

## A Look at the Sky. Vault Frescoes at the College Church of the Patriarch of Valencia (Spain)

**Juan Carlos Navarro Fajardo**  
*Universitat Politècnica de València*

Perhaps the only Valencian church remaining virtually intact, as conceived in the early seventeenth century, is the church from the College-Seminary of The Patriarch of Valencia. This exception within heritage conservation has made that today, after more than 400 years, we can admire the magnificent vault frescoes that a painter of Genoese origin translated to its severies. All these concave surfaces collect a vast iconography mainly dedicated to the Eucharist. The story of its construction, the frescoes order to Bartolomé Matarana and the iconographic program are the subject of this study. Also, the shape and characteristics of the vaults are analyzed.

Quizá la única iglesia valenciana que se mantiene prácticamente intacta, tal y como se concibió a principio del siglo XVII, haya sido la iglesia del Colegio-seminario del Patriarca de Valencia. Esta excepción dentro de la conservación del patrimonio ha hecho que hoy, después de más de 400 años, podamos admirar los magníficos frescos de bóveda que un pintor de origen genovés se encargó de plasmar en sus plementerías. Todas estas superficies cóncavas recogen un vasto programa iconográfico dedicado principalmente a la Eucaristía. La historia de su construcción, el encargo de los frescos a Bartolomé Matarana y el programa iconográfico, son objeto del presente estudio. Además se analiza la forma y características de las bóvedas.

Keywords: *vault, College Church of the Patriarch of Valencia*

### Introducción

El Colegio de Corpus Christi de Valencia (Fig. 1), conocido popularmente como *Colegio del Patriarca*, debe este nombre a su fundador Juan de Ribera, prelado de Valencia desde 1569 hasta su muerte en 1611, virrey de 1601 a 1604, y también patriarca de Antioquia. La creación del Colegio obedece al impulso personal del propio Patriarca Juan de Ribera (1532-1611), que quiso dedicar toda su fortuna a la erección y mantenimiento de un colegio-seminario donde pudieran formarse sacerdotes ejemplares y donde la Eucaristía y el culto divino pudieran ser exaltados permanentemente (Benito, 1995, p. 15). Su dedicación a la construcción fue absoluta y al respecto Don Miguel de Espinosa, obispo auxiliar del Patriarca y rector del Colegio-seminario, expresó en su día: ‘no hubo contrata que se hiciera sin la supervisión de este obispo’ (Benito, 1995, p. 35).

De las distintas dependencias que articulan el conjunto destacan por su lenguaje plenamente renacentista el claustro, la iglesia (Fig. 2) y las diferentes portadas que son tomadas directamente de las láminas de Serlio o Vignola, a la vez que resaltan otros elementos de la más rica tradición vernácula, como la escalera principal de *voltes*, donde la estereotomía de la piedra se manifiesta en todo su esplendor. El arcipreste

Ribera tuvo frecuentes contactos con Italia (Génova, Milán, Nápoles y Roma) y además en la biblioteca del Colegio se conserva el *Livre d'Architecture* (Benito, 1995, p. 33) de Jacques Andronet du Cerdeau (París, 1559), muestras que ponen de relieve la cultura y formación arquitectónica del arcipreste.

A finales del siglo XVI la arquitectura valenciana había asimilado plenamente el lenguaje renacentista. Los órdenes y las proporciones fijados en los tratados de arquitectura de Vitruvio, Alberti o Serlio, habían calado en la mentalidad de los artífices de las construcciones. Además se había conseguido integrar los elementos propios de la arquitectura valenciana, como los sistemas abovedados de ladrillo tabicado, o la declinación de la estereotomía moderna, en el sistema del clasicismo italiano.

En la carta de fundación del Colegio, fechada en 1583, ya se mencionaba la *traça y desigño* que se mandaría hacer para la construcción, por lo que se puede inferir que en 1586, año en que se coloca la primera piedra, o en 1590, año en que se comienza la capilla, ya estaría materializada esa traza. Debemos destacar que la capilla está considerada la pieza más cuidada del Colegio (Fig. 3). Su tamaño, no excesivo, refleja perfectamente la idea preconcebida de su fundador: ‘... nuestra intención haya sido fabricar capilla en



Fig. 1. Fachada principal de ingreso al Colegio del Patriarca de Valencia.

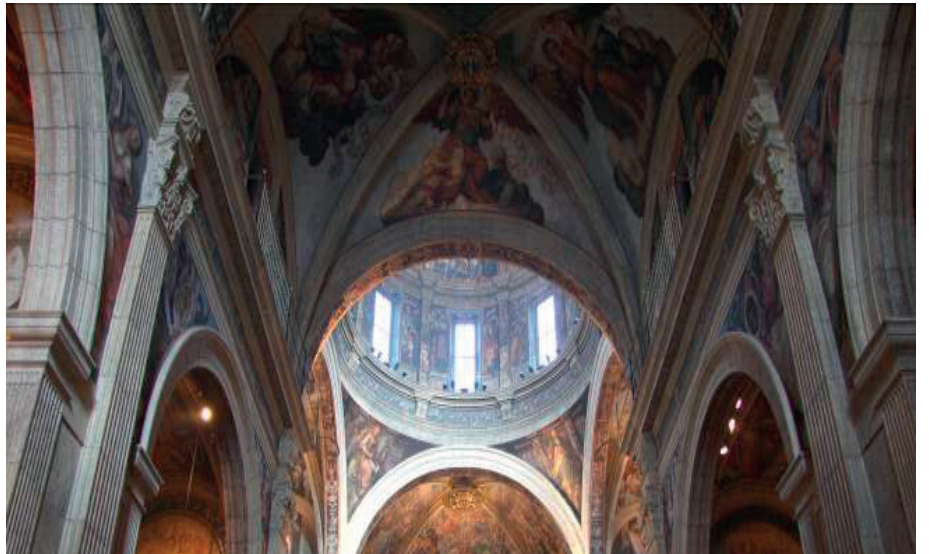


Fig. 2. Vista del interior desde los pies de la iglesia del Patriarca.

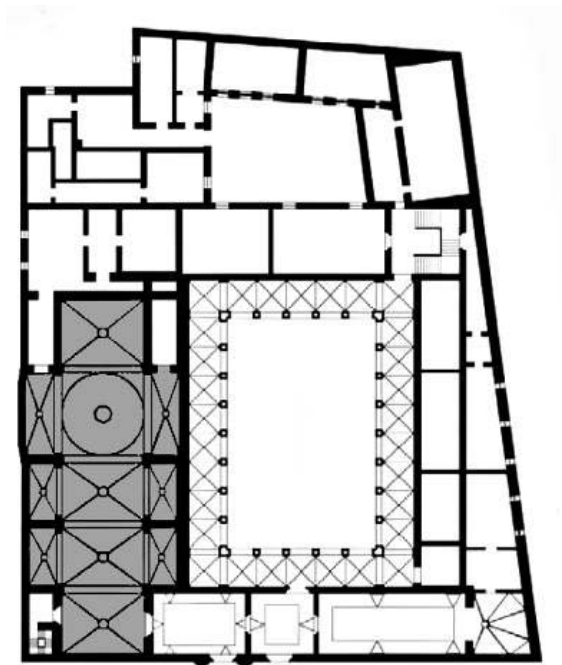


Fig. 4. Planta general del Colegio del Patriarca donde se localiza la iglesia.

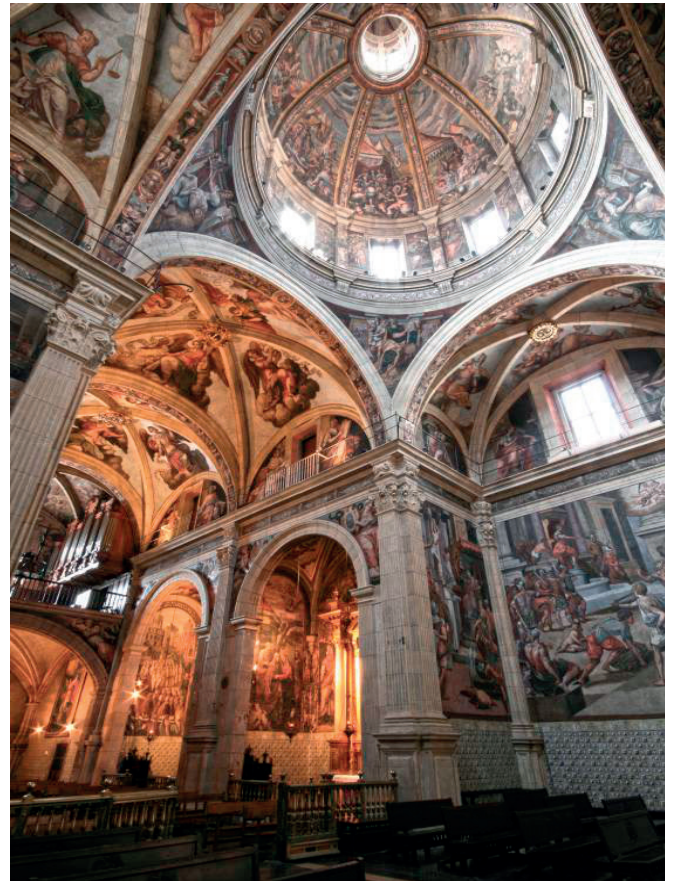


Fig. 3. Espacio crucero, cúpula, naves y capillas de la iglesia del Patriarca.

esta nuestra casa, y no iglesia; como parece en ser el edificio pequeño, y no tan capaz como se requería para iglesia parrochial, y menos Colegial...”

El arquitecto con el que se capituló la fábrica de la iglesia fue el maestro Guillem del Rey, comprometiéndose a levantarla en 4 años (1590-1594), experto cantero en llevar a efecto las trazas de otros maestros. Curiosamente en las capitulaciones de la fábrica de la capilla, un maestro llamado Gaspar Gregori es nombrado supervisor de las obras de cantería del templo. Gregori es el arquitecto valenciano más destacado de la segunda mitad del siglo XVI. Activo entre 1542 y 1592, había trabajado para el Patriarca Ribera en varias ocasiones y sobre todo en las trazas de la iglesia del Salvador de Coentaina en 1576. Ejerció de carpintero (*fuster*) y entallador, y más que nada de *tracista*, dedicándose tanto a obras civiles como religiosas e hidráulicas. Construyó las obras más importantes de la segunda mitad de siglo: reconstrucción del Hospital General, la Obra Nova de la Catedral con la conocida Serliana, la reconstrucción del Torreón de la Generalitat, la Casa de Armas o la Casa de Derechos (Bérchez, 1995, p. 158). Toda esta serie de relaciones han dado pie a pensar que el autor de la trazas de la capilla pudiera haber sido el maestro Gaspar Gregori, no obstante existe otra posibilidad fundada en que el Patriarca contara con el pintor Bartolomé Matarana para “hacer las traças que se le pidieran para cualquier edificio”, cobrando fuerza la hipótesis de que el pintor y también tracista Bartolomé Matarana fuese el autor de la traza general de la capilla. Traza que no se conserva en el archivo del Colegio y que por ahora no se ha llegado a encontrar en otro lugar (Benito, 1981, p. 34).

Aunque a ciencia cierta no se sabe qué maestro materializó las trazas de la capilla, estas sí que debieron existir, ya que en la contrata que se hizo de la capilla por parte del obispo Espinosa, mano derecha del arzobispo Ribera, con Guillem del Rey se alude “a una traça hecha para dicho lugar”. En el contrato se preveía acabar las obras en 1594, pero la cúpula se cerró un año después, pues existe un pago de 12 libras por “un modelo de madera que se hizo para el cimborio de la iglesia del collegio” (Benito, 1981, p. 28).

### La Configuración Arquitectónica

La iglesia se organiza en planta con una sola nave (Fig. 4), ancha y corta, con forma de cruz latina. Sitúa una cúpula con cimborrio y linterna en la intersección de los brazos del crucero; y dispone de dos capillas, de las llamadas *fornículas*, abiertas por amplias arcadas de medio punto a cada lado, correspondiendo a sus dos tramos. Un tercer tramo se reserva

para el coro alto situado a los pies. La capilla mayor se resuelve con cabecera plana, de corte escorialense, olvidándose de las trazas poligonales al uso en la arquitectura valenciana del momento.

Esta composición arquitectónica supone un esquema íntegramente nuevo, tanto en planta como en alzado, en el aspecto estilístico y en la decoración, que poco tiene que ver con los modelos contemporáneos valencianos y que se inspira sin duda en la arquitectura de influencia romana de la época. La estructura compositiva de la capilla servirá de referencia a las iglesias posteriores del Barroco. En el plano estilístico más de un especialista ha visto en este modelo referencias con la obra del Monasterio del Escorial.

La arquitectura de la capilla se pronuncia dejando la piedra estructural vista, de manera que todas las pilastras, arcos, entablamentos, nervaduras y anillos de la cúpula, quedan sin revestir, ofreciendo su limpio despiece de cantería para enmarcar los frescos de Bartolomé Matarana. La estructura de piedra sigue el orden corintio, con pilastras estriadas sobre pedestales altos y arcos amplios de medio punto en el orden mayor, y un sobrio dórico toscano en el menor, donde descansan los arcos de embocadura de las capillas (Fig. 5).

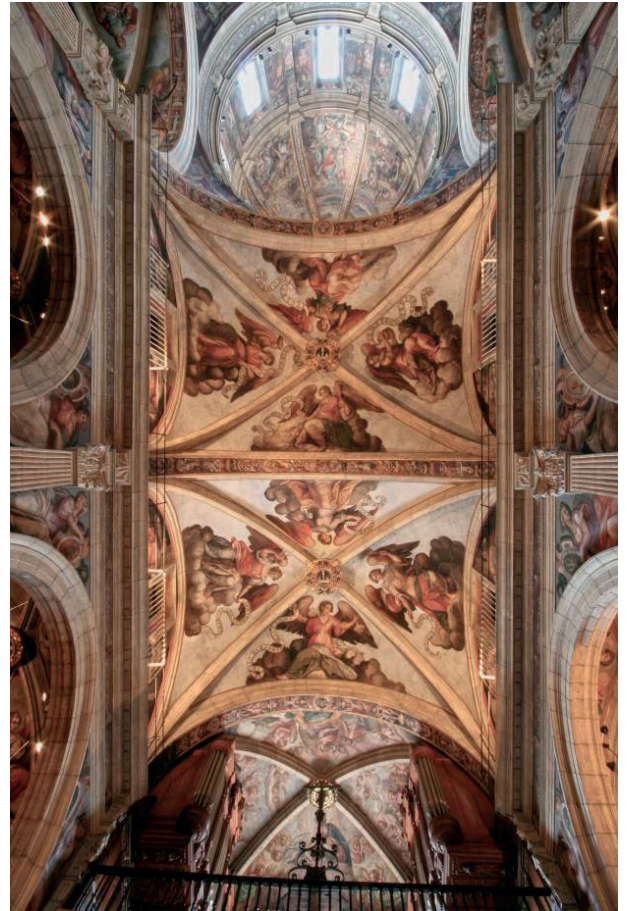
Siempre se ha puesto de manifiesto la distinta utilización de los capiteles corintios, que cambian de diseño según se sitúan en la capilla mayor y el tramo crucero, o en las pilastras de la nave. En los capiteles de la capilla mayor destaca, en el centro del cimacio, una cabecita de ángel y una grapa que une los caulículos centrales. Cabeza y grapa son recursos de los denominados capiteles *itálicos* por Diego de Sagredo. El otro tipo, el de la nave, es un orden corintio más ortodoxo que está tomado del modelo del Panteón de Roma que Serlio recoge en su tratado como arquetipo del orden corintio. Un modelo similar lo describe Miguel de Urrea en la traducción de Vitruvio de 1582 (Benito, 1995, p. 47).

El entablamento se adapta a los capiteles en la parte del arquitrabe y del friso con la disposición de resaltes en la vertical de cada pilastra. El arquitrabe mantiene su sección en el saliente, y el friso se transforma en una ménsula con una hoja en forma de ese (Fig. 6). La cornisa, sin salientes, mantiene la continuidad y cierra el entablamento de toda la capilla. Sobre la cornisa y encima de cada capilla lateral se eleva un balcón o tribuna. A los pies de la capilla se sitúa el coro sobre una bóveda de crucería de perfil escarzano. Destaca en este espacio el gran ventanal, tal vez desproporcionado, que abre el muro permitiendo la iluminación de toda la nave. El alzado del sotacoro resalta por el original modo de ordenar las pilastras y retropilastras, con diseño y proporciones de corte manierista.

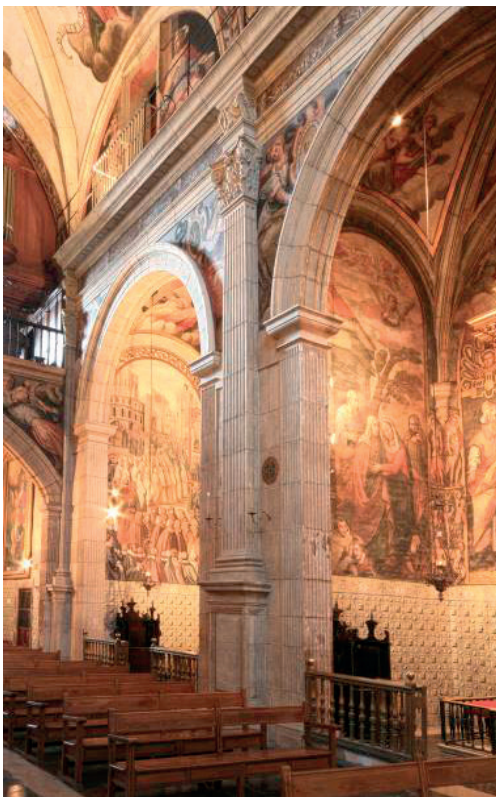




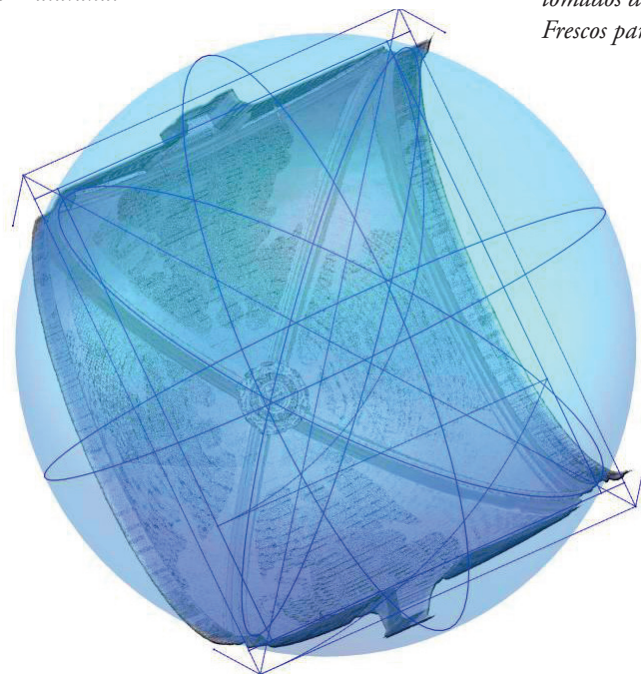
*Fig. 5. Ordenes clásicos de la arquitectura en los frentes de las capillas, inspirados en el tratado de Serlio.*



*Fig. 6. Entablamentos, arcos y pilastras de los alzados interiores, tomados de la tratadística. Frescos parietales de las capillas.*



*Fig. 7. Tramos de la nave con trazas ajustadas a la bóveda vaída, nervaduras de tradición gótica y frescos de Matarana.*



*Fig. 8. Representación gráfica de las bóvedas de la nave de la iglesia del Patriarca. Análisis geométrico y demostración de su trazado esférico.*

## Análisis de las bóvedas

Sobre las bóvedas de la capilla del Colegio del Patriarca se han escrito varias descripciones formales que, de manera un tanto peculiar, las definen del siguiente modo: “El cerramiento, influido por la práctica local, emplea bóvedas hinchadas con nervaduras y la instalación de tribunas o balcones sobre las cuatro capillas laterales y un coro alto a los pies sobre las entrada” (Benito Goerlich, 2006, p. 72). “La iglesia se cubre mediante bóvedas de arista (sic) reforzada por nervios en cada tramo, separándose los tramos por arcos fajones simples de medio punto. Las capillas laterales también se cubren con bóvedas del mismo tipo. El empleo de este sistema de cubrición, retardatario en estas fechas, pudo estar motivado por la tradicional usanza constructiva de la arquitectura valenciana” (Benito y Bérchez, 1982, p. 167).

Sin embargo, la realidad es que los tramos de la nave (Fig. 7) y el de la cabecera, de planta perlongada, se cierran mediante aparentes bóvedas de crucería simple (Fig. 8), dándose la circunstancia de que las plementerías se ajustan perfectamente a la traza de una bóveda vaída, formando un casquete esférico de ladrillo tabicado. En esta ocasión las nervaduras pétreas de los diagonales, que son arcos de punto normal, únicamente sirven de decoración, ya que la propia calota tiene función autoportante. Resulta sumamente curioso que se trate de “disfrazar” una bóveda vaída con los clásicos nervios cruceros de tradición gótica. Da la sensación de que la superficie esférica, totalmente desnuda, no fuese suficiente para el decoro exigido al maestro, y requiriese del valor añadido de los baquetones góticos para una mayor prestancia de la bóveda. La técnica tabicada, técnica constructiva de honda tradición en la arquitectura vernácula, se disimula a favor de la expresión rotunda de la cantería, que en el fondo genera una bóveda de corte clasicista.

Las singulares bóvedas de crucería simple se elevan por la conocida y sencilla monte de dos arcos de medio punto, que en este caso siguen siendo de fina cantería, cruzándose en su punto medio donde emplazan las claves. Cada tramo se separa del siguiente mediante arcos fajones también de medio punto y, como es lógico, de dovelas pétreas. Los arcos formeros, embebidos en los muros son también de punto normal.

Se debe resaltar que hasta esas fechas, en Valencia, el interior de una iglesia no se había cubierto con bóvedas vaídas, que sin embargo sí habían sido empleadas años antes para cerrar las naves del antiguo Hospital General de Valencia, reconstruidas por el maestro Gaspar Gregori, al que se le atribuyen también, como hemos visto con ciertas reservas,

las trazas de esta iglesia, lo que vendría a reforzar esta hipótesis.

Por otra parte, las capillas laterales se cubren con bóvedas de crucería simple con nervaduras pétreas y plementos de ladrillo tabicado, que también servirán de lienzos cóncavos a los frescos de Matarana. Lo que sí resulta singular es su abombamiento o rampante redondo con impronta también clasicista, que las aproxima a las bóvedas aristadas de tradición medieval valenciana (Navarro, 2006), que se rigen por la traza de doble curvatura progresiva (Navarro, 2010, pp. 245-252). De ahí la apreciación de Fernando Benito al decir que se trata de una bóveda “de arista” que se ha visto reforzada con por nervaduras de piedra, que además retoma los viejos sistemas constructivos de la arquitectura autóctona.

El elemento arquitectónico más novedoso de la capilla es, sin lugar a dudas, la cúpula elevada sobre la intersección del crucero, que a manera de linterna principal, constituye una auténtica novedad en los modos de cerramiento abovedados de la arquitectura valenciana. Esta *media naranja* sobre pechinas se monta sobre tambor cilíndrico de intradós ochavado con nervaduras que nacen de pilastras, que a su vez apoyan sobre rótulos situados en los anillos del tambor. La calota tiene traza normal, ligeramente peraltada. En cada uno de los ocho entrepaños se abre una gran ventana adintelada que facilita la iluminación del espacio crucero de la iglesia. El mismo sistema compositivo, a pequeña escala, se reproduce en la superficie de intradós de la linterna que remata la estructura.

Una peculiaridad de la cúpula es que está construida toda ella de ladrillo. Dispone de 8 ventanas adinteladas separadas por otras tantas columnas adosadas a pilastras. La *media naranja* se cubre con tejas vidriadas. La esbelta linterna emplea pilastras de orden jónico, y sus ventanas, en igual número que el tambor de la cúpula se cierran en arco de medio punto. El casquete de la linterna también se cubre con tejas blancas y azules. Tormo llegó a decir de ella que es la más antigua de este tipo en Valencia (Benito, 1995, p. 41). La cúpula es un evidente recuerdo escurialense, que aquí queda aligerado por el empleo del ladrillo, que servirá de modelo para multitud de posteriores cúpulas valencianas (Benito y Bérchez, 1982, p. 167).

La cubrición del crucero se proyectó en principio con cúpula de *media naranja* y linterna en cantería, y a partir de 1595 se ejecuta con fábrica de ladrillo y un admirable tambor, dando un sentido de panteón como el Escorial, no en vano en el crucero se tenía previsto enterrar al fundador. En las capitulaciones de 1590 se dice que el crucero debía construirse con “bóveda fornecida de punto redondo”, es decir, la conocida *media naranja* sin tambor con un gran





Fig. 9. Levantamiento fotogramétrico de la cúpula de la iglesia del Patriarca. Sección interior y vista exterior.

“oyo” cenital de dieciséis palmos de diámetro, sobre la que se levantaba una gran linterna, todo ello en cantería. En 1595 se cambió el proyecto y se levantó una cúpula de *media naranja* trasdosada, con linterna y elevada sobre tambor circular, como ya hemos visto, que se convertiría en la segunda de España después de la del Escorial (Fig. 9). La repercusión de la obra escorialense en Valencia es de sobra conocida, en 1578 se adoptaba la composición del claustro de los Evangelistas en el Monasterio de San Miguel de los Reyes, o el modelo de la Galería de los Convalecientes se utilizaba en el claustro del cementerio de la Cartuja de Portaceli. La trascendencia de esta cúpula en la arquitectura religiosa valenciana fue inmediata: capilla de la Comunión del Convento del Carmen, iglesia de la Compañía, iglesia del convento de Ara Christi y Basílica de los Desamparados.

Se ha dicho que los nervios de la estructura abovedada son de cantería, que se dejan vistos y sin revestir para apreciar su finísima labra, pero conviene hacer una descripción de-

tallada de sus plantillas. Las secciones de los arcos fajones responden al clásico esquema de yuxtaposición dorsal de dos arquivoltas, que se singularizan en los arcos de cabeza de las capillas y del coro con dos molduras cóncavas en el dorso del nervio. Los arcos cruceros y formeros emplean plantillas del mismo tipo pero de tamaño más reducido, siendo más esbeltas las de las capillas y las del coro.

También interesa situar estas nervaduras pétreas en el contexto general de las bóvedas del Reino de Valencia. A partir del siglo XVI, se imponen las formas renacentistas o molduras “al romano” en la labra de las nervaduras de las bóvedas. Aunque se siguen cubriendo los espacios mediante la tradicional bóveda de crucería, en esta ocasión con rampante redondo, las dovelas se diseñan con secciones cuadrangulares o rasas que se aproximan a veces a la yuxtaposición dorsal de dos arquivoltas con medias cañas, fascias y ‘papos de paloma’ (golas). Testimonio de esta tendencia del diseño de nervaduras se tiene en la ciudad de Valencia, en la construcción de la iglesia de la Compañía (1595), coetánea con la iglesia del Patriarca: “...cruceros an de ser labrados de un arquivolta a la una parte y a la otra, haciendo una llave en medio de dichos cruceros...” (Pingarrón, 1986, p. 30). Sin embargo, no faltan casos de secciones triangulares que, a diferencia de las de siglos anteriores, se plagan de multitud de pequeñas molduras cóncavo-convexas para configurar la sección del nervio.

Los enjarjes de las bóvedas responden a un tipo compacto, fundiéndose al máximo nivel posible los nervios concurrentes. Formeros, cruceros y perpiños nacen del balconcillo o tribuna superior a la cornisa del entablamento, dando perfecta continuidad al orden clásico de la pilastras inferiores. En el coro las jarjas concurren hasta el punto de facilitar la composición de los dos capiteles clásicos y sus correspondientes pilastras.

Las plementerías se cierran mediante fábrica de ladrillo tabicado, que posteriormente se revestirán con los conocidos frescos del pintor genovés Bartolomé Matarana. En cuanto a su disposición solo podemos especular, pero es más que probable que se disponga por arista simple, siguiendo las pautas de otros modelos de la arquitectura tabicada valenciana, entre las que cabe destacar las del claustro del convento de Santo Domingo de Valencia, construidas a principio del siglo XIV, que están consideradas de las primeras bóvedas tabicadas del Reino de Valencia.

Curiosamente, las molduras de los nervios de la iglesia del Colegio del Patriarca de Valencia reproducen, pocos años después, unas plantillas de similares características a las de la parroquial de Villafranca del Cid en Castellón. Estas nervaduras rompen con las tradicionales secciones góticas basadas en el baquetón en cabeza, la media caña y el bo-

cel. Todas ellas son planas, rasgo que las caracteriza como propias del renacimiento valenciano. Sobre la evolución de las plantillas y escantillones de las nervaduras de bóvedas góticas en el antiguo Reino de Valencia se puede consultar el trabajo de Navarro (2006).

Un elemento primordial y altamente significativo de las bóvedas son las claves, que se decoran con torteras adosadas con la representación del escudo parlante que eligió el arzobispo, consistente en un cáliz del que emerge una hostia y dos braserillos ardiendo a cada lado, rodeado de una orla circular, que en el caso del coro es abrochada por las figuras de cuatro querubines, cuatro hojas de acanto y ocho puntas de flecha, y en los tramos de la nave y las capillas se bordea con cartelas de distintas facturas. Todo ello en alusión al misterio de la Eucaristía que está presente por todos los rincones del Colegio.

### **Bartolomé Matarana. Un artista polifacético**

Toda la decoración interior de la capilla se debe a un casi desconocido y poco estudiado artista de origen genovés, Bartolomé Matarana, pintor, entallador, dorador y arquitecto, conocido sobre todo por ser el autor de los frescos de la capilla del Patriarca. Trabajó en Valencia desde 1597 hasta 1605<sup>1</sup>, no sin antes realizar un largo periplo por tierras de Cuenca. Su origen genovés sale a la luz por un contrato de 12 de febrero de 1573 (López Torrijos, 1978), por el que Don Fernando Carrillo de Mendoza, conde de Priego, que participó en la batalla de Lepanto, recibe la promesa del pintor Matarana para ir con él a España a su exclusivo servicio. Se conviene un sueldo de 12 escudos de oro al mes, alimento, vestido, etc., y, cuando acabase, los gastos del viaje de vuelta a Génova, que al parecer nunca llegó a producirse. En la década de los setenta, en el área de Cuenca, Bartolomé Matarana y Rómulo Cincinato imponen su magisterio y forma estilística sobre los últimos testimonios del círculo de los Gómez, que habían heredado la tradición de Fernando Yáñez de la Almedina a partir de 1525, pintor que llegó a revolucionar la pintura local adecuándola a las normas del pleno renacimiento, extendiendo su producción a Valencia y Barcelona.<sup>2</sup>

1 Según documentos que se conservan en el Archivo del Colegio, utilizados por Ponz y Ceán y publicados por Boronat y Barrachina (1904).

2 Sobre la gestación de la escuela conquense de Fernando Yáñez de la Almedina y sus seguidores: Martín Gómez el Viejo y familia, véase Ibáñez (1991).

En 1595 Matarana pinta el retablo de la Trinidad de la Colegiata de Belmonte (Cuenca) con un estilo que guarda una gran similitud estilística con las pinturas murales de la capilla del Patriarca de Valencia. San Gregorio se puede relacionar con los preladados de la capilla de Todos los Santos del Colegio, los ángeles con instrumentos musicales de la Pasión de la Trinidad se parecen a los de la bóveda de la capilla mayor del Colegio y a los ángeles eucarísticos de la bóveda de la nave mayor, Santa Ana presenta las mismas facciones que la representación de la capilla de Nuestra Señora o que los personajes de la procesión de la reliquia de San Vicente Ferrer en su capilla.<sup>3</sup>

Aunque Matarana destacó en su momento de manera excepcional como pintor y entallador, se le atribuye, como ya hemos dicho, el diseño del cimborrio de la iglesia<sup>4</sup> que está considerado como la primera *mitja toronja* (media naranja) sobre tambor de la arquitectura valenciana y modelo contrarreformista que posteriormente se extendería por todos los pueblos limítrofes<sup>5</sup>. De lo que no cabe duda es de su labor como tracista de todos los retablos de las capillas del Colegio. Las trazas de todos ellos responden a un modelo de tipo tabernáculo de composición purista y con clara influencia escurialense. Hay que pensar que Matarana era un verdadero conocedor del diseño arquitectónico, aprendido a la vista de los tratados de Serlio, Palladio y Vignola.

En numerosas ocasiones se ha dicho que los frescos del Patriarca constituyen una de las empresas pictóricas de mayor empeño hechas en Valencia a lo largo de la historia, comparadas con las más ambiciosas labores de ese tipo llevadas a cabo en España durante el siglo XVI, impregnadas de una atmósfera de humanismo religioso. Salvo las cornisas, pilastras, arcos y nervaduras, todas las superficies, tanto paredes como bóvedas, están repletas de composiciones realizadas al fresco, que siguen un programa iconográfico

3 La biografía de Matarana, su intensa actividad artística en infinidad de poblaciones de la provincia de Cuenca y otros lugares, y su obra documentada conservada y no conservada, se puede consultar en Ibáñez (1992).

4 La atribución de la traza de la cúpula de la iglesia del Patriarca se debe a la noticia de un correo enviado a Cuenca en septiembre de 1595 'por un maestro para el cimborrio del colegio' y un pago en octubre inmediato 'por un modelo de madera que se hizo para el cimborrio de la iglesia del collegio'. El destinatario de tal correo pudo ser probablemente Bartolomé Matarana (Benito, 1995, p. 32).

5 Matarana como arquitecto tracista tuvo que tener cierto prestigio, pues en las capitulaciones se le exigía 'hacer las trazas que se le pidieran para cualquier edificio que convenga' (Bérchez, 1995, p. 162). Cfr. Benito (1995, p. 33).

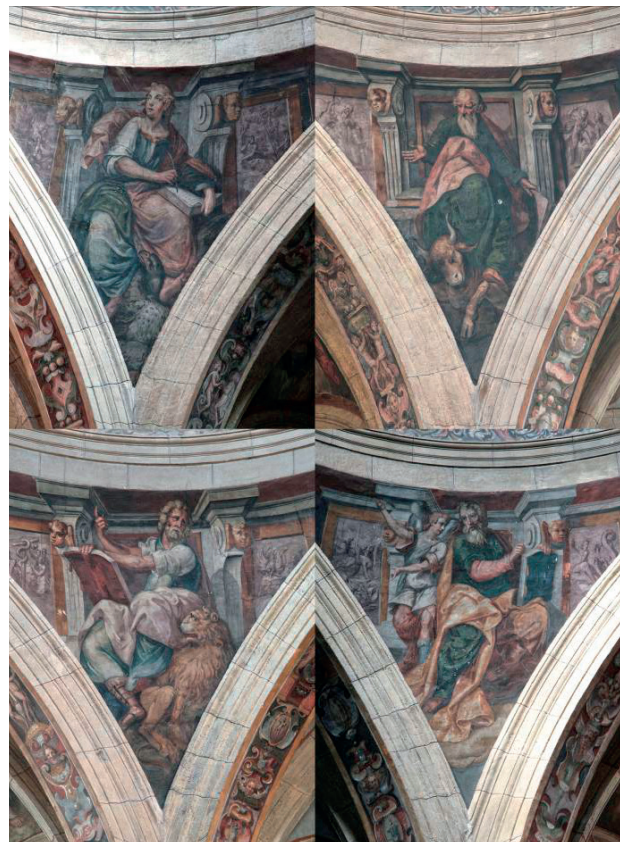




*Fig. 10. Frescos de Bartolomé Matarana en los ocho paños de la cúpula. Escenificación de la recogida del Maná.*



*Fig. 11. Frescos de Bartolomé Matarana en el tambor de la cúpula. Los profetas Daniel y Baruch. La arquitectura fingida de pedestales y recercados se confunde con la arquitectura real del entablamento.*



*Fig. 12. Frescos de Bartolomé Matarana en las pechinas de la cúpula. Los cuatro evangelistas con sus símbolos zoomórficos.*



de esencia contrarreformista: la Eucaristía, la Virgen, los santos, las reliquias y los sufragios serán los protagonistas de esa escenografía. De todo el programa destaca de forma especial la pintura mural de la capilla de San Vicente Ferrer, considerada como la primera representación realista de la ciudad de Valencia, una auténtica escena urbana donde se sitúan los edificios más representativos del entorno de la plaza de la catedral (Navarro y Calderón, 1999, p. 18-22).

### El programa iconográfico

Matarana comenzó su obra en enero de 1598 con la pintura de la cúpula. El tema principal es la Recogida del Maná (Fig. 10), que se desarrolla en los ocho sectores de la misma. En uno de ellos Moisés y Aarón reciben las quejas del pueblo de Israel, y en el resto se representan las siete jornadas en las que los israelitas recogen el maná, prefiguración de la Eucaristía, que alimentó al pueblo elegido durante cuarenta años en el desierto. En el tambor de la cúpula se distribuyen, entre las ocho ventanas, las imágenes de dieciséis profetas: Isaías, Jeremías, Ezequiel, Daniel, Baruch, Oseas, Joel, Amós, Abdías, Miqueas, Nahum, Habacuc, Jonás, Ageo, Zacarías y Malaquías, todos ellos emisarios del mensaje del Antiguo Testamento (Fig. 11). Más abajo, en las pechinas de la cúpula se sitúan los cuatro evangelistas: Mateo, Marcos, Lucas y Juan, como símbolo del mensaje de Cristo en el Nuevo Testamento, rematando el contenido doctrinal del conjunto de la cúpula (Fig. 12). En las bóvedas del crucero (Fig. 13) están representadas las virtudes Teologales y Cardinales, para señalar a los fieles las vías de la salvación. Completando el conjunto se disponen figuras de Sibilas en los entrepaños de las tribunas, todo re-

matado con guirnaldas de flores y frutos que circundan arcos formeros y frisos, y enmarcan los espacios pintados con putti, hermas, mascarones y grisallas de corte renacentista. Las bóvedas de la nave se revisten de ángeles que portan filacterias y símbolos eucarísticos: racimos, espigas, panes, cálices, hostia y cordero, exaltando el Misterio divino (Fig. 14 y 15). La bóveda del coro representa a Dios Padre y una Gloria de ángeles músicos, relacionada con la función de este espacio (Fig. 16).



Fig. 13. Frescos de Bartolomé Matarana en las bóvedas del crucero. Representación de las virtudes Teologales y Cardinales.



Fig. 14. Frescos de Bartolomé Matarana en las bóvedas de la nave. Ángeles con filacterias y símbolos eucarísticos (racimos, espigas, panes, hostia y cordero).

El elemento fundamental para conseguir el objetivo del fundador son las pinturas al fresco realizadas por Bartolomé Matarana y que son sin duda una de las mayores empresas pictóricas de Valencia. Como señala Fernando Benito (1995, p. 33): “El sorprendente efecto que producen al cubrir por completo las paredes y las bóvedas, se deben no tanto a la calidad de las pinturas, consistentes en un habilidosa combinación de grandilocuentes figuras manieristas procedentes de los grabados de Cort, Galle, pinturas de Zuccaro, como a su perfecta adecuación a los muros del

templo, dotando a éste de una atmósfera de humanismo religioso llena de dignidad y decoro”.

El fundador del Colegio quiso convertir su capilla en una homilía visual con las pinturas al fresco de Bartolomeo Matarana, un vasto e interesante programa iconográfico, la espina dorsal del cual es la referencia al misterio de la Encarnación del Verbo y la redención como acontecimiento central de la historia. Las pinturas se ejecutan entre 1597 y 1605 por el propio pintor italiano y un equipo de ayudantes de 12 personas (Benito Goerlich, 2006, p. 73). El encargo consistió en revestir completamente las paredes de la capilla-iglesia del Colegio de extensos murales a la italiana, con una magnitud y complejidad que no tiene antecedente ni parangón en el arte valenciano y que suponen el modelo ideal de la nueva iglesia parroquial reformada. Benito Goerlich (2006, p. 71), entre otros autores, apunta como antecedente la conocida Capilla Sixtina de Miguel Angel y los frescos pintados por Rafael en la Signatura de Heliodoro del palacio apostólico vaticano.



Fig. 15. Detalle de la clave polar. Alusión al misterio de la Eucaristía.

Fig. 16. Frescos de Bartolomé Matarana en la bóveda del coro. Dios Padre y ángeles músicos en relación directa con la función de este espacio.

## Conclusiones

La historiografía más reciente ha calificado la capilla del Colegio como el conjunto más unitario y acabado de todas las iglesias de la diócesis y también su fama ha llegado a convertirla en uno de los mejores ejemplares de España (Benito, 1995, p. 49). No en vano, uno de sus principales valores es el de conservarse tal y como fue concebida, sin haber sufrido apenas alteraciones relevantes en sus más de 400 años de existencia.

En lo referente a las bóvedas, varios autores las han descrito de distintos modos (*hinchadas con nervaduras*, de *arista*, etc.) pero lo cierto es que los tramos de la nave y el de la cabecera, de planta perlongada, se cierran mediante aparentes bóvedas de crucería simple, dándose la circunstancia de que las plementerías se ajustan perfectamente a la traza de la bóveda vaída, formando un casquete esférico de ladrillo tabicado.

El nuevo modelo eclesial rompe con los rasgos característicos de la tipología medieval de iglesia parroquial valenciana. La arquitectura de la capilla se pudo derivar de las pautas contrarreformistas contenidas en las *Instituciones fabricae...* (Milán, 1577), de Carlos Borromeo, que aplicaba a la arquitectura las directrices del Concilio de Trento. Esta obra se encontraba en la biblioteca del Patriarca y con toda seguridad orientó la imagen del Colegio (Borromeo, 1577).

En definitiva, la iglesia del Colegio del Patriarca de Valen-



cia servirá de modelo o referente a los maestros constructores que en siglos posteriores elevarán estructuras abovedadas. En este trabajo se ha profundizado en el estudio del diseño de los elementos abovedados que, siguiendo la tradición goticista en las crucerías simples, imponen nuevos trazados y nuevas monteas que se extenderán a otras iglesias parroquiales. También se ha puesto de relieve la trascendencia de la cúpula elevada sobre el crucero dentro del panorama de la arquitectura valenciana. Además, se ha dado a conocer la figura de Bartolomé Matarana, artista polifacético que pone su sello personal en el conjunto de la capilla con un programa iconográfico propio de la Contrarreforma.

AGRADECIMIENTOS — Mostramos nuestra gratitud a D. Juan José Garrido Zaragoza, rector del Real Colegio-seminario de Corpus Christi de Valencia, que tan amablemente nos ha abierto las puertas de esta institución, permitiéndonos realizar la correspondiente toma de datos para los levantamientos gráficos. También agradecemos al Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España la subvención del proyecto de investigación del Plan Nacional de I+D+i, que lleva por título *Trazas y monteas de la arquitectura valenciana. Bóvedas del siglo XVII* (HAR2012-32353), donde se enmarca este artículo. Por último, expresamos nuestro reconocimiento a los miembros del grupo de investigación BOVA (Bóvedas Valencianas) del Instituto de Restauración del Patrimonio de la UPV, por su inestimable colaboración, y de manera muy especial a Jorge Martínez Piqueras.

## Bibliografía

- Benito, F., *La arquitectura del Colegio del Patriarca y sus artífices*. Valencia 1981.
- Benito, F., *Real Colegio y Museo del Patriarca*. Valencia 1995.
- Benito Goerlich, D., *Parets que ensenyen. Els cicles pictòrics murals de Col·legi de Corpus Christi, Domus Speciosa*. Valencia 2006.
- Bérchez, J., *Real Colegio del Corpus Christi o del Patriarca (Valencia)*, Monumentos de la Comunidad Valenciana: Catálogo de Monumentos y conjuntos declarados o incoados, Tomo X. Valencia 1995.
- Boronat y Barrachina, P., *El B. Juan de Ribera y el R. Colegio de Corpus Christi, Estudio Histórico*. Valencia 1904.
- Borromeo, C., *Institutiones fabricae, et supellectilis ecclesiasticae*, Milán 1577. (Biblioteca del Patriarca, signatura 578, tomo II).
- Benito, F., Bérchez, J., *Presència del Renaixement a València. Arquitectura i Pintura*. Valencia 1982.
- Ibáñez, P.M., 1991. La escuela conquense de Fernando Yánez de la Almedina. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (U.A.M.). Vol. III: 65-77.
- Ibáñez, P.M., 1992. El periodo conquense de Bartolomé Matarana (1573-1597). *Ars longa: Cuadernos de Arte*. 3: 65-75.
- López Torrijos, R., 1978. Bartolomé Matarana y otros pintores italianos del siglo XVII. *Archivo Español de Arte*. 202: 84-186.
- Navarro Fajardo, J.C., Calderón Casado, J.A., 1999. La procesión de la reliquia de San Vicente Ferrer de Bartolomé Matarana en el Real Colegio de Corpus Chisti de Valencia. *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica (EGA)*. 5: 18-22.
- Navarro Fajardo, J.C., *Bóvedas de la arquitectura gótica valenciana. Trazas y monteas*. Valencia 2006.
- Navarro Fajardo, J.C., 2010. La Lonja de Valencia a la luz de las trazas de monteas. *Arché*. 4-5: 245-252.
- Pingaron, E., 1986. A propósito de la arquitectura de la primitiva iglesia de la Compañía de Jesús en Valencia, *Archivo de Arte Valenciano*. LXVII: 27-34.