parece seguir cayendo (Fig. 38).

3) San Miguel con el profeta Habacuc

Este pasaje está relatado en el libro de Daniel (14:31-39). Encontrándose este en Babilonia, en el foso de los leones, San Miguel se le apareció a Habacuc para que le llevará comida a Daniel. Habacuc intenta excusarse diciendo que no sabe lo que es el foso de los leones, es entonces cuando el ángel lo toma por los pelos y lo lleva hasta Babilonia devolviendole después a su lugar de origen.

Vergara ha dispuesto tres planos en la composición: en primer lugar se encuentran los segadores identificados con unas espigas de trigo. En el plano central se encuentra la figura del arcángel que con una mano tira del pelo de Habacuc y con la otra señala hacia el fondo donde se encuentra Daniel (tercer plano), es evidente el contraste entre la actitud asustada del profeta y la firmeza del arcángel. Habacuc lleva la cesta con la comida para Daniel que se encuentra al fondo en el foso de los leones (Fig. 39).

Fig. nº 38: San Miguel luchando contra satanás

Fig. nº 39: San Miguel con Habacuc

4) San Miguel librando de la tentación a San Antonio Abad

Nuevamente encontramos a San Miguel como protector ante las tentaciones. En esta ocasión San Antonio, tentado por el demonio, invoca a Dios para que este le ayude. Dios le envia al arcángel Miguel. El santo ermitaño aparece en un segundo término acostado, en un paisaje agreste, mientras que el primero está totalmente ocupado por la figura de San Miguel que, con el brazo levantado, se dispone a matar al demonio.

La composición está marcada por la diagonal que forman el ala de San Miguel con el brazo que sostiene al demonio.

Como conclusión podemos ver en las obras de Vergara, la repetición de tipos como: ancianos representados con barbas blancas y largas (San Antonio y el profeta Habacuc), la Virgen que muestra siemopre la misma expresión, dulce y serena al igual que el propio San Miguel y María Magdalena.

En la gama de colores predominan los azules y rojos combinados con las tonalidades más oscuras de los fondos.

5.2.4. Otras obras de arte

En la iglesia de San Miguel Arcángel existían obras de gran valor, como un elegante púlpito; un órgano monumental, una tabla de Ecce Homo que estaba colocada en el corredor que conduce a la sacristía; dos lienzos del siglo XVII y varias obras auténticas de Vicente López (1772-1850), entre ellas un Santo Tomás de Aquino, que se hallaba en el testero del púlpito y un bellísimo rompimiento de cielo en el tornavoz del mismo[26]; Actualmente se encuentra en la sacristía una Virgen con el Niño de Cristobal Bayarri datada en 1849. Esta obra, junto con La Crucifixión fueron traídas de la Ermita de San Roque.

Sabiendo que existía una tabla de la **Virgen de la Leche** del siglo XVI y no estando a la vista en la iglesia, tras varios intentos logramos ver y fotografiar dicha obra. La investigación que hemos llevado a cabo nos ha conducido a relacionarla con el entorno de Vicente Macip, de cuya tipología podemos observar una obra que se encuentra en el Museo San Pío V. (doc. 9)

Comparándola con la Virgen de la Leche del Museo antes citado, las dos tablas son muy parecidas, más adelante se hace un estudio comparativo (ver pag. 4: comparación de detalles) en el que se constatan las similitudes que presentan estas dos obras.

Las dos tablas presentan la misma disposición de los personajes a excepción de la figura de San Juanito que si contiene la del Taller de V. Macip.

Fig. nº 40: Virgen de la leche

[26]Martínez Aloy, J. *Geografía del Reino de Valencia* p. 939

Las figuras se hallan dispuestas de la forma siguiente: el niño en brazos de la Virgen está abrazado a la cruz y su cara está ladeada hacia el pecho que le ofrece su madre. La Virgen ocupa gran parte del cuadro y mira tiernamente al niño. Junto a esta se encuentra un angel que con su mano izquierda sujeta una copa y con la derecha la cruz a la que está abrazado el niño.

Aunque estas dos obras presentan elementos comunes, también se pueden observar algunas diferencias. El fondo dorado de la Virgen de la Leche de Burjassot, parece ser anterior al siglo XVI, es más bien medievalizante; mientras que el de la Virgen de la Leche del Museo presenta un paisaje más bien renacentista.

Las mayores diferencias las hallamos en la musculatura de los brazos y piernas del niño mucho más marcadas en esta obra que en la del taller de V. Macip, donde la piel es mucho más suave y aterciopelada, así como en el rostro de la Virgen que aparece con una expresión mucho más angelical.

Otra obra que nos pareció muy interesante es un **Calvario** situado en la sacristía y que es también del siglo XVI.

Hemos pensado que este cuadro podía atribuirse a Borrás o al entorno de los Macip, ya que durante el segundo tercio del siglo XVI era difícil que un artífice se formara al margen del taller de esta saga de artistas. Nicolás Borrás ha sido recuperado recientemente por la historiografía que lo tenía olvidado, y porque al ser discípulo de Juanes, su obra se vio eclipsada por la de su maestro.

Creemos que puede ser atribuído a Borrás, por que los rasgos de la tabla concuerdan con algunas características que describe Tormo quien afirma que:

a veces se acordó más (y mejor) que de los prototipos de Juan de Juanes, de las viejas lecciones y ejemplos de Masip senior, otras veces es amanerado, pero de manera distinta que su maestro, con coloración desmayada.

Por las características descritas esta obra la podemos comparar con el Calvario que Macip padre realizó para el retablo mayor de la catedral de Segorbe, en 1530.

Suponiendo que fuera de Borrás o de algún artista del entorno de los Macip podemos observar que las dos obras presentan la misma composición, es decir con dos grupos de figuras a los lados, los dos sobre un paisaje, aunque el de Burjassot es menos profundo, otra similitud que encontramos es la forma delicada de colocar las cabezas inclinadas levemente de las santas, sobre todo la de la Virgen María; en cambio se diferencia por los rasgos manieristas y por los colores desmayados que contrastan con lo colores vivos de Macip, como cita Tormo.

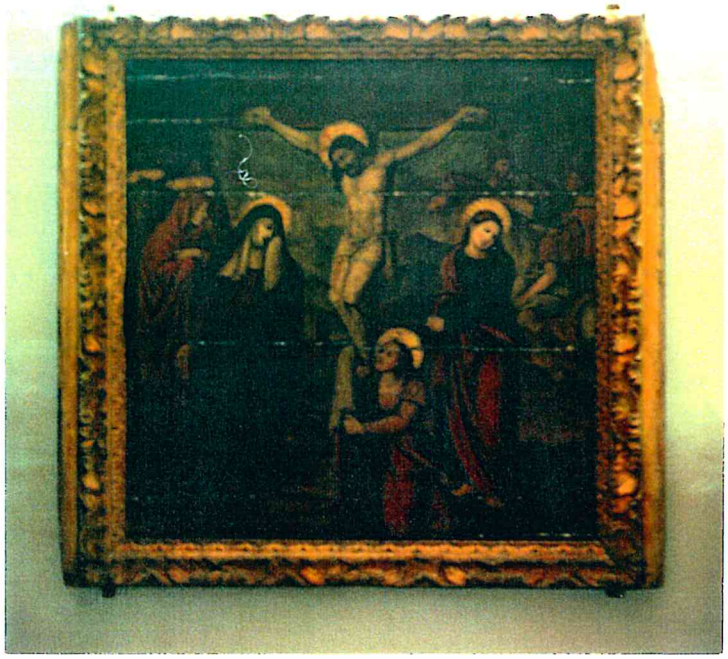


Fig. nº 41: Crucifixión

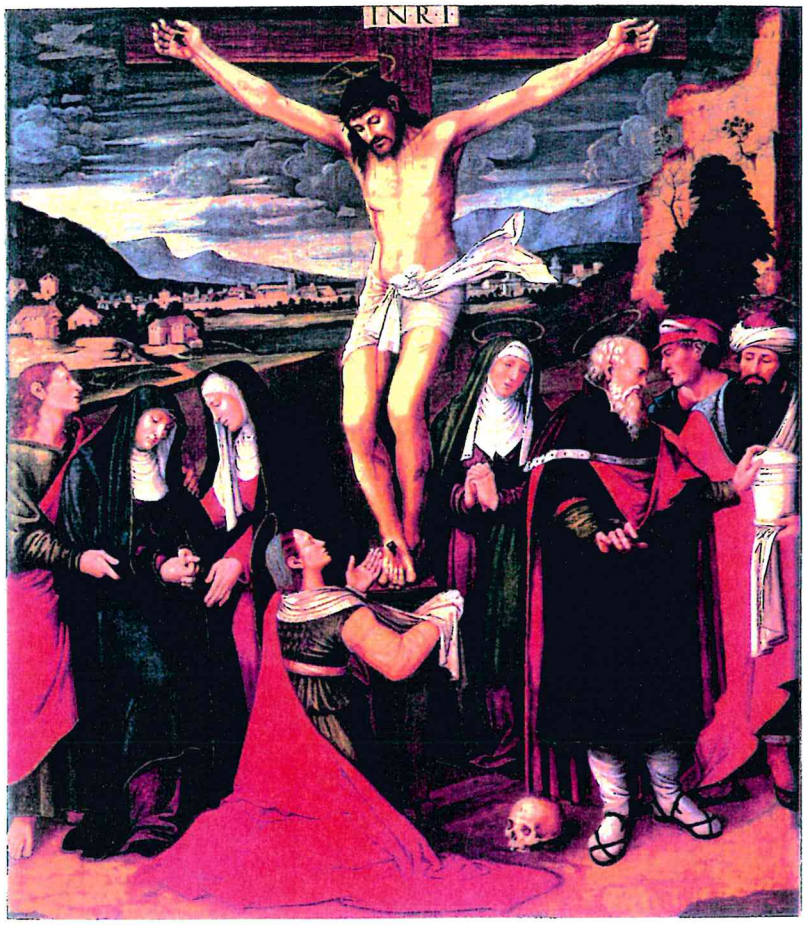


Fig. nº 42: Crucifixión de V. Macip (Catedral de Segorbe).

S. FELIPE.

6. CICLO ESCULTÓRICO

6.1. Rasgos generales

En la iglesia de San Miguel Arcángel, adosadas a los grandes pilares, y frente a la nave central, existen, sobre un alto basamento de azulejo, unas medias pilastras con estrías coronadas por esbelto capitel compuesto y, apoyadas en éstas, sobre cartelas, están las grandes estatuas que forman el apostolado de esta iglesia. Además en el crucero y el presbiterio hay dos arcángeles y cuatro evangelistas. Estas figuras de yeso macizo, en tamaño algo mayor que el natural, nos recuerdan a lo barroco por la ampulosidad y movimientos de sus ropajes con poco sentido de la gravedad, quedando un poco acartonados, así como por la manera de estar tratadas las rizadas barbas y cabello. También, señalar la fuerza expresiva de sus facciones.

La serie escultórica que se estructura a lo largo de los frentes de las pilastras corintias distribuídas en la nave central, crucero y presbiterio está compuesta por los doce apóstoles más dos evangelistas (Lucas y Marcos) y dos arcángeles (Rafael y Gabriel). Cada escultura lleva su atributo característico que se destaca por su color dorado.

Empezando por los pies de la iglesia, en el lado del Evangelio tenemos:

1) San Marcos: Discípulo de San Pedro y compañero de San Pablo en un viaje appostólico; redactó el segundo Evangelio. Los escritores eclesiásticos han aplicado a los evangelistas aquella visión que describe San Juan en el Apocalípsis 4, 6-8. En ella San Marcos es simbolizado por un león ya que su evangelio comienza "Voz de quien grita en el desierto...", frase aplicable al león. Junto con este animal lleva el Evangelio cerrado y una pluma.

2) San Bernabé: Fue compañero de San Pablo en su primer viaje.Viste túnica y palio como los apóstoles, entre los que es representado en el arte medieval a pesar de no constar entre los doce. Lleva el Evangelio de San Mateo en la mano con el que, según la leyenda, curaba a los enfermos. A sus pies aparecen piedras que son atributos suyo y que en el Edad Media solía llevar en la mano.

3) San Simón: Hermano de Judas Tadeo, lleva como atributos una sierra (con la que según la Leyenda Dorada fue martirizado) y un pequeño cuchillo; entre sus brazos sostiene un libro que se refiere a su condición de apóstol. Se cree que él formuló el artículo del credo: "Sanctorum communionem remissionen peccatorum".

4) San Bartolomé: Según la tradición, este apóstol evangelizó Armenia donde fue desollado vivo y decapitado, por este motivo aparece con un cuchillo en la mano. Además piede llevar un demonio atado con una cadena. A este apóstol le corresponde la siguiente cita del credo: "Ascendit at coelum, sedet ad dexteram Dei, Patris Omnipotentis".

5) San Mateo Evangelista: Escribió el primer Evangelio. Sus atributos más característicos, con los cuales aparece aquí, son el libro y la pluma, que en esta ocasión es sostenido con un ángel. Alguna vez puede llevar una bolsa con monedas que alude a una

antigua profesión de recaudador de impuestos. Se identifica con el "Unde venturus est iudicare vivos et mortuos", del credo.

6) Santo Tomás: Se le conoce como el apóstol incrédulo. Aparece sosteniendo una lanza que hace referencia a su martirio, ya que murió alanceado. En otras ocasiones puede aparecer con una escuadra pues la tradición lo considera arquitecto. Se le atribuye el pasaje del credo "Descendit ad inferos, tertia dies resurrexi a mortius".

7) San Judas Tadeo: es el hermano de Simón y Santiago el Menor. Predicó el evangelio junto a Simón. Ambos fueron despedazados por pontífices paganos al demostrar la falsedad de los dioses. Por ello lleva una alabarda en su mano. Desde el siglo XV se le representa con dicha arma (con anterioridad llevaba piedras en la mano). San Agustín (Migne, P.L.XIX, 2190) le atribuye el artículo del credo "Carnis resurrectionen".

Fig. 43: Esculturas del lado del Evangelio

8) San Lucas Evangelista: se encuentra situado frente a San Marcos, lleva el libro abierto y parece escribir en él. Tras sus piernas se asoma una cabeza de toro, su atributo correspondiente. San Lucas fue secretario de San Pablo, pintor y médico, aunque sólo aparece como evangelista. Se le puede representar también con instrumentos de pintura y cirugía, o con un pincel ilustrando su evangelio o pintando a la Virgen.

En el crucero, en el lado de la Epístola tenemos a los siguientes santos:

1) San Felipe: Lleva barba y bigote y va vestido como el resto de la serie. En su mano derecha lleva una cruz latina mientras que con la izquierda parece bendecir. Dicha cruz es su atributo personal desde el siglo XIV y hace referencia a su forma de martirio ya que él quería morir como Jesús. San Agustín le atribuye la siguiente cita del credo: "Passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus et sepultus".

2) San Matías: Discípulo y luego apóstol de Jesús en sustitución de Judas. Sus atributos son diversos y poco constantes pero a partir del siglo XV será más común que aparezca con una lanza, como aquí está representado. Sería el autor del último artículo del credo: "In vitam aeternam".

3) San Jaime: Llamado Santiago el Mayor, que desde el siglo XIII ostenta el hábito de peregrino con esclavina y bordón. Sus atributos pueden hacear referencia a su triple personalidad de apóstol, militar o peregrino. En esta iglesia aparece con esta última, llevando el sombrero de alas y concha, en su mano derecha llevaría un báculo que hoy no aparece. San Agustín lo identifica con el siguiente artículo : "Credo in Jesum Christum fillium eius unicum Dominun Nostrum".

Y en el lado del Evangelio:

1) San Santiago el Menor: A este apóstol se le ha considerado como la misma persona que Santiago el "hermano del Señor", de que habla San Pablo (Gal. 1:19). La palabra "hermano" llegó a interpretarse en sentido estricto dando lugar a una tradición que representa a Cristo y al Santo con rasgos algo parecidos. Santiago fue martirizado siendo arrojado desde el techo del templo y luego lapidado y golpeado hasta que murió. La Leyenda Dorada relata que un hombre del grupo cogió un palo de batanero y le golpeó en la cabeza hasta que "le rompió el cráneo y le saltó los sesos". Uno de los atributos que aquí lleva es, por tanto, el palo de batanero.

2) San Juan Evangelista: Era el discípulo "más amado" por Cristo. Fue el supuesto autor del cuarto Evangelio y según la tradición, del Apocalipsis. Aquí se le representa como hombre joven, con pelo largo y sin barba (es decir como apóstol y no como evangelista). Lleva como atributo un cáliz del que sale una serpiente. Este motivo sale de una leyenda en la que se cuenta que el sacerdote del templo de Diana de Éfeso ofreció a Juan una copa envenenada para que la bebiera como prueba de su fe. Dos condenados habían bebido ya de la copa y habían muerto; Juan no solo salió ileso de la prueba sino que devolvió la vida a los otros dos. Desde tiempos medievales el emblema tuvo significado simbólico: el cáliz representaría la fe cristiana y la serpiente a Satanás. También aparece el águila, símbolo de su inspiración cuando Juan fue exiliado por Domiciano a Patmos (Isla del Egeo próxima a las costas de Asia Menor) y allí se cree que escribió el libro del Apocalipsis (Fig. 44).

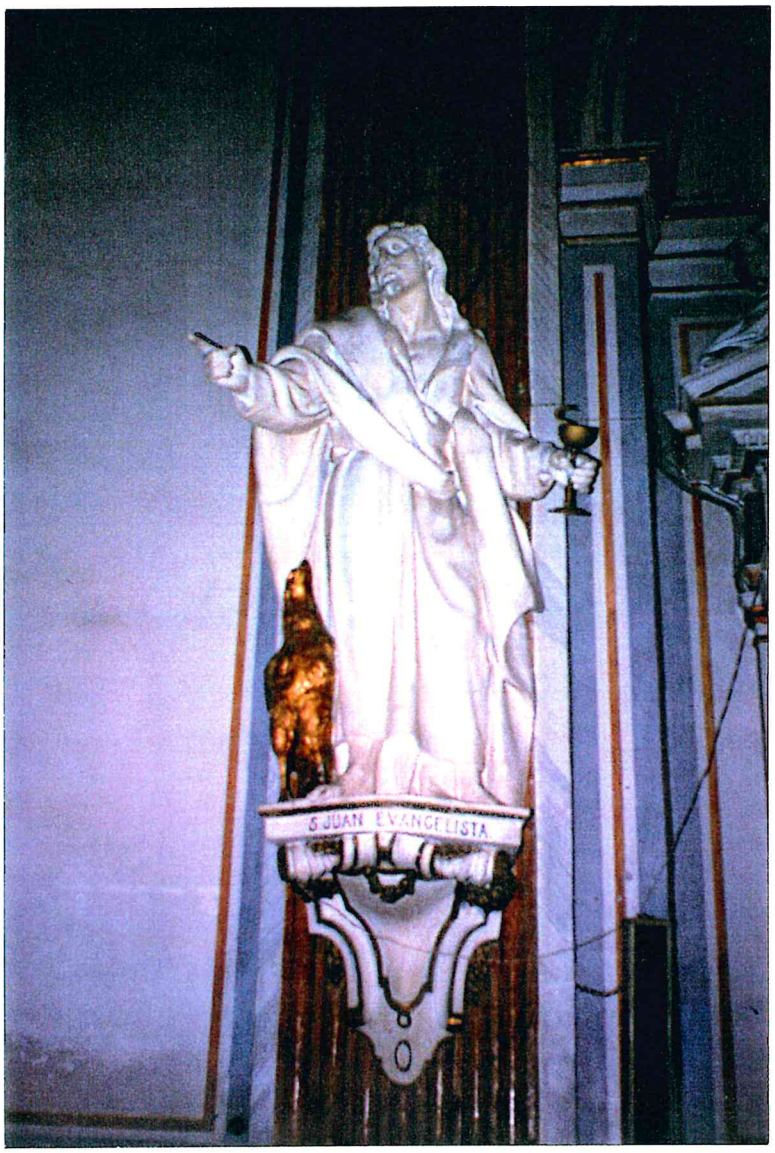


Fig. nº 44: San Juan Evangelista

3) San Andrés: Hermano de San Pedro quien aparece a su lado. Los Evangelios no aportan mucho a su iconografía; la fuente principal es el libro apócrifo de los "Hechos de San Andrés" (Siglo III), reproducido en la Leyenda Dorada. Según estas fuentes, fue crucificado por Egeas, gobernador romano de Patras (en el Peloponeso). Se le representa generalmente en forma de anciano, con pelo blanco y barba. Su atributo principal es una cruz en forma de X o cruz de San Andrés. (Fig. 45).

En el Presbiterio empezando por la izquierda:

1) San Pedro: Siempre lo vemos con barba corta redondeada, un incipiente calva y ancha tonsura clerical. Así se comenzó a representar en el siglo III y así se ha mantenido a través de los siglos. Su atributo general es un rollo de pergamino como los demás apóstoles pero aquí carece de él. Desde el Románico su atributo definitivo serán las simbólicas llaves del cielo que aquí lleva en su mano izquierda, mientras que con la derecha se señala al pecho.

Fig. nº 45: San Andrés

2) San Pablo: Apóstol de los gentiles. Viste túnica y manto como los apóstoles de cuyo grupo forma siemrpe parte. Aparece frecuentemente semicalvo y con barba negra y picuda, pero aquí no se ha seguido esta iconografía. La espada es su atributo personal aunque excepcionalmente puede llevar un cuchillo, se le representa con ella desde finales del siglo XIII y hace referencia tanto al instrumento de su martirio como al estilo tajante de sus epístolas. El libro que le acompaña correspondería a sus escritos.

San Pedro y San Pablo están situados en la parte exterior del presbbiterio, en dos de los machones que sostienen la cúpula que hay sobre el crucero. Esta colocación se relaciona con el papel que siempre se les ha dado a ambos de pilares de la iglesia. También se encuentran en esta zona, San Gabriel en el Lado del Evangelio y San Rafael en el de la Epístola. San Miguel, por ser el titular ocupa un lugar privilegiado en el Altar Mayor. Los tres arcángeles aparecen formando un triángulo del cual San Miguel sería el vértice: es lo que se ha llamado el triángulo arcangélico. Estos tres son los únicos arcángeles a los que se les

permitió el culto. Los cuatro restantes fueron rechazados ya que además de tener nombres variables sólo se les menciona en los Evangelios apócrifos. Mientras que Gabriel y Miguel son conocidos por el libro de Daniel, Rafael lo es por el de Tobías. El esquema triangular aparece también en otras obras como el Retablo Mayor de la Parroquia de San Miguel de Teruel.

3) San Gabriel: Es el ángel mensajero, anuncia a Zacarías el nacimiento de San Juan Bautista y a María el de Cristo. Viste una túnica hasta la rodilla, ceñida y con manto. Como arcángel se le representa alado, joven imberbe y de cabello largo. No lleva ninguno de sus atributos habituales (azucena, palo de mensajero, cinta con el texto de Ave María) que han sido sustituídos por una columna, ésta simboliza también la constancia. Levanta el dedo índice en actitud de hablar pues es el ángel anunciador.

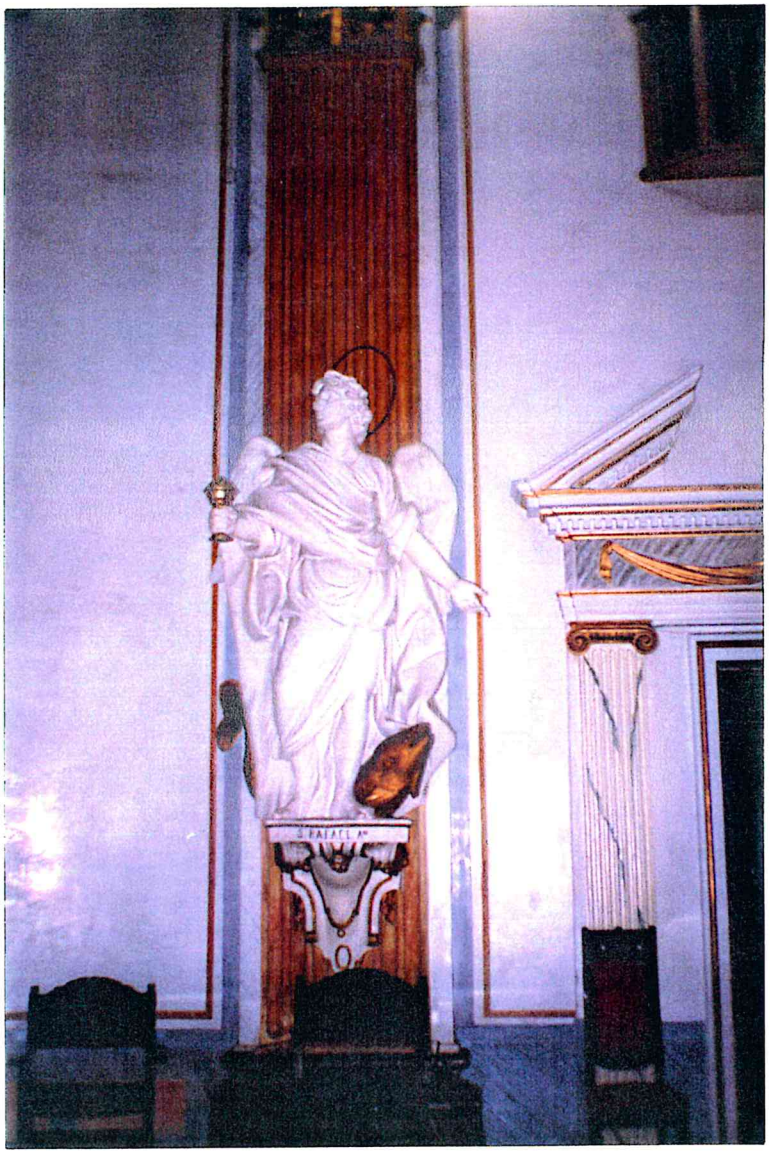


Fig. Nº 46: San Rafael Arcángel

4) San Rafael: Está asociado a la leyenda de Tobías, a quien acompañó según el relato bíblico. El nombre significa "Medicina de Dios", siendo invocado en las enfermedades sobre todo las de la vista (le curó la ceguera al padre de Tobías. Tobías 5-4). Su atributo es la medicina que aquí se representa por medio de un frasco. Él o Tobías suelen llevar un pez que en esta ocasión aparece entre sus pies; según la Leyenda Dorada este santo extrajo del pez la hiel con que curó a algunos enfermos. La primera forma que toma la imaginería del ángel es el tema de Rafael guiando a Tobías pero ello degenerará en otro modelo y el niño será uno cualquiera a quien su ángel perszonal le tiende la mano mostrándoles el cielo. Su popularidad surge cuando se desarrolla el culto al ángel de la guarda,

instituído a principios del siglo XVI por François d'Estaing. Viste dalmática y sobre ella una capa de viaje. Como Gabriel se le representa joven imberbe y con abundante cabellera. (Fig. 46).

Estos personajes representados en un primer nivel constituirían los cimientos de la Iglesia: los Evangelistas con sus escritos, los apóstoles difundiendo la doctrina cristiana y los arcángeles como guardianes y defensores de la iglesia.

6.2.Comparación con los Santos Juanes

El ciclo escultórico de la iglesia de San Miguel Arcángel recuerda al de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia. En ésta, según Berchez, se ve la encrucijada artística que vive el medio valenciano a fines del siglo XVII (1693-1702). En ella, a pesar del carácter unitario se dan diversas experiencias: barroca, por una parte, y acercamiento de la arquitectura vernácula a las matemáticas y, por otra, hacia el clasicismo italiano (fig. 47).

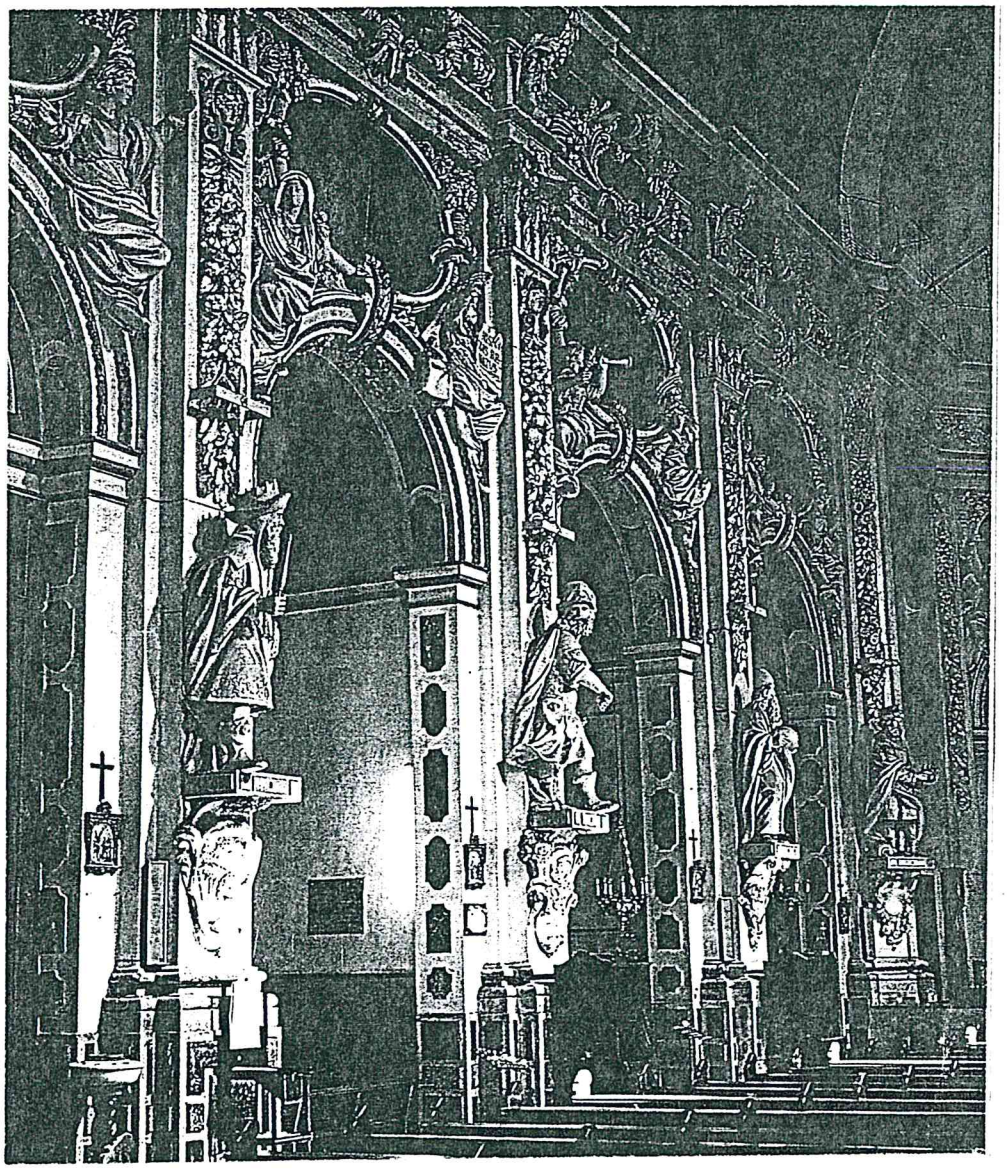


Fig. Nº 47: Iglesia de los Santos Juanes

En el interior destaca la articulación de arcadas y apilastrados con cartelas elípticas para pinturas y flanqueadas por estatuas alegóricas. Este recurso, original en España, parece procedente de Pietro de Cortona en la iglesia de Santa María in Vallicella de Roma (1645-1669), de gran influencia en iglesias posteriores[28]. Otro ejemplo también lo vemos en Roma, en la basílica de San Juan de Letrán, cuyas esculturas de apostolado las realizó en el siglo XVIII Rusconi. (Fig. 48).

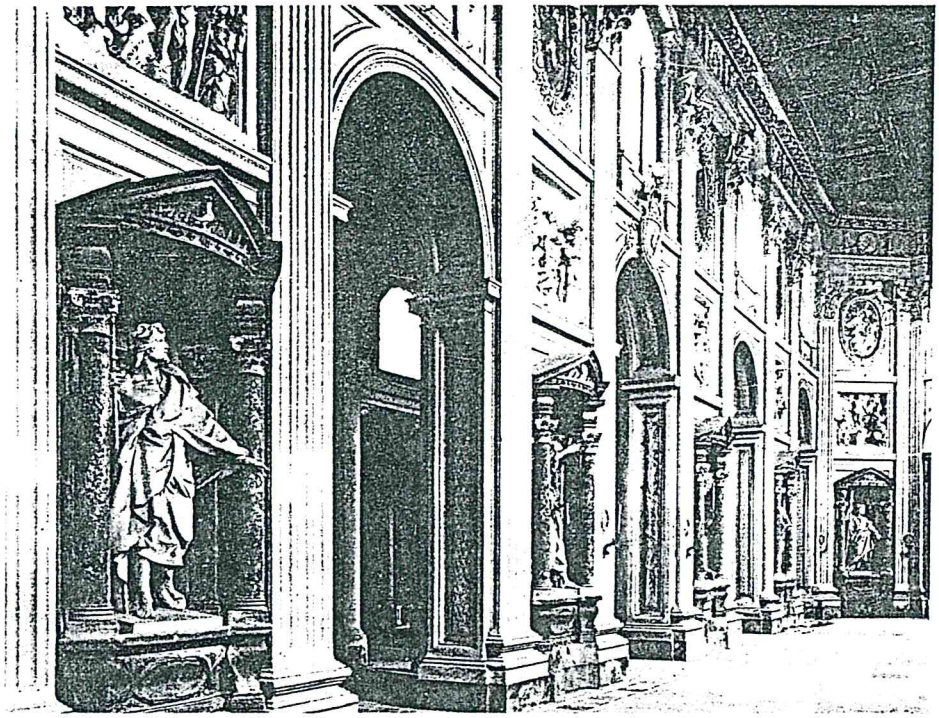


Fig Nº 48. San Juan de Letrán. Nave

Como un temprano eco de la teatralidad espacial con que el Tratado de Andrea Pozzo concebía los interiores eclesiásticos se dispusieron en los imoscapos estatuas de estuco sobre repisas, en agitadas actitudes que aluden a las Doce Tribus de Israel, las cuales dan mayor profundidad al espacio a través de las sucesivas gradaciones de planos. Obra de Jacobo Bertesi estas estatuas demuestran su formación italiana y su perfecta unión con el repertorio decorativo de la iglesia.

David Vilaplana en su trabajo de investigación sobre la iglesia de los Santos Juanes, cita a Santiago Sebastián, el cual presentó el tema de las Doce Tribus, que aparece en este templo, a finales del siglo XVII, asociado a la visión de la Iglesia Triunfante de la Contrarreforma.

Palomino en las enjutas de la bóveda representó pictóricamente a los Doce Apóstoles, en correspondencia con los frutos del Espíritu Santo (situados bajo ellos) y con los doce hijos de Jacob, que a su vez representan el tema de las Doce Tribus de Israel. El doce fue un número místico del cual el hombre medieval tomó muchos paralelismos. De este número se

[28]Bérchez, J. *op. cit.* p. 68

sirvió el abad Sugerio en el Coro de Saint Denis (1440-44), del cual comentó su promotor: "En el centro se alzan doce columnas, correspondientes al número de los apóstoles, y otras tantas en las naves laterales para significar el número de los profetas"[28].

Estas esculturas quedaron bastante dañadas en la guerra civil, sobre todo sus cabezas. La restauración la llevó a cabo el escultor Francisco Marco Díaz Pintado. Nació en Burjassot. en 1888, fue profesor y director de la Escuela de Artes y Oficios. y murió en 1980 Escultor de fuerte inspiración neoclásica., realizó más de un centenar de creaciones: monumentos, bustos, figuras alegóricas, imágenes católicas, retratos, panteones, relieves... Fue, además, un gran decorador de la época modernista (Café de "El Siglo") y un experto restaurador (Palacio del Marqués de Dos Aguas). Si no brilló demasiado en su tiempo fue por la deslumbrante luz de esos geniales compañeros y maestros de la escultura valenciana que fueron Benlliure, Capuz, Adsuara, etc.(Fig. 49).

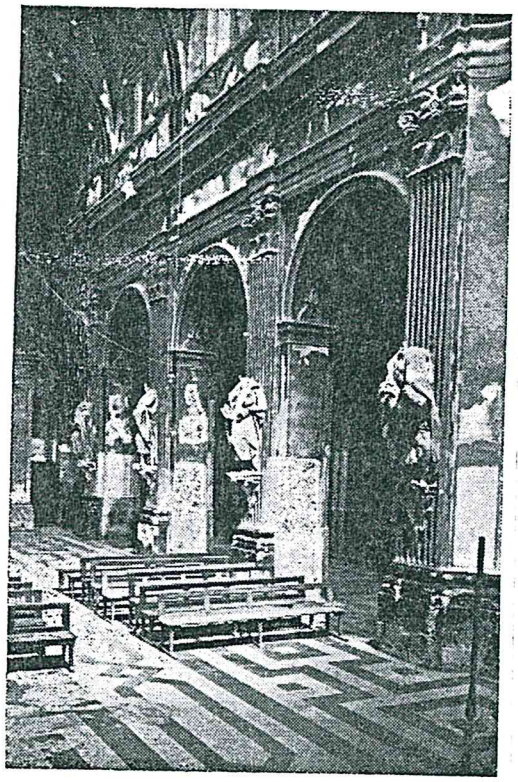


Fig. Nº 49. Esculturas después de la Guerra Civil

[28]Vilaplana Zurita, D. *Arte e Historia de la Iglesia de los Santos Juanes.* Valencia. 1996. pp75-76

7. EXTERIOR DEL TEMPLO

7.1 Fachada de la Iglesia

Fig. nº 50: J. Caramuel. Portada

La fachada de la Iglesia de San Miguel Arcángel está orientada hacia el este. Se abre a una gran plaza elevada . Esta fachada se nos presenta como un gran muro bastidor, que rebasa a las naves en altura con el fin de ocultar el escalonamiento del templo, ofreciendo así un amplio tablero que permite superponer la portada pétrea. (Ver doc. 8). Este muro bastidor remata con contorno mixtilíneo, como ocurrió por primera vez en la Seo de Xátiva (1683-1705), realizada por Mosén Juan Aparici, siguiendo los principios de oblicuidad recta y curva enunciados por Caramuel (Architectura civil Recta y Oblicua, Vigevano, 1678), (Fig 50) y los principios matemáticos del padre Tosca y de sus discípulos más destacados (fundadores de la Academia de Matemática en Valencia en 1740): Manuel Gómez Marco, Coratjá, Bordázal, Agustín Bravo Zaragozá.... Esto mismo también lo hemos visto en la iglesia de La Jana, la de Alcalá de Chivert ....

Destaca la portada barroco-clasicista en piedra labrada que produce un acusado claroscuro y movimiento con sus pedestales, columnas y entablamentos. Parece seguro que fue trazada por Fray Francisco de Santa Bárbara, probablemente hacia 1775. Es una portada retablo de arraigo vernáculo. Este tipo de portada fue implantada en el siglo XVII, y evocan el modelo miguelangelesco. Tiene relación con la de San Miguel de los Reyes, que Santa Bárbara conoció bien (estuvo trabajando allí muchos años); también con la del antiguo Convento del Carmen de Valencia y sobre todo con la portada de la iglesia de Portaceli, donde podemos apreciar la misma disposición arquitectónica que la iglesia que nos ocupa. (Fig. 51).

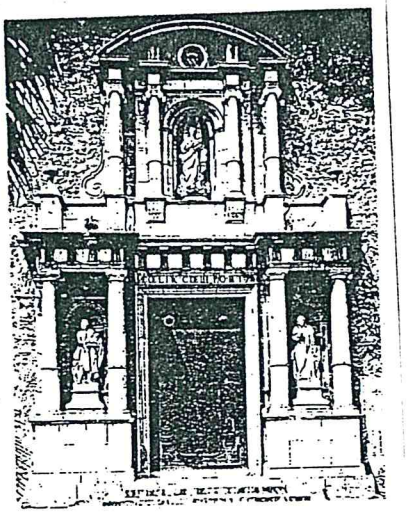


Fig. nº 51: Fachada de la Iglesia de Portaceli

Se compone de dos cuerpos, de desigual anchura y unidos por volutas. En el inferior, el zócalo con cuatro columnas dóricas sobre alto basamento, formando grupos de a dos a ambos lados de la calle central. Las columnas son de fuste estriado en los dos tercios superiores y en el imoscapo se doblan el número de estrías, con sus correspondientes retropilastras de poco resalte y adosadas a la pared, proporcionándonos la perspectiva, por influencia de Guarino Guarini (Fig. 52) y por el tratado del Padre Pozzo. La decoración de

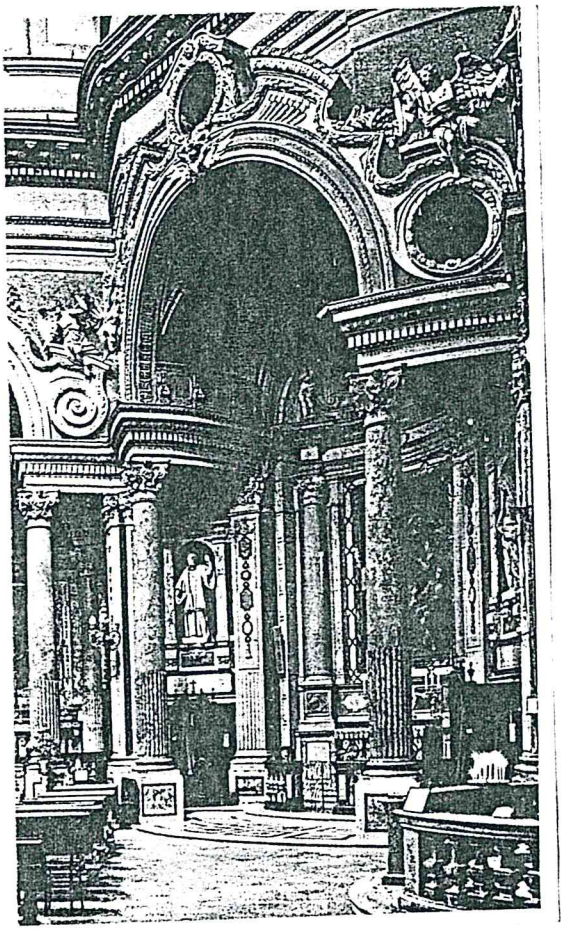


Fig nº 52: Guarino Guarini: Turín, S. Lorenzo. Interior.

las estrías se prolonga, formándose una banda horizontal por el resto de la fachada. En la calle central se sitúa la puerta de acceso, adintelada y coronada por un frontón segmental, sobre el que discurre el entablamento fragmentado compuesto por: arquitrabe con tres bandas, friso con triglifos y metopas, rematado con dentículos y amplia cornisa; este entablamento se adelanta a ambos lados situándose sobre las columnas exentas y en los intercolumnios se abren hornacinas con concha avenerada para albergar estatuas (aunque están vacías).

El segundo cuerpo está articulado por cuatro columnas de orden jónico reducido. Dos de esas columnas adosadas al muro están enmarcando la hornacina central, que aloja la imagen del titular, y las otras dos, exentas, se sitúan a ambos lados con sus respectivas retropilastras. En sus dos tercios superiores son estriadas y en el imoscapo entorchadas. Las dos columnas que albergan la hornacina descansan sobre ménsulas y las dos exentas, sobre pedestales. Sobre las columnas discurre el entablamento y frontón discontinuos, adelantándose y retranqueándose. Por influencia del padre Pozzo se disponen sobre las columnas exentas fragmentos de cornisa (Fig. 53). Los remates en copa y pirámide son sencillos y las cartelas que enmarcan la hornacina se resuelven en modillón con poco relieve, con pináculo , al estilo de las de Santo Tomás de Valencia. El conjunto está rematado por un óculo.

La superficie está exenta de bajorrelieves, guirnaldas o rocalla, lo que confiere alprimer nivel un aspecto austero pero esbelto por la proporción de las columnas. El tipo de ornato de esta portada es no canónico, con respecto al aceptado por los tratados griego y romano.

Fray Francisco sigue aquí una antigua tradición al superponer a un orden dórico otro jónico reducido. El asociar los trazados firmes y los esbeltos a las personas sagradas se encuentra ya en los tratados como el de Serlio. Hablando del dórico dice:

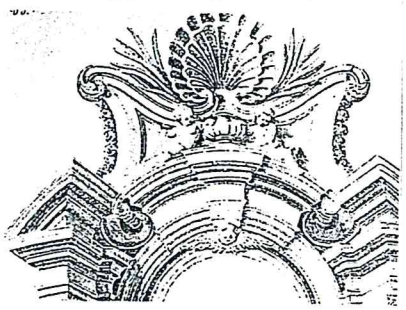


Fig. nº 53: Detalle del altar reproducido en el tratado de A. Pozzo, (1693-1700)

Los antiguos constituyeron esta obra dorica a Iupiter y a Marte, y a Hercules y a otros dioses robustos: mas despues de la encarnacion de la salud humana...: y ansi digo, que aviendose de edificar algún templo consagrado a Iesu Christo redemptor nuestro, o a Sant Pedro, o a Sant Pablo o a Santiago, o a Sant Iorge o a otros cualesquier sanctos cuya profession , no solo aya sido de hombres de guerra, mas tambien ayan tenido del delicado y humilde, y tambien parte de fuerte y robusto, en poner la vida por la fe de Christo. A estos tales sanctos conviene hazerles los templos deste genero dorico ". Y en cuanto al jónico opina: "este genero los antiguos le compusieron sobre la forma de Matrona... y la dedicaron... a Apollo y a Diana y a Baco: pero nosotros los christianos si vuieremos de hazer algun templo desta orden, lo aplicaremos a aquellos sanctos que ayan sido en parte robustos y fuertes, delicados y humildes.[29]

Fig. n° 54: Fachada de la Iglesia de San Miguel Arcángel de Burjassot

[29]Serlio Sebastián: *Tercero y Cuarto Libro de Architectura*, traducido por Francisco de Villalpando. Toledo. 1552.

7.2. Torre Campanario

Es de planta cuadrada con las esquinas achaflanadas. Se comprende de caña de tres cuerpos, linterna y cupulín. Los dos primeros cuerpos son ciegos y están separados del tercero por un volada cornisa. El tercer cuerpo, donde se sitúan las campanas, tiene un hueco de medio punto en cada lado y quedan enmarcados por parejas de pilastras dóricas de poco resalte. Este cuerpo culmina con un volado entablamento y pináculos en los ángulos. (Fig. 55).

Fig. nº 55: Fachada y Torre campanario

La linterna es de planta cuadrada y tiene un hueco de medio punto en cada lado. Tiene pilastras achaflanadas en las esquinas y arquitrabe discontinuo con resaltes sobre las pilastras.

El cupulín octogonal , con huecos de medio punto en cada lado, y cubierto por tejas vidriadas. Remata con veleta.

Una de las modalidades arquitectónicas donde destacó Mínguez fue en la traza y construcción de las torres-campanario, especialmente al traducir a técnicas de ladrillo novedades compositivas realizadas con materiales pétreos. Mínguez consolidó el prototipo de torre barroca valenciana, tan presente en el paisaje valenciano del XVIII, por ejemplo en la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles en Chelva, más tarde San Valero (1740), San Lorenzo (1746)... En estas torres vemos los antecedentes de la nuestra. Generalmente estas torres son de planta cuadrada o poligonal, con unos característicos coronamientos consistentes en introducir un cuerpo intermedio entre las campanas y la linterna, que contribuye a romper el ritmo ascendente de la torre e introduce también un rompimiento visual de carácter claramente barroco. Pero si hay que destacar alguna torre que nos sirva de punto de partida para entender el porqué de todas las torres-campanario que acabamos de citar habría que volver la mirada a la torre de Santa Catalina de Valencia (1688-1705). Ésta

fue construída por el maestro cantero Juan Bautista Viñes y en ella se rendía homenaje a la antigüedad medieval valenciana a través de uno de sus monumentos más señalados, el Micalet. Pero si por algo fue importante esta torre fue porque supuso el triunfo de la geometría sobre la estricta normativa clásica.

7.3. Perímetro y Cubrición

Los muros de cerramiento siguen fielmente la geometría del templo, excepto en la fachada que se representa como muro-bastidor; éste rebasa a las naves en altura y latitud con el fin de ocultar su escalonamiento, ofreciendo un amplio tablero neutro que permite superponer la portada. En el tramo que une la portada al campanario aparece la fecha 1456. El muro es grueso, de mampostería.

Fig. nº 56: Cúpula

La cubierta de las naves es de vertiente a una o dos aguas y la del crucero remata con abanico. La cúpula es de ocho gallones con faldones, al igual que la del cupulín. Todas las coberturas son de teja árabe, y en la cúpula, vidriada con nerviaciones en blanco y las membranas en azul. (Fig. 56-57).

Refiriéndonos a las cúpulas hay que hacer una especial mención a José Mínguez, sobrino y colaborador de Juan Bautista Pérez Castiel. Crea algunas de las imágenes más significativas de la silueta urbana valenciana, así como también el perfil del paisaje rural de nuestras comarcas, junto con los campanarios. Mínguez colaboró con su tío en la construcción de la iglesia del Colegio de San Pío V, cuando Mínguez se hace cargo de las obras crea sobre el núcleo central de planta octogonal una cúpula con linterna y tambor (hoy desaparecida) que permite

iluminar cenitalmente el interior de la iglesia; al exterior cubrió la cúpula con teja vidriada de color azul intenso, tal como se había hecho en la cúpula de la iglesia del Patriarca. Este tipo de cubrición de las cúpulas se hará habitual en muchas parroquias de todo el ámbito valenciano, de manera que contribuyeron a crear una imagen claramente identificable y netamente diferente a la del paisaje urbano o rural no valenciano.

Pero las cúpulas no son el único elemento arquitectónico que configura el paisaje local. Con ellas los campanarios contribuyen a definir la línea del horizonte y a identificar la presencia de los templos representativos. Por los mismos años que Mínguez trabaja en el Colegio de San Pío V trabaja también en la iglesia de Foios. La novedad que aporta esta iglesia y que también se convertirá en un uso frecuente es la utilización del ladrillo, que se emplea con esmerada técnica artesanal y que contribuye a revalorizar las cualidades arquitectónicas del muro y a caracterizar estas iglesias. Esta misma habilidad en el uso del ladrillo se aplica a la construcción de las torres-campanario.

Fig. nº 57: Cobertura del crucero y de la nave central

8. DOCUMENTOS

Documento 1: Ver pág. 2

Documento 2: "Observaciones sobre la Hª natural.....". A.J. Cavanilles

Documento 3: Plano de Burjassot

Documento 4: Ver pág. 5

Documento 5: Grabado de Laborde del Siglo XIX

Documento 6: Planta del Presbiterio

Documento 6.1: Perfil del Presbiterio

Documento 7: Fotografía de 1927

Documento 8: Dibujo de la fachada

Documento 9: La Virgen de la Leche del Taller de V. Macip

OBSERVACIONES

SOBRE LA HISTORIA NATURAL,

GEOGRAFIA, AGRICULTURA,

POBLACION Y FRUTOS

DEL REYNO DE VALENCIA.

POR

DON ANTONIO JOSEF CAVANILLES.

DE ORDEN SUPERIOR.

EN MADRID, EN LA IMPRENTA REAL,

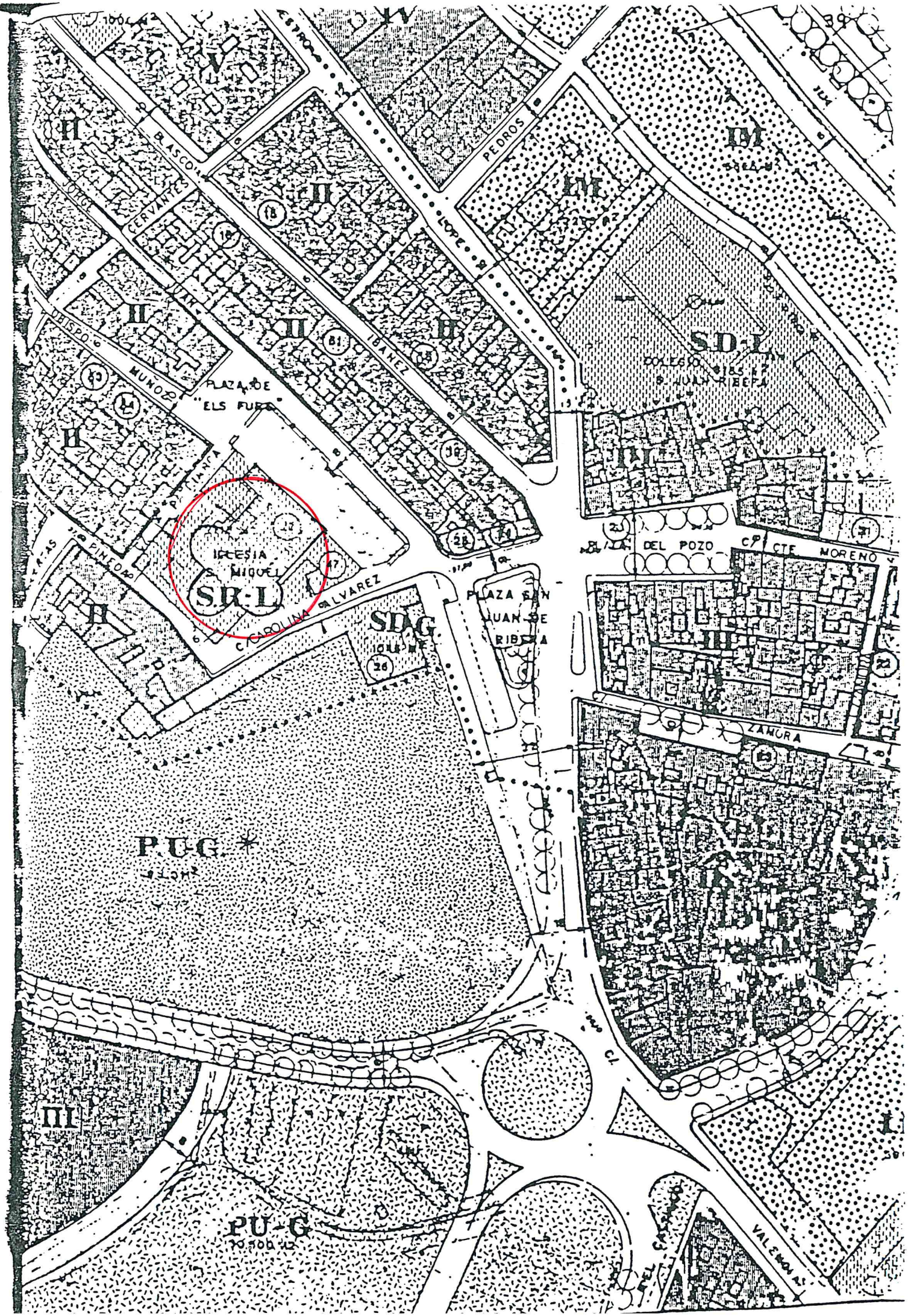
AÑO DE 1795.

el término de Paterna, y sigue por el nordeste hasta el barranco de Carraixét. Viven en dichos pueblos 1600 vecinos, repartidos de este modo: 280 en Benimámet, 320 en Burjasót, 200 en Godella, 57 en Rocafort, 43 en Masarrojos, 500 en Moncada, y 170 en Alfara. Sus frutos se regulan en 5400 cahices de trigo, 1850 de maiz, 2300 arrobas de aceyte, 28ꝝ de algarrobas, 9700 de cáñamo, 14ꝝ cántaros de vino, 15ꝝ libras de seda, 12ꝝ docenas de melones, mucha fruta, legumbres y hortaliza.

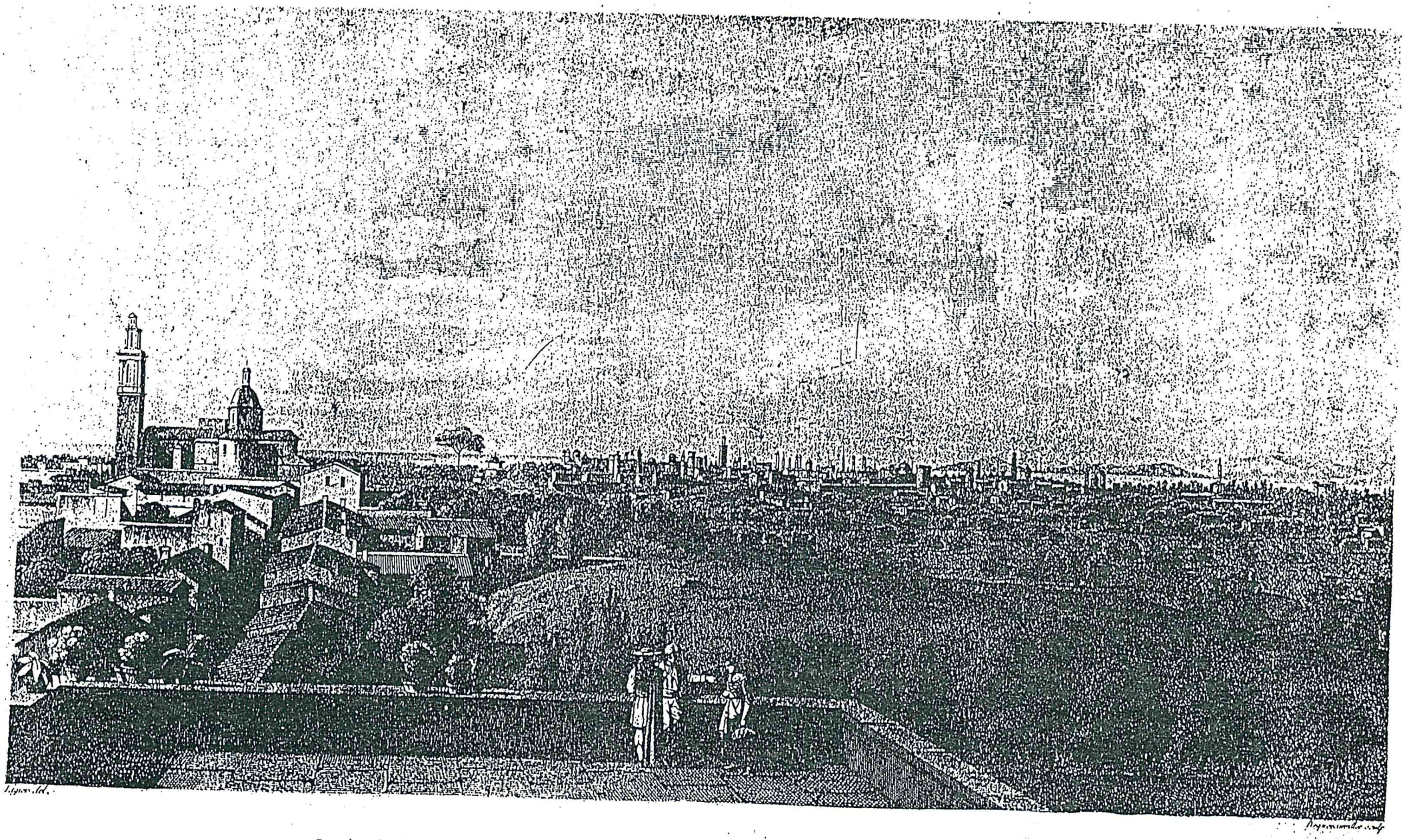
65. Burjasót es uno de los pueblos que los de la capital prefieren para su recreo, y para pasar con comodidad parte del verano, por lo qual se ven allí buenos edificios y deliciosos jardines, fuera de los que presenta lo ameno y fresco de las huertas. Se halla la poblacion en la cuesta suave de una humilde loma, sumamente seca por naturaleza, y por eso oportuna para el objeto que se propusiéron los antiguos de conservar el trigo baxo de tierra. Excaváron para ello en la peña 41 pozos ó cuevas que los Valencianos llaman sijes, los antiguos criptas y siros, en castellano silos; los quales ocupan un recinto casi quadrado, cuyos lados son 183 pies y 195 cubierto con losas y cercado de muros. Solamente caben allí 22270 cahices de trigo, y no 100ꝝ como ponderó Escolano en la col. 753 de su primer tomo. Se empezáron á construir en 1573, continuando despues la obra y reparos cerca de dos siglos. Allí deposita la capital el trigo para socorrer las necesidades que puedan ofrecerse, y principalmente la de los labradores de la contribucion, á quienes se les franquea lo necesario con la obligacion de reponerle á la cosecha con el aumento de un quatro por ciento. No sé si alguna vez se han visto llenos los silos de Burjasót, pero en 1793 solamente exîstian 5ꝝ cahices de trigo. La terrasa ó esplanada que presentan es de los mejores puntos para gozar la hermosa vista de la capital y sus cercanías.

66. A la derecha de la acequia de Moncada y del barranco de Carraixét quedan los lugares de Benifaráig, Borbotó, Carpesa y Tabernesblanques, este en el camino real de Barcelona, y los otros á la izquierda. Viven en ellos como 466 vecinos, todos labradores, ocupados en cultivar las muchas huertas de sus términos, donde apénas hay secano, si exceptuamos el de Borbotó, y aun este reducido á muy poco aceyte, á 300 arrobas de vino, y á 1ꝝ de algarrobas: son por consiguiente de mayor precio las cosechas, como producciones de regadío, las que se reducen á 13228 libras de seda, 3460 cahices de trigo, 1610 de maiz, 600 de judías, 10300 arrobas de cáñamo, 3200 de pimientos, 2200 docenas de melones, muchas frutas, hortalizas, y una cantidad tan considerable de alfalfa, que solamente en Tabernes pasa de 30ꝝ arrobas.

67. Junto á Tabernesblanques se atraviesa el barranco de Carraixét por puente sólido, y allí está el *cano*, esto es, el canal subterráneo ó acequia de riego. Quedan á la izquierda del camino los últimos pueblos por esta banda, que son Bonrepós, Mirambéll, Bilanesa y Museros. En Bonrepós y su anexo Mirambéll hay 84 familias, que cultivan un término de algo mas de un quarto de diámetro, y cogen

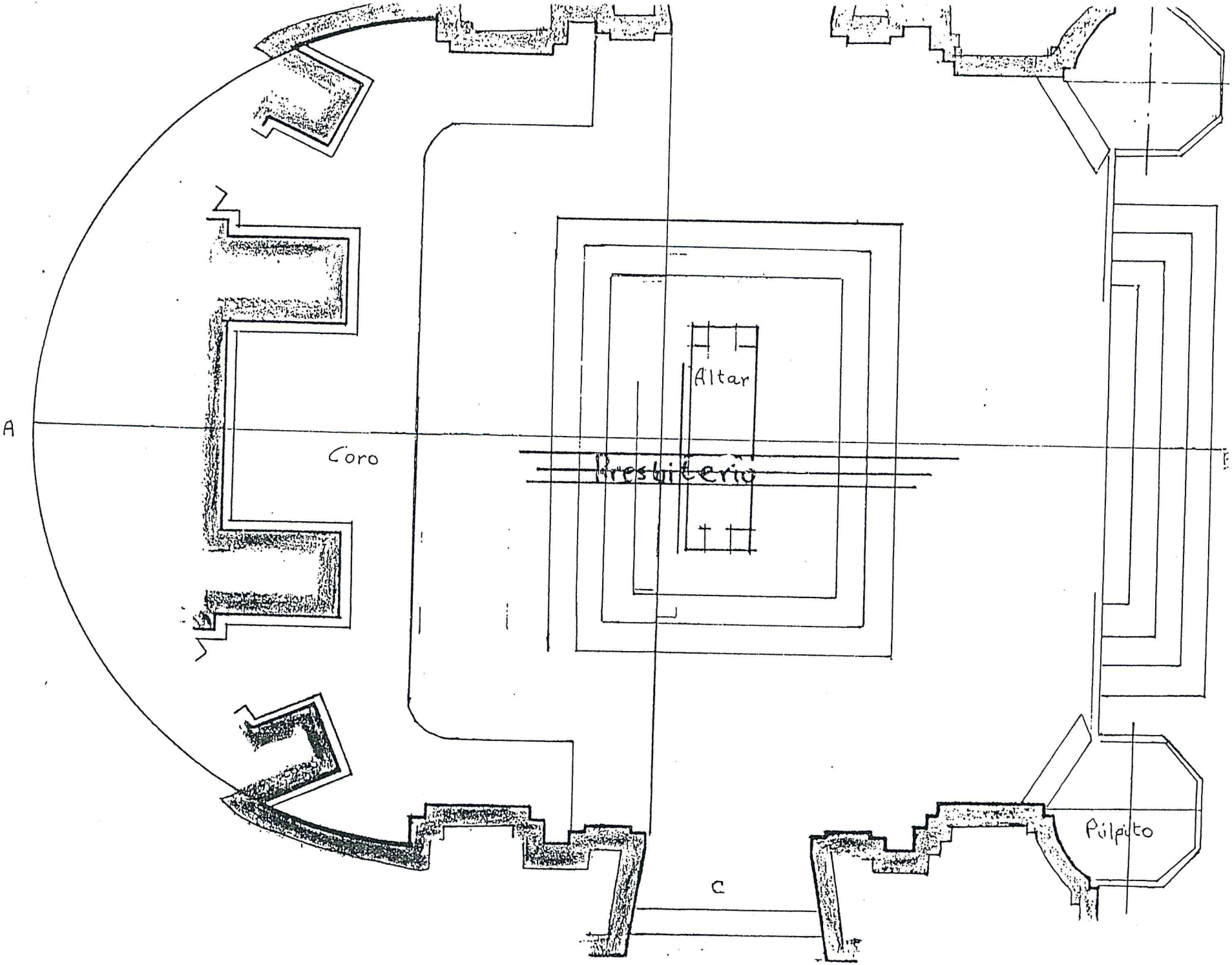


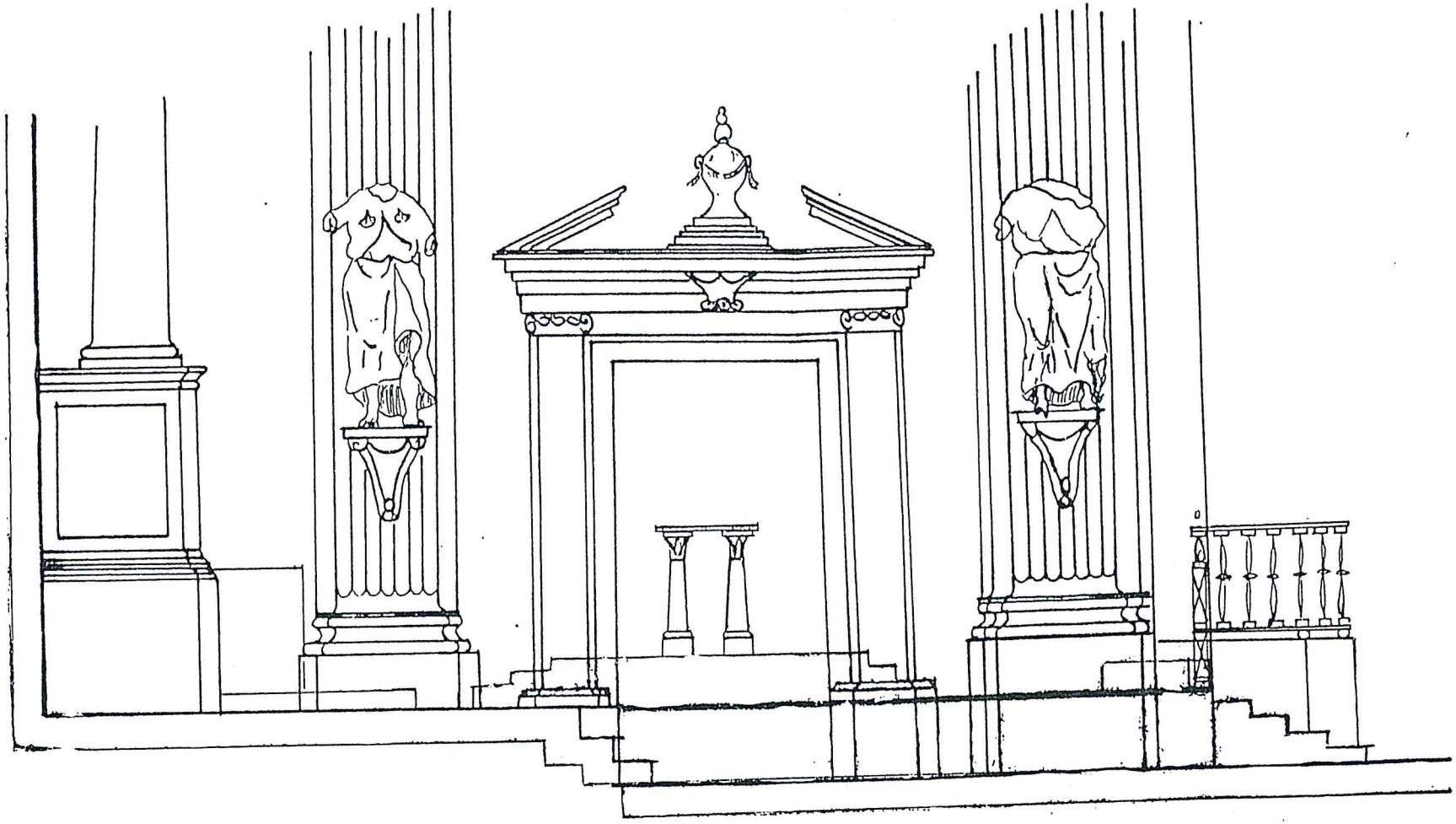
BLASCO
CERVANTES
JORGE
PEDROS
LOPE
IBAÑEZ
MUÑOZ
PLAZA DE "ELS FURS"
IGLESIA S. MIGUEL
S.R-L
C/CAROLINA ALVAREZ
PINEDA
SD-G
PLAZA SAN JUAN DE RIBERA
S.D-L
COLEGIO S. JUAN RIBERA
DEL POZO
CTE MORENO
ZAMORA
P.U-G
PU-G
VALENCIA



Grabado "Vista de Valencia tomada del lugar de Burjasot" (Laborde) (siglo XIX)

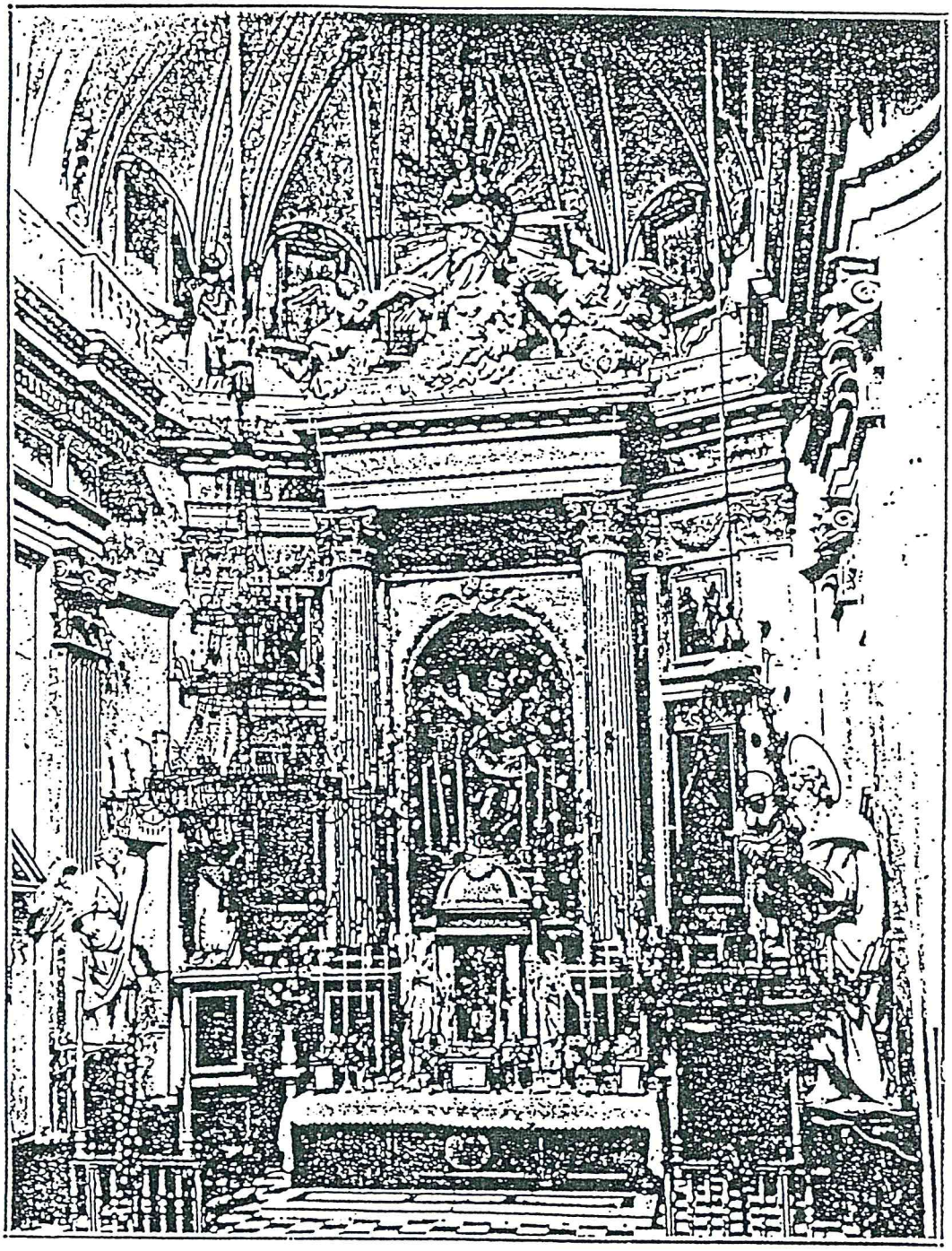
Doc. 5


A
Coro
Altar
Presbiterio
Púlpito
C

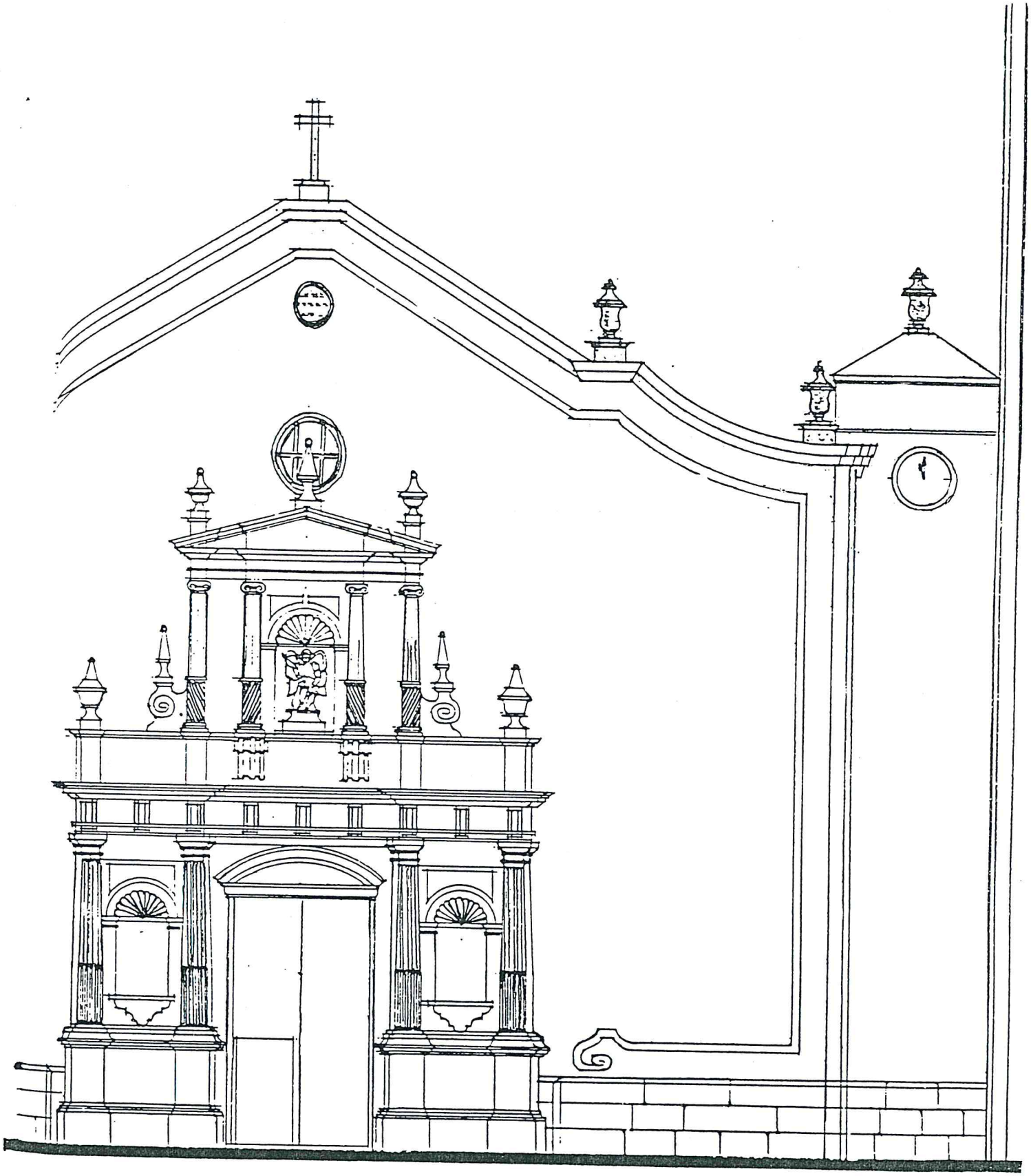


Sección A.B.

Doc. 6.1



ALTAR MAYOR SEGUN UNA FOTOGRAFIA DE 1927



FACHADA Y PORTADA

ESCALA GRAFICA

0 1 2 3 4 5

S. MIGUEL ARCANGEL
BURJASOT
PROPUESTA DE
RESTAURACION PARCIAL

Taller de V. Macip

VIRGEN DE LA LECHE

Museo de Valencia

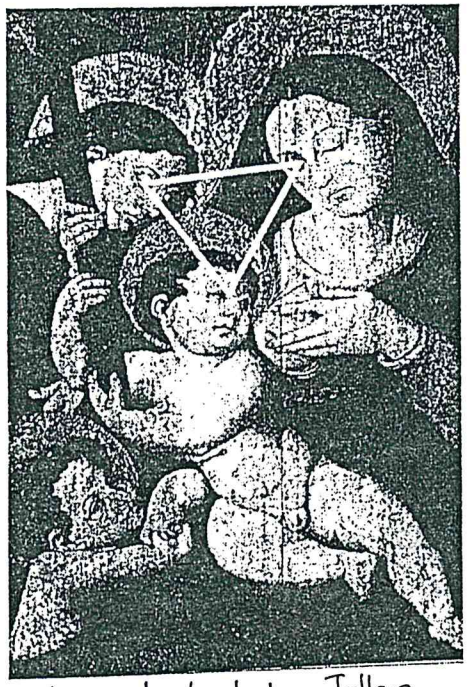
COMPARACION Y DETALLES:

1) Virgen de la Leche de Burjassot

2) Virgen de la Leche del Museo San Pío V (Taller de Macip)

Virgen de la leche. Taller de V. Macip

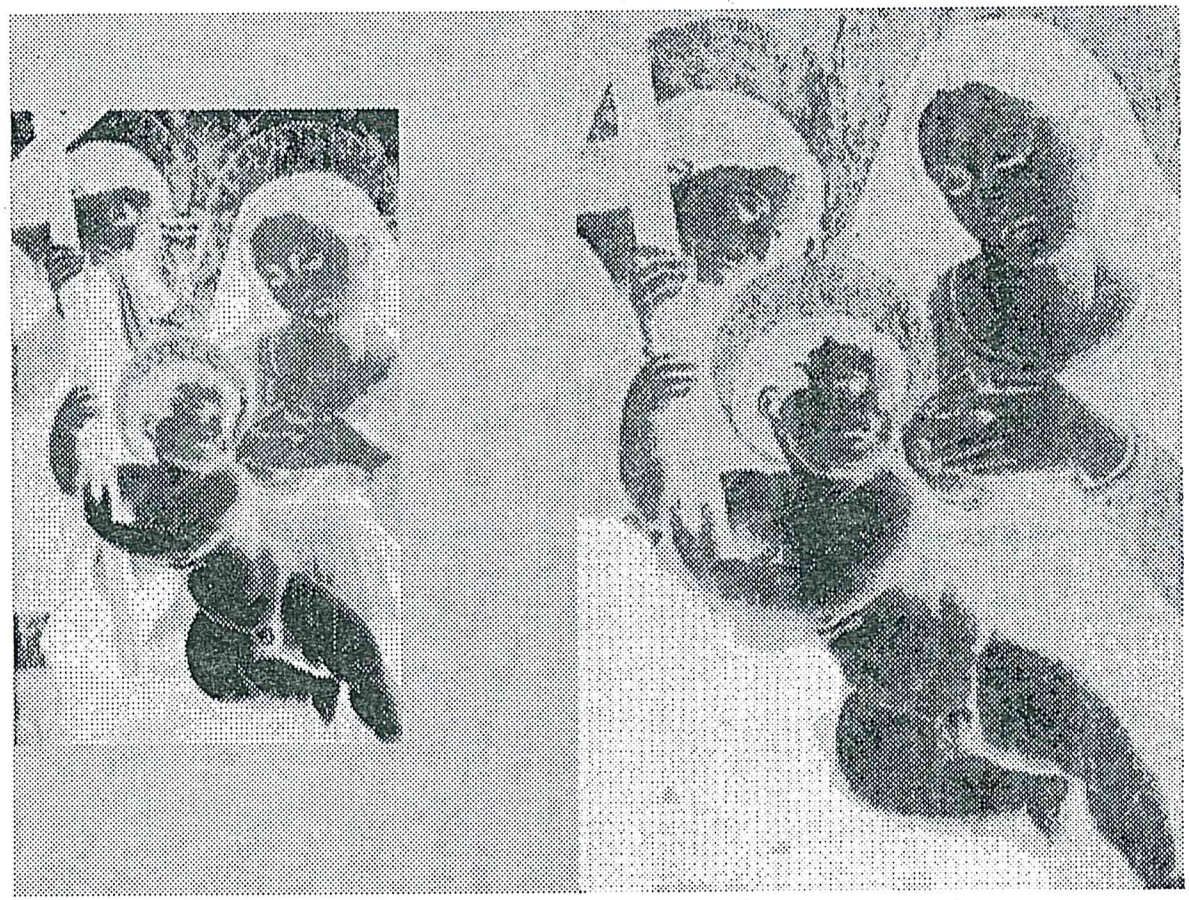
Fig. nº 40: Virgen de la leche



Virgen de la leche. Taller de Hacip.

Fig. nº 40: Virgen de la leche

Negativos



1) Burjassot

2) Taller de V. Macip
Sin el San Juanito

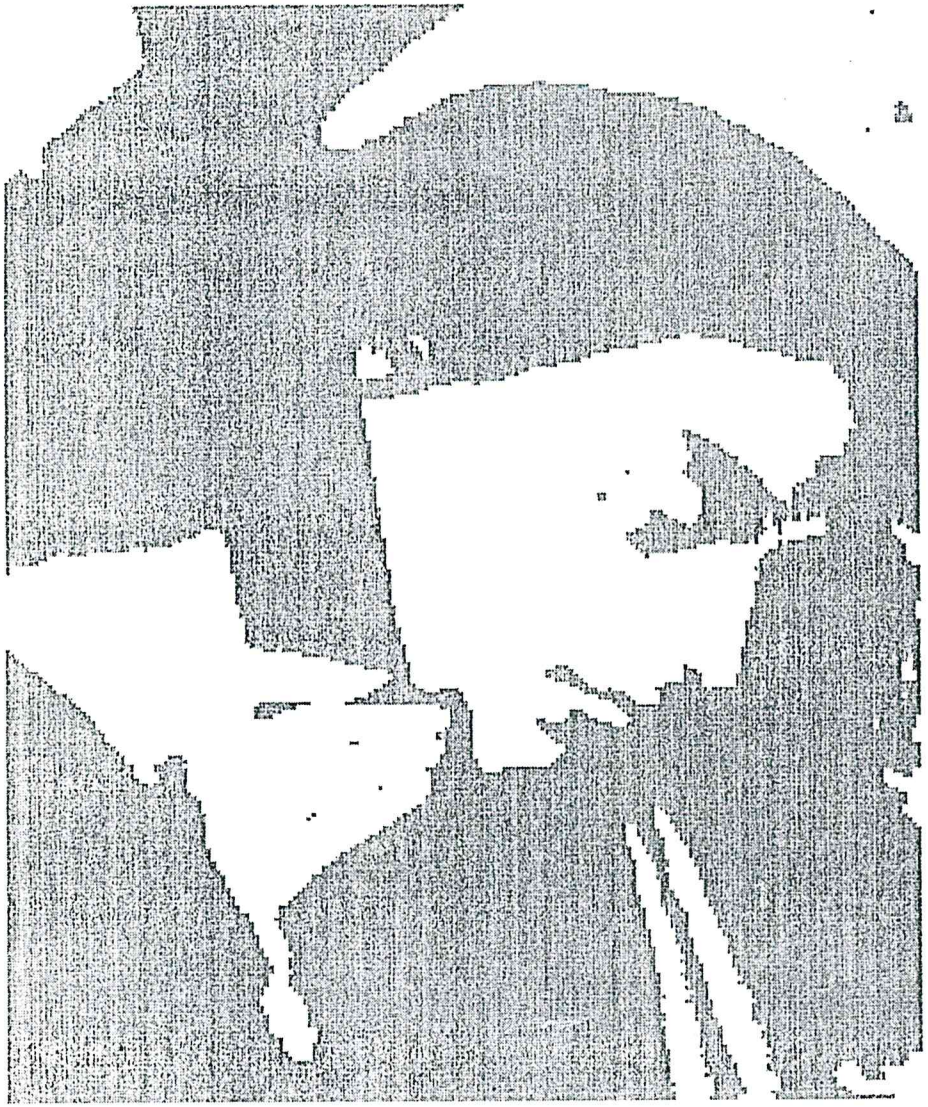
comparación detalles

Detalle

Taller de Macip

Burjassot

Detalle ampliado



Taller de Macip

Burjassot

detalle de San Juanito

detalle
Virgen de la leche de Burjassot

9. BIBLIOGRAFIA

Albi, J. "Joan de Joanes y su círculo artístico". Diputación Provincial de Valencia. 1979.

Alcahalí, Barón de. "Diccionario biográfico de artistas valencianos". Valencia. Imprenta de Federico Domenech. 1897. (París y Valencia. 1989. Copia facsímil).

Berchez, J. "Arquitectura y Academicismo en el siglo XVIII Valenciana". Ed. Alfons el Magnànim. Valencia. 1987.

Berchez, J. "Arquitectura Barroca Valenciana". Bancaixa. 1993.

Bermudez Ceam, "Diccionario Histórico de los más ilustres Profesores de Bellas Artres en España". Real Academia de San Fernando. Madrid. 1965.

Caramuel, J. "Architectura civil recta y oblicua". Vigevano. 1678.

Cavanilles, A.J. "Observaciones sobre la Hª Natural, geografía, agricultura, población y frutos del Reyno de Valencia", Madrid. 1795.

Dicenta de Vera, F. "En torno a Francisco Marcos Díaz.Pintado" Rev. Arte Valenciano. LXI. 1980. pp. 101-104.

Espinós Díaz, A. Museo de BBAA de Valencia. "Catálogo de Dibujos II (Siglo XVIII)". Tomo II (V-2). Ministerio de Cultura. Dirección Gral. de BBAA y Archivos. Madrid. 1984.

Ferrando Roig, F. "Iconografía de los Santos". Ediciones Omega, S.A. Barcelona. 1950.

Garín y Ortiz de Taranco, F. "Inventario Artístico de la Provincia de Valencia". Valencia 1985.

Gracia, C. "Hª de l'Art Valencià". Valencia. 1995.

Hall, J. "Diccionario de temas y símbolos artísticos". Alianza. Madrid. 1974.

Hernández Guardiola, L. "Vida y obra del pintor Nicolás Borrás". Diputación Provincial de Alicante. 1976.

Igual Ubeda, A. "Diccionario Biográfico de Escultores valencianos del siglo XVIII". Valencia. 1933.

López García, S. "Aproximación de la Hª de Burjasot y su entorno". Ay. de Bur. 1989.

López Laguarda, J.J. "Historia de Burjassot (apuntes para su Historia)". Valencia, 1946.

Llaguno, E. "Noticias de los arquitectos y arquitectura de España" Ac. de San Carlos. 1800 (1965).

Llobregat, E.; Yvars, J.F. "Historia de l'Art al País Valencià". Volum II. Ed. Tres y Quatre. Valencia. 1988.

Martínez Aloy, José. "Geografía del Reino de Valencia". Provincia de Valencia. Barcelona S.A:

O'Neil, A. "A Dictionary of Spanish Painters.." Part. II. 1834. (Extraída de ficha biográfica microfilmada de la Biblioteca Nicolau Primitiu".

Orellana, M.A. "Biografía Pictórica Valentina". Ayuntamiento de Valencia. 1967.

Quilliet, F. "Dictionnaire des Peintres Espagnols" 1816 (Extraída de ficha biográfica microfilmada de la Biblioteca Nicolau Primitiu).

Reau, L. "Iconographie de l'Art Chretien". 3 tomos (6 volúmenes) París. 1955-58.

Serlio, S. "Tercero y Cuarto Libro de Architectura". Traducido por Fco. de Villalpando. Toledo, Iván de Ayala. 1552. Facsímil de Albatros. Ediciones Valencia. 1977.

Vilaplana Zurita, D. "Apuntes de la asignatura de Arte Hispánico". 1996-97.

Vilaplana Zurita, D. "Arte e Historia de los Santos Juanes de Valencia". Generalitat Valenciana. Valencia. 1996.

Vilaplana Zurita, D. "Gènesi i evoluciò del retaule barroc". "Historia de l'Art al País Valencià. Vol. II. Eitorial Tres i Quatre. Valencia. 1988.

Vilaplana Zurita, D. "Un edificio emblemático de la España de la Ilustración: La real casa de enseñanza de Valencia y su capilla de Santa Rosa de Lima". Goya. Revista de Arte. Madrid 1995.

Virginia Sanz, Mª M. "El concepto de arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII" Archivo de Arte Valenciano, LXV, 1984. pp 3-6.

Voragine, S. "La Leyenda Dorada". Vol. 1 y 2. Alianza Editorial. 1982.

Wittkower, R. "Arte y Arquitectura en Italia 1600-1750". Madrid. Cátedra. 1995.