

# El arquitecto barroco Francisco Padilla. Una visión de la arquitectura desde la geometría y la tratadística

## The Baroque Architect Francisco Padilla. An Interpretation of Architecture Through Geometry and Art Treatises

PABLO GONZÁLEZ TORNEL\*

### RESUMEN

*Francisco Padilla es uno de los arquitectos más importantes de Valencia en el último tercio del siglo XVII. Su vinculación al grupo de los novatores y sus conocimientos de geometría lo convertirán en partícipe de alguna de las obras más destacadas de la arquitectura barroca valenciana como la fachada de la Catedral de Valencia o la iglesia parroquial de Alboraya.*

### PALABRAS CLAVE

*Padilla, Barroco, arquitectura, geometría, Valencia.*

### ABSTRACT

*Francisco Padilla is one of the most important architects in Valencia during the last years of the XVII th Century. His relationship with the novatores and his knowledge of geometry took him to participate in many of the most outstanding buildings of the Baroque Valencian Architecture as the facade of the Cathedral of Valencia or the parish church of Alboraya.*

### KEY WORDS

*Padilla, Baroque, architecture, geometry, Valencia.*

El oficio de arquitecto se encontraba en la Valencia de la segunda mitad del siglo XVII separado en dos disciplinas, *obrer de vila* y *pedrapiquers*, con capitulaciones sobre sus atribuciones en 1676 y 1686 respectivamente<sup>1</sup> por las que los pri-

---

\* Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Universidad Politécnica de Valencia.

<sup>1</sup> BAIXAULI JUAN, Isabel Amparo, *Els artesans de la València del segle XVII. Capitols dels oficis i col·legis*, Valencia, 2001, pp. 55-69.

meros se adjudicaban las obras de albañilería y los segundos aquellas que implicaban el corte de piedra. La práctica del momento indica una clara preeminencia de los albañiles sobre los canteros a la hora de acaparar contratos constructivos, limitándose los segundos a intervenciones puntuales mientras lo habitual resulta que el control de la obra recaiga en un *obrer de vila*.

Esta tendencia alcanza su máximo exponente en las capitulaciones de la fachada catedralicia en 1703, en las que una construcción realizada exclusivamente en piedra es contratada por un maestro albañil, Francisco Padilla<sup>2</sup>, quien tuvo luego que subcontratar la obra con dos canteros de profesión, Domingo Labiesca y José Miner ya que «...la obra que se ha de hazer en dicha portada es toda de obra de Cantería, y por esto, peculiar de los maestros de ella...»<sup>3</sup>, aunque él permanecerá como sobreestante de la fábrica. Los maestros del oficio de *obrer de vila* consiguen acaparar la mayoría de los contratos, limitando la actividad de los canteros a la de ejecutores manuales de determinadas partes que probablemente aquellos no podían asumir por formación. De este modo la tendencia es la redefinición del *obrer de vila* como arquitecto en el sentido moderno, y del *pedrapiquer* como mero artesano ejecutor en piedra de unas trazas que le habían sido previamente proporcionadas.

La importancia de los maestros albañiles no es apreciable solamente al detenerse en las obras de cantería. A la hora de decorar interiores eclesíásticos también se recurría a un maestro *obrer de vila*. Normalmente en las capitulaciones para la reforma o edificación de un templo con alguno de estos arquitectos-albañiles se estipulaban también las condiciones que afectaban a su decoración. Además de la estructura del edificio, obra propia de la albañilería, y al igual que ocurría con los elementos pétreos de las portadas, los revestimientos del interior de los templos quedaban en manos del maestro *obrer de vila*, que aparece de este modo como verdadero arquitecto que controla todos los procesos que afectan a la configuración del edificio.

Sólo en algunos casos el arquitecto subcontrataba la talla y ornato del interior del templo al igual que ocurría con las obras de cantería. En ocasiones queda constancia documental de esta subcontrata y así ocurre, por ejemplo, con la obra de la ermita de la Mare de Dèu dels Àngels en san Mateo (Castellón), capitulada con los hermanos Navarro y cuya ornamentación fue subcontratada primero con el escultor Jacinto Ferrer y tras su muerte con el arquitecto José Martínez<sup>4</sup>. Sin embargo, a pesar de traspasar la ejecución material del revestimiento, éste sigue sien-

<sup>2</sup> PINGARRÓN, Fernando, *Arquitectura religiosa del siglo xvii en Valencia*, Valencia, 1998, pp. 115-122.

<sup>3</sup> PINGARRÓN, Fernando, *Arquitectura religiosa...*, 1998, p. 125.

<sup>4</sup> Archivo de Protocolos del Patriarca de Valencia (A.P.P.V.) Notario: Tomás Bravo, signatura 05555, 9 mayo 1694, s/f.

do controlado por el arquitecto que contrata el templo ya que sus características deben ceñirse a las estipuladas en las capitulaciones iniciales. Así pues, y al menos en lo que al ámbito valenciano se refiere, la afirmación de que la proliferación del adorno arquitectónico en época barroca corresponde a la injerencia de pintores y escultores en la práctica de la arquitectura debe ser relativizada en gran medida, al menos hasta el cambio de siglo. Críticas como las que ya en el siglo xvii expusiera Fray Lorenzo de San Nicolás y de gran predicamento posterior<sup>5</sup> son difícilmente aplicables en el medio valenciano hasta bien avanzado el siglo xviii.

Entre los arquitectos (*obrero de vila*) valencianos de época barroca el que ha gozado de mayor fortuna historiográfica ha sido Juan Pérez Castiel<sup>6</sup>. Este maestro es el autor, entre otras, de obras tan representativas como la reforma del presbiterio de la Catedral de Valencia, templo del que un año después sería nombrado maestro mayor<sup>7</sup>, de la reedificación de la iglesia arciprestal de Nuestra Señora de los Ángeles de Chelva<sup>8</sup>, de los templos de Tuéjar, Torrent y la Vall de Almonacid<sup>9</sup>, la capilla de Santa Bárbara en San Juan del Hospital<sup>10</sup>, la parroquial de San Valero en Ruzafa<sup>11</sup>, la remodelación de la iglesia de Santa Catalina de Alzira<sup>12</sup>, la Capilla de la Comunión de la parroquial de Biar<sup>13</sup>, la materialización de unas trazas ajenas en Santa María de Cocentaina<sup>14</sup>, parte de la edificación de la Parroquia de San Pedro en la Catedral<sup>15</sup>, intervenciones en Requena<sup>16</sup> o en

---

<sup>5</sup> Véase Rodríguez G. De Ceballos, A. «L'architecture baroque espagnole vue à travers le débat entre peintres et architectes», *Revue de l'Art*, 1985, pp. 41-52.

<sup>6</sup> Sobre la arquitectura valenciana de este momento véase González Tornel, Pablo, *Arte y arquitectura en la Valencia de 1700*, Valencia, Alfonso el Magnánimo, 2005. Sobre Pérez Castiel Aldana, Salvador, «El arquitecto barroco Juan Pérez Castiel», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 1967, pp. 249-279, y 1968, pp. 55-87, y López Azorín, María José, «El testamento de Juan Pérez Castiel y otras noticias biográficas», *Archivo de Arte Valenciano*, 1993, pp. 75-80.

<sup>7</sup> ALDANA, Salvador, *El arquitecto barroco...*, pp. 249-279, y 1968, pp. 55-87.

<sup>8</sup> PINGARÓN, Fernando, «La iglesia arciprestal de Nuestra Señora de los Ángeles de Chelva y el contrato en 1676 de finalización de su fábrica por el artífice Juan Bautista Pérez Castiel», *Archivo de Arte Valenciano*, 1989, pp. 33-47.

<sup>9</sup> Documentados en García Hinarejos, Dolores, «Aspectos de la iglesia arciprestal de Torrent y la intervención de Juan Pérez Castiel», *Torrents*, 3, 1984, pp. 191-216.

<sup>10</sup> LLORCA DÍEZ, F., *Una fundación del siglo xiii. San Juan del Hospital de Valencia*, Valencia, 1930, pp. 124-127.

<sup>11</sup> PINGARRÓN, Fernando, *Arquitectura religiosa...*, pp. 291-300.

<sup>12</sup> MONTAGUD, Bernardo, *Alzira. Arte en su historia*, Valencia, 1982, pp. 146-160.

<sup>13</sup> NAVARRO MALLEBRERA, Rafael, *Arquitectura barroca en el Reino de Valencia: la Gobernación de Orihuela*, tesis doctoral inédita, Madrid, 1976, p. 314, y Vidal Bernabé, Inmaculada, *Retablos alicantinos del barroco*, Alicante, 1992, pp. 92-95.

<sup>14</sup> GONZÁLEZ TORNEL, Pablo, «Las fases constructivas de la iglesia parroquial de Santa María de Cocentaina», *Al-Berri*, 15, 2002, pp. 179-203.

<sup>15</sup> GONZÁLEZ TORNEL, Pablo, «Antonio Aliprandi. Un estucador lombardo en la Valencia del 1700», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, 15, 2002, pp. 127-145.

<sup>16</sup> FERNÁNDEZ GÓMEZ, M., LAFUENTE NIÑO, I., *Requena-Utiel: Guías de aproximación al patrimonio cultural*, Valencia, 1985, p. 44.

parte del Colegio Seminario de San Pío V<sup>17</sup> y de la arciprestal de Santa María de Sagunto<sup>18</sup>.

En casi todas las obras citadas, y especialmente en aquellas que aparecen documentadas directamente como autógrafas de Juan Pérez Castiel, puede observarse una elevada homogeneidad a pesar de lo prolongado de su trayectoria. Las estructuras templarias, muy simples, se mantienen inmutables y si por algo se distingue su producción es por el revestimiento de estuco que recorre arcos, aristas de los lunetos, fajones de la bóveda, entablamentos, intradós de las cúpulas y bóvedas de cruceros y presbiterios. Éste se caracteriza por el empleo sistemático de la hojarasca, es decir, decoraciones estilizadas de carácter vegetal a modo de hojas rizadas. A esto se suma la presencia de tarjas, cartelas, modillones en el friso, pequeños ángeles niños y acasetonados en las bóvedas de la cabecera, en la que los casetones rectangulares se alternan con florones tallados. En ocasiones se mantiene el lenguaje ornamental de las obras citadas con una importante presencia de la talla menuda de estuco pero se incorpora una técnica de considerable éxito en tierras valencianas, el esgrafiado.

La figura de Juan Pérez Castiel, a pesar del carácter un tanto repetitivo de su modo de obrar, ha sido la más estudiada de entre los arquitectos valencianos del Barroco, probablemente por el gran volumen trabajos a los que se enfrentó y que han llegado a nuestros días en su mayoría. En muchas ocasiones se ha considerado su obra como representativa y definitoria del barroco valenciano sin tener en cuenta que durante esta época la ciudad y el Reino de Valencia ofrecían una gran variedad de propuestas diferentes a la hora de enfrentarse a la arquitectura y a los modos de decorarla<sup>19</sup>. A pesar del indudable valor de la obra de Pérez Castiel conviene reconsiderar la figura de otros arquitectos que, como Francisco Padilla, han gozado de menor fortuna historiográfica pero que en el siglo XVII debieron ser igualmente valorados por sus contemporáneos.

Francisco Padilla (activo entre 1673 y 1703) fue, junto a Juan Pérez Castiel, el arquitecto más solicitado de la ciudad de Valencia en las últimas décadas del siglo XVII. Activo en la capital en la Capilla de la Comunión de la parroquia de San Esteban<sup>20</sup>, en la remodelación de la iglesia del convento de Santo Domingo, en la construcción de la iglesia del desaparecido convento de Belén<sup>21</sup>, en la también

<sup>17</sup> SIMÓ CANTOS, José «El colegio de San Pío V», *Archivo de Arte Valenciano*, 1982, pp. 29-36.

<sup>18</sup> CHABRET, Antonio, *Sagunto. Su historia y sus monumentos*, Barcelona, 1888, T. II, pp. 238-247.

<sup>19</sup> Baste nombrar la presencia durante estos años en la ciudad de Antonio Aliprandi, Giacomo Bertesi y Conrad Rudolph, con propuestas arquitectónicas y decorativas completamente diferentes de las de los artífices autóctonos. Véase al respecto González Tornel, Pablo, *1700, Artistas italianizantes en Valencia*, Valencia, 2005, y González Tornel, Pablo, *Arte y arquitectura...*

<sup>20</sup> PINGARRÓN, Fernando, *Arquitectura religiosa...*, pp. 197-201.

<sup>21</sup> FERRER ORTS, Alberto, *El templo de los Santos Juanes de Meliana. Su arquitectura y documentación*, Meliana, 1998.



*Fig. 1. Parroquial de Meliana. Francisco Padilla.*

desaparecida del convento del Remedio, en la casa del Oratorio de San Felipe Neri, en el claustro del Convento del Pilar<sup>22</sup>, o junto a Conrad Rudolph en la obra de la fachada principal de la Catedral<sup>23</sup>, goza de una notable presencia en las obras que se llevaron a cabo en poblaciones cercanas a la ciudad, y así lo indican la paternidad de la reforma de la parroquial de Meliana<sup>24</sup>, su participación en las obras de Benaguacil<sup>25</sup>, en la Capilla de Nuestra Señora del Rosario en Albalat de la Ribera<sup>26</sup>, en la cartuja de Ara Cristi<sup>27</sup> y en la construcción de la parroquial de Alboraya<sup>28</sup> (Fig. 1).

Recientemente se ha incluido dentro del catálogo de la obra de Francisco Padilla una obra desaparecida que presenta considerables novedades con respecto al panorama valenciano de finales del siglo XVII, la reforma del templo de

<sup>22</sup> Las tres obras documentadas en López Azorín, María José, «Datos para la biografía del arquitecto Francisco Padilla e inicios de la fachada barroca de la Catedral de Valencia (1703-1705)», *Archivo de Arte Valenciano*, 1995, pp. 172-180.

<sup>23</sup> Capitulaciones transcritas en Pingarrón, Fernando, *Arquitectura religiosa...*, pp. 115-122.

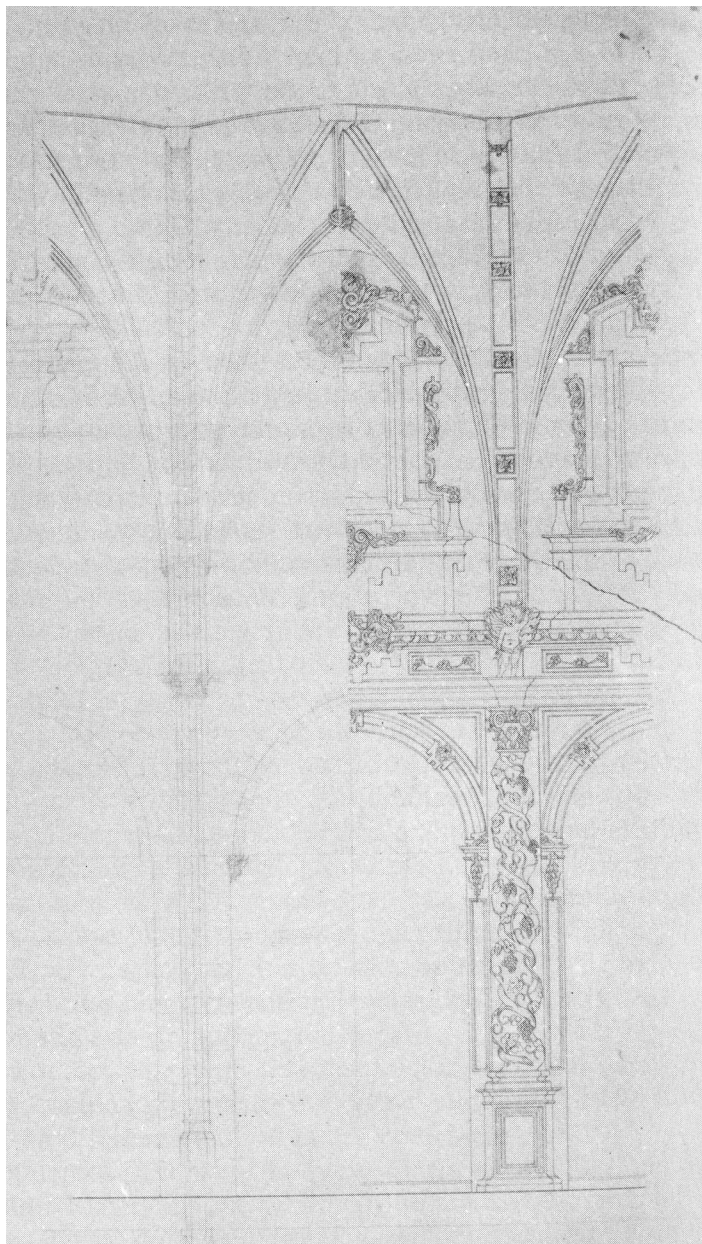
<sup>24</sup> FERRER ORTS, Alberto, *El templo de los Santos Juanes...*

<sup>25</sup> LÓPEZ AZORÍN, María José, *Datos para la biografía...*, pp. 172-180.

<sup>26</sup> LÓPEZ AZORÍN, María José, *Datos para la biografía...*, pp. 172-180.

<sup>27</sup> FERRER ORTS, Albert, *La reial cartoixa de Nostra Senyora d'Ara Christi*, El Puig, 1999.

<sup>28</sup> GONZÁLEZ TORNEL, Pablo, «Francisco Padilla y la parroquial de Alboraya», actas del *Segon Congrés d'Estudis de l'Horta Nord*, (Vinaloza, 4-6 abril de 2003), Valencia, 2004, pp. 217-240.



*Fig. 2. Reforma del templo de Santa María de Castellón antes de su demolición. Francisco Padilla y Gaspar Díez (en Vilaplana Zurita, David, «El arquitecto Vicente Martí y su proyecto neogótico para la catedral de Castellón», Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, LXVI, 1990, pp. 343-355).*

Santa María de Castellón<sup>29</sup>. El revestimiento del interior del templo gótico fue trazado por Francisco Padilla y Gaspar Díez y ejecutado a partir de 1681 por el albañil Pedro Vilallave y su interior se articulaba mediante arcos de medio punto, resultantes de redondear los góticos, que apoyaban en pilastras, y en los paramentos entre pilastras se situaban columnas salomónicas exentas sobre las que apeaba el entablamento corrido de la nave (Fig. 2).

El empleo del soporte salomónico para ordenar interiores eclesiásticos constituye un caso excepcional en la geografía hispana y europea y, además de los ejemplos teóricos de los tratados de Rizzi y Guarini, cuenta con escasas plasmas en la actividad constructiva española además del ejemplo de Castellón, entre las que encontramos un proyecto no realizado de Andrade<sup>30</sup>, el templo de San Luís de los Franceses en Sevilla y la Capilla de la Comunión de Torrent, esta última atribuida tradicionalmente a Juan Pérez Castiel<sup>31</sup>, pero que difícilmente puede ser obra suya ya que al parecer la capilla se concluyó en 1712 y el altar mayor, atribuido a Andrés Robles, fue colocado en 1728<sup>32</sup>. De hecho, y a pesar de que Francisco Padilla fallecía en 1704, su proyecto para el templo de Santa María de Castellón es el único que presenta conexiones con la obra de Torrent.

El volumen de obra al que se enfrentó Padilla es de considerable entidad y, a pesar de que no toda su producción documentada se conserva, nos permite conocer sus modos arquitectónicos. Practicó reformas de interiores eclesiásticos tanto mediante adherencias de yeso, como en el caso de Santo Domingo, como volteando nuevas bóvedas, como en Meliana. Contaba pues con los conocimientos técnicos procedentes de su formación en el seno del gremio de *obrero de vila* para voltear estructuras de albañilería y para dotar a interiores y exteriores de terminación ornamental. Un elemento común a todas sus obras es la gran calidad de la talla en estuco que reviste los interiores, bien conservada en espacios como la capilla de la Comunión de San Esteban o la parroquial de Meliana. El abigarramiento de los motivos ornamentales es menor que el de muchas de las obras de Juan Pérez y tiende a concentrarse en torno a las líneas estructurales del edificio, aristas de las bóvedas, pilastras y entablamentos, dejando los paños murales en un acabado alabastrino sin decoración. El ornato de tipo vegetal evita la estandarización, los elementos figurativos que se incluyen dentro del entramado ornamental, como ángeles niños, hacen gala de una gran corrección anatómica y la policromía se aplica de forma suave evitando contrastes.

---

<sup>29</sup> OLUCHA MONTINS, Ferran, «La capella de Comunió de Santa Maria de Castelló», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXXVIII, 2002, pp. 463-497.

<sup>30</sup> BONET CORREA, Antonio, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, 1984, pp. 416-419.

<sup>31</sup> GARCÍA HINAREJOS, Dolores, op. cit., pp. 191-196.

<sup>32</sup> BESÓ ROS, Adrià, *Una parroquia de la diócesis valentina: La Asunción de Nuestra Señora de Torrent (siglos XIII-XX)*, Valencia, 1994, pp. 295-299.



Fig. 3. Parroquia de Meliana. Francisco Padilla.

De la valoración que de sus modos ornamentales hicieron sus contemporáneos es muestra la constancia documental de que en construcciones ejecutadas por otros arquitectos se solicitó la presencia de Francisco Padilla a la hora de determinar el revestimiento de las mismas. Así ocurre con la iglesia de Santa Mónica, edificada por Francisco Navarro pero en cuyo ornato debía adecuarse a lo que dictara Padilla<sup>33</sup> (Fig. 3).

<sup>33</sup> PINGARRÓN, Fernando, «El maestro de obras Felipe Serrano y la arquitectura valenciana de las últimas décadas del siglo XVII y principios del XVIII», *Ars Longa*, 12., 2003, pp. 49-66.



Sin embargo hay varios puntos dentro de la trayectoria profesional de Francisco Padilla que permiten afirmar que, además de la formación tradicional dentro del gremio, el arquitecto pudo adquirir una serie de conocimientos que lo distancian de otros maestros de obras valencianos. La consideración de Padilla dentro del medio arquitectónico valenciano debió ser superior a la de los maestros de obras comunes ya que en ocasiones es reclamado para emitir dictámenes de carácter técnico como a la hora de decidir la ubicación del Desierto carmelitano de las Palmas en Benicásim<sup>34</sup> o en la redacción de las trazas para la reconstrucción de la acequia de Quart<sup>35</sup>, situaciones ambas en las que aparece junto al también arquitecto Gil Torralba.

Algunos datos permiten suponer que Francisco Padilla se encontraba dentro de un reducido número de artistas en Valencia que se vincula al conocido grupo de los *novatores* que ampliaron su formación más allá de la tradición gremial al relacionarse con este grupo de entendidos en matemáticas y geometría que cobran fuerza en la ciudad con la presencia del jesuita José Zaragoza en Valencia a partir de 1660 y hasta su nombramiento como catedrático de matemáticas del Colegio Imperial de Madrid en 1670<sup>36</sup>.

En Valencia se agruparon alrededor de Zaragoza personajes de gran relevancia posterior en el mundo de las matemáticas como Félix Falcó de Belochaga y José Vicente del Olmo, asistentes a las tertulias organizadas por el Conde de Alcudia, y Baltasar Íñigo (en cuya casa se reuniría otra de estas tertulias), Juan Bautista Corachán o Tomás Vicente Tosca, asistentes a las organizadas en la biblioteca del Marqués de Villatorcas. Estas tertulias culturales tendrían continuidad en el siglo XVIII, de lo que queda muestra en los estatutos redactados para una de ellas que se celebraba en casa del pavorde Albiñana, con la participación de Tosca<sup>37</sup>.

El desarrollo de este fermento cultural, en gran medida ajeno al medio universitario, estuvo en alguna ocasión vinculado al Estudio General de Valencia. Así ocurre en el caso de Tosca, quien ejercería como vicerrector en el período 1717-1720, pero sobre todo en el de Juan Bautista Corachán, catedrático de matemáticas desde 1696<sup>38</sup>. También se vincularon a las instituciones de gobierno

---

<sup>34</sup> FERRER MARTÍ, Susana, IGUAL LUÍS, David, y NAVARRO ESPINACH, Germán, *El convento viejo del desierto de las Palmas*, Castellón de la Plana, 1990, pp. 45-47.

<sup>35</sup> A.P.P.V., Notario: Vicent Clua, 18 mayo 1698, signatura 10435, s/f.

<sup>36</sup> LÓPEZ PIÑERO, Jose María, *La introducción de la ciencia moderna en España Valencia*, 1969, pp. 137-144. Véase al respecto Cotarelo Valledor, A. «El padre José de Zaragoza y la Astronomía de su tiempo», *Estudios sobre la ciencia española del siglo XVII*, Madrid, 1935, pp. 65-223.

<sup>37</sup> PESET, V. «La Universidad de Valencia y la renovación científica española», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XLII, 1966, pp. 70-99.

<sup>38</sup> NAVARRO BROTONS, Víctor, «Juan bautista Corachán y la enseñanza universitaria», *Estudios de Historia de Valencia*, 1978, pp. 279-292.

valencianas en asuntos de técnica constructiva. Ya desde 1676 aparecen relacionados con el municipio Félix Falcó de Belaochaga y el menos conocido Tomás Guelda<sup>39</sup>. Ambos seguirán vinculados al Ayuntamiento durante años a través de distintas instituciones como la de la *Fàbrica Nova del Riu*<sup>40</sup> y en 1702 Corachán, en un memorial escrito a la ciudad, subraya los múltiples servicios prestados a la ciudad, Diputación y a la *Fàbrica de Murs i Valls* en calidad de matemático<sup>41</sup>.

Las relaciones del grupo novátor con el mundo artístico son rastreables ya a finales del siglo XVII pues en las clases de pintura que se impartían desde años atrás en el Convento de Predicadores de Valencia<sup>42</sup> coincidieron personajes tan dispares de la élite intelectual valenciana como Vicente Salvador Gómez, Félix Falcó de Belaochaga, Tomás Guelda, Vicente Vitoria, Dionisio Vidal y Juan Conchillos, estos dos últimos pintores amigos de Palomino durante su estancia en Valencia<sup>43</sup>.

Los casos en los que los miembros del grupo de los novatores intervinieron en obras de arte de la ciudad de Valencia son muy numerosos<sup>44</sup> pero además, en el caso de Tomás Vicente Tosca, la vinculación con el quehacer artístico de la ciudad va más allá de la intervención práctica en obras concretas. Además del carácter didáctico, y en algunos puntos programático, de los tratados XIV y XV sobre arquitectura de su *Compendio Matemático*<sup>45</sup>, el oratoriano impartía lecciones prácticas de geometría y arquitectura en su celda desde 1697<sup>46</sup> a las que probablemente acudirían algunos de los maestros especialmente favorecidos por los informes periciales de los novatores como Francisco Padilla y que tuvieron su continuidad en el intento de creación de una Academia de Matemáticas con patrocinio real en 1740<sup>47</sup>.

Padilla fue sancionado positivamente por un informe de los novatores con motivo de la construcción de la fachada principal de la catedral de Valencia<sup>48</sup> y sus

<sup>39</sup> HERNÁNDEZ, Telésforo Marcial, «Los novatores ante la problemática portuaria de Valencia en el siglo XVII», *Estudios dedicados a Juan Peset Aleixandre*, Valencia, 1982, pp. 353-374.

<sup>40</sup> Archivo Municipal de Valencia: Llibre de provisions i acords de la fabrica nova del riu (1692-1707). Signatura: LL. LL. 39.

<sup>41</sup> PESET, V., op. cit., pp. 70-99.

<sup>42</sup> CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, Madrid, 1981, en la biografía de José García Hidalgo, pp. 589-618, se reproduce el fragmento de su tratado *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* en que habla de la academia de pintores que se reunía en el Convento de Santo Domingo de Valencia.

<sup>43</sup> ORELLANA, Marcos Antonio de, *Biografía pictórica valentina*, Valencia, finales del siglo XVIII, edición de Xavier de Salas, Madrid, 1930, pp. 199-207.

<sup>44</sup> GONZÁLEZ TORNEL, Pablo, *Arte y arquitectura...*

<sup>45</sup> TOSCA, Tomas Vicente, *Compendio Mathematico*, Tratado XIV, Libro I, Valencia, 1712.

<sup>46</sup> HERNÁNDEZ, Telésforo Marcial, *Los novatores ante la problemática...*, pp. 421-465.

<sup>47</sup> NAVARRO BROTONS, Víctor, «Noticia acerca de Antonio Bordázar y la creación de una Academia Matemática en Valencia», *I Congreso de Historia del País Valenciano*, Valencia, 1971, T. III, pp. 589-595.

<sup>48</sup> PINGARRÓN, Fernando, «La fachada barroca de la Catedral de Valencia. Los contratos originales y otras noticias de la obra, en torno a 1703», *Archivo de Arte Valenciano*, 1986, pp. 52-64.

relaciones con Tomás Vicente Tosca son rastreables desde los inicios de su carrera, pues en 1687 compra una casa al oratoriano. El año siguiente se encuentra realizando obras en la antigua casa del Oratorio<sup>49</sup> y la vinculación con la sede de la Congregación continuará aún después de su muerte, pues su hijo José Padilla será el que dirija las obras de la nueva iglesia oratoriana siguiendo una traza tradicionalmente atribuida a Tosca<sup>50</sup>. Parece, pues, que el arquitecto debió formar parte del círculo de artistas que se vinculaban al movimiento novátor conocedores de los principios arquitectónicos propugnados por Tosca a través de las clases que éste impartía en su celda del Oratorio<sup>51</sup>.

La vinculación de Francisco Padilla con una concepción de la arquitectura directamente influenciada por los postulados del grupo novátor, y por tanto más culta y cosmopolita y alejada del saber gremial, es perceptible en dos de las obras de mayor importancia en las que participó, la fachada de la Catedral de Valencia y la construcción del templo parroquial de Alboraya. (Fig. 4).

Las noticias sobre la fase inicial del concurso convocado por el cabildo catedralicio de Valencia para construir la fachada principal de la Catedral de Santa María que han llegado hasta nuestros días son fragmentarias. Las primeras referencias a proyectos concretos presentados para la portada corresponden al año 1701 y se tratan, por una parte, de la explicación del propio Rudolph de su proyecto<sup>52</sup>, y por otra de dos documentos redactados por Juan Pérez Artigues, hijo de Juan Pérez Castiel, uno de ellos defendiendo el proyecto de su padre y el otro enumerando los defectos de los proyectos de Conrad Rudolph<sup>53</sup> y de Francisco Padilla<sup>54</sup>. Según se desprende de esta documentación se habría convocado un concurso para elegir la futura fachada y sólo queda constancia de la participación de estos tres artífices.

En la carta dirigida por Conrad Rudolph al cabildo catedralicio el escultor defiende la excelencia de su proyecto de planta ovalada por ser el que mejor se adecuaba a la estrechez del espacio disponible. Rudolph continúa explicando que el adorno ideado para la fachada ha sido pensado de acuerdo con la advocación de la Catedral a la Asunción de la Virgen. Por tratarse de un edificio eclesiástico se ha elegido para este proyecto el orden compuesto, complementado en el friso y otros lugares por ornatos a modo de trofeos de la iglesia. Justifica la mayor elevación del

---

<sup>49</sup> LÓPEZ AZORÍN, María José, *Datos para la biografía...*, pp. 172-180.

<sup>50</sup> VILLALMANZO, José, «El padre Tosca y la iglesia de Santo Tomás de Valencia», *Saitabi*, XXVIII, 1978, pp. 69-81.

<sup>51</sup> HERNÁNDEZ, Telésforo Marcial, «Els novatores i els mestres d'obra a València (1675-1740)», *Afers*, 5-6, 1987, pp. 421-465.

<sup>52</sup> Archivo de la Catedral de Valencia: Lligat 656:2. Pingarrón, Fernando, *Arquitectura religiosa...*, pp. 85-86.

<sup>53</sup> A.C.V.: Lligat 656:1,A. Pingarrón, Fernando, *Arquitectura religiosa...*, pp. 87-89.

<sup>54</sup> A.C.V.: Lligat 656:1,A. Pingarrón, Fernando, *Arquitectura religiosa...*, pp. 90-93.



Fig. 4. Fachada de la Catedral de Valencia. Conrad Rudolph y Francisco Padilla.

primer cuerpo por la necesidad de incluir una gran ventana. Por último describe los elementos figurativos que adornarán la fachada, esto es, en los intercolumnios, en nichos, los cuatro Doctores de la Iglesia e historias en medio relieve de la vida de Santo Tomás de Villanueva o de Jaime el Conquistador, y además las efigies de los dos pontífices valencianos de la casa Borja adornados con las alegorías de la Justicia, la Caridad, la Fama y la Gloria.

La información de que disponemos sobre el proyecto de Juan Pérez Castiel se deriva del informe que realizara para su defensa el hijo del arquitecto, el presbíte-

ro Juan Pérez Artigues. En la carta dirigida al cabildo por el hijo del arquitecto destacan, en primer lugar, la multitud de citas a tratadistas y arquitectos, empezando por Alberti, Palladio, Vitrubio, Miguel Ángel, fray Lorenzo de San Agustín (probablemente fray Lorenzo de San Nicolás), Serlio, Caramuel, Vignola, Gerónimo Coco, Agustín Galo y Andrea Pozzo.

La disertación de Pérez Artigues comienza aludiendo a la característica principal del proyecto de su padre, la simetría, precepto tomado de Alberti y según el cual la fachada proyectada por Juan Pérez Castiel podría ser observada desde cualquier punto de vista sin perjuicio de la misma. En este punto parece que además de a la proporción entre las partes del proyecto arquitectónico Pérez Artigues se refiere al carácter plano del proyecto de su padre. No de forma explícita, pero la defensa de este modelo parece querer distanciarlo de los otros dos que serán rebatidos por el presbítero en otro documento y que, como se verá, se caracterizan por la curvatura en planta de los mismos. Como mérito de este proyecto se destaca la ausencia de angulaciones complejas en la fachada ya que esta evita acomodarse al espacio disponible al ser avanzada tres palmos y un cuarto con respecto al antiguo muro de cerramiento de la nave.

La fachada de Juan Pérez Castiel se define como una composición de tres cuerpos y ático. El primer cuerpo ordenado por ocho columnas, el segundo por seis y el tercero por seis pilastras sobre las que apoyan seis cartelas rematadas por dos chapiteles. Todo ello manteniendo los plomos de los soportes de un cuerpo a otro. La calle principal definida por los soportes de los tres cuerpos y ático estaría constituida, en sentido ascendente, por la puerta abocinada, la figura de la Virgen flanqueada por dos columnas salomónicas, la ventana y por último el escudo de la iglesia. El resto de los intercolumnios estarían ocupados por cinco nichos de orden dórico con imágenes de santos. Por último el hijo de Juan Pérez Castiel hace hincapié en el valor del carácter piramidal del proyecto de su padre. Carácter que se respeta tanto en el sentido decreciente en anchura de los cuerpos, como en la disminución del resalte de los mismos en sentido ascendente.

Hace años se realizó un intento de reconstrucción visual del proyecto de Juan Pérez Castiel<sup>55</sup>. En la recreación del mismo se llegaba a la conclusión de que la fachada ideada por el maestro mayor de la Catedral de Valencia se trataba de una adaptación del modelo jesuítico de cuerpos desiguales unidos por aletones de enlace a una estructura de tres cuerpos. Sin embargo nada concluyente a este respecto puede extraerse de la defensa de Juan Pérez Artigues. Es cierto que al parecer se trata de una estructura de fachada piramidal, sin embargo no aparece ningún argumento a favor ni en contra de la hipótesis de una fachada jesuítica.

---

<sup>55</sup> Véase ALDANA, Salvador, «Proyecto inédito para la portada principal de la Catedral de Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, 1964, pp. 41-45.

Al examinar la trayectoria de Juan Pérez Castiel y otras fachadas en las que participó como la reedificación de la iglesia arciprestal de Nuestra Señora de los Ángeles de Chelva a partir de 1676<sup>56</sup>, Tuejar, Torrent o la Vall de Almonacid<sup>57</sup>, la parroquial de San Valero en Ruzafa<sup>58</sup>, o la remodelación de la iglesia de Santa Catalina de Alzira<sup>59</sup>, muestran una preferencia del arquitecto por el tipo de fachada retablo de consolidada tradición en el medio arquitectónico seicentista valenciano.

El único dato claro que parece desprenderse del texto de Juan Pérez Artigues es el hecho de que se trataba de un imafrente plano que prescindía de curvaturas o angulaciones en el muro, pero en ningún momento se hace referencia a la articulación de una fachada como cerramiento del templo en lugar de una portada adherida al muro de cierre de la iglesia. Parece por tanto más probable que Pérez Castiel, en el caso del concurso para la realización de la fachada catedralicia, optara por un tipo de cerramiento que conocía perfectamente, que plantear en fechas tan tempranas como 1701 la presencia de un proyecto que adaptaba modelos vignolescos de origen romano a las necesidades de la nueva obra, tipología de fachada que, por otra parte, no aparecerá en la arquitectura valenciana hasta la década de los años veinte del siglo XVIII y siempre vinculada al medio novátor y a una concepción culta de la arquitectura muy alejada de la práctica gremial.

El otro documento firmado por Juan Pérez Artigues se trata de un listado de inconvenientes puestos a los proyectos de los otros dos participantes en el concurso, Conrad Rudolph y Francisco Padilla.

Respecto al modelo del escultor austriaco se reprueba la falta de concordancia y proporción entre los cuerpos que componen la portada y del mismo modo se critican los efectos de la planta curvilínea, a saber, el impedimento que para la vista de los nichos y hornacinas suponen las proyecciones de las columnas de los distintos cuerpos. Por otra parte se lamenta de la escasez de soportes arquitectónicos, columnas, para una obra de tal envergadura. En el discurso se hace referencia a dos portadas ya construidas en territorio valenciano, las de Chelva y Liria, muestra de la preferencia del firmante, Juan Pérez Artigues, por la tipología de fachada retablo adosada al cierre de la iglesia sin solución de continuidad con el interior del templo concebida como un puro elemento ornamental independiente sin movimiento en planta.

Con respecto a la fachada proyectada por el arquitecto Francisco Padilla la crítica de Juan Pérez Artigues resulta fundamental pues constituye hasta el momento la única descripción del mismo. En la actualidad se sabe que el modelo que

<sup>56</sup> PINGARÓN, Fernando, *La iglesia arciprestal...*, pp. 33-47.

<sup>57</sup> GARCÍA HINAREJOS, Dolores, op. cit., pp. 191-216.

<sup>58</sup> PINGARRÓN, Fernando, *Arquitectura religiosa...*, pp. 291-300.

<sup>59</sup> MONTAGUD, Bernardo, op. cit., pp. 146-160.

Padilla realizó para el concurso de la fachada catedralicia subsistió hasta después de la muerte de éste en 1704, pues en su testamento se disponía que Padilla debía ser enterrado en la Capilla de la Comunión de la parroquia de San Esteban de Valencia, que él mismo había construido, y que junto a uno de los pilares del crucero de dicha capilla debía disponerse el modelo que «...yo dit testador fui pera la fabrica de la portalada de la Seu»<sup>60</sup>, que al menos constaba de dos cuerpos, ya que Padilla disponía que se colocaran en dos de los cuerpos del modelo dos cuadros de San Francisco y San Pedro Apóstol respectivamente.

En la crítica realizada por Juan Pérez Artigues al proyecto de Padilla además de censurar, como había hecho con el de Rudolph, el tamaño excesivo para el espacio disponible y considerar indecoroso que ninguna de las esculturas de santos este dispuesta dentro de nichos, aparecen algunos datos que sugieren el aspecto que pudo tener este modelo. Por una parte al hablar del remate de la misma se define como una «concha», una venera, y se critica de ella que no constituye un remate apropiado para una obra de arquitectura ya que no puede tener continuidad con los cuerpos de la fachada y además restaría luz al interior del templo. Por otro lado se destaca que los pedestales de los soportes arquitectónicos de la fachada impiden la entrada desahogada ya que interfieren en el paso de la puerta.

Tanto uno como otro dato parecen sugerir que el proyecto de Padilla estaba conformado por una fachada en forma de hornacina semicircular, probablemente de dos cuerpos y con soportes exentos en resalte, que estaría rematada por una gran venera. Sólo con esta composición cóncava se explicaría el apunte de que los soportes incomodan el paso por la puerta, ya que las columnas se proyectarían oblicuamente al plano por la ondulación del muro. Por otro lado el remate avenerado que proyecta sombras sobre la fachada no parece adecuado a otra composición que la del tipo hornacina. Parece pues que el proyecto de Padilla, como el de Rudolph, se caracterizaba por lo inusitado de su planta en el medio valenciano (Fig. 5).

Tras dos años de silencio documental el cabildo catedralicio contrató la realización práctica de la fachada con Francisco Padilla y Conrad Rudolph, correspondiendo al primero la parte arquitectónica y al segundo la escultórica, aunque en la actualidad no queda claro a quién corresponde la paternidad del proyecto.

Resulta interesante constatar en este punto cómo Francisco Padilla tuvo a su vez que subcontratar la obra de cantería de la fachada catedralicia con dos pica-pedrereros de profesión, Domingo Labiesca y José Miner, por precio de siete mil trescientas libras<sup>61</sup>. En el documento firmado entre Padilla y los dos canteros se especifica la necesidad de esta subcontrata debido a que la obra que se iba a

---

<sup>60</sup> LÓPEZ AZORÍN, María José, *Datos para la biografía...*, pp. 172-180.

<sup>61</sup> PINGARRÓN, Fernando, *Arquitectura religiosa...*, pp. 125-128.

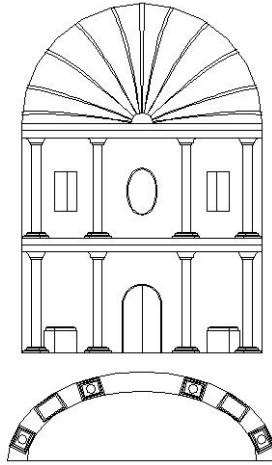


Fig. 5. Reconstrucción del proyecto de Francisco Padilla para la fachada de la Catedral de Valencia.

realizar era totalmente pétreo y por tanto propia de los maestros especializados en el trabajo de este material. El papel de Francisco Padilla queda definido de este modo como arquitecto diferenciado de los realizadores prácticos de la obra. En este sentido se le define como *sobreestante* y queda comprometido a proporcionar a los dos picapedreros las plantillas necesarias para la talla de la piedra, punto que reafirma el carácter de proyectista con conocimientos de geometría descriptiva de Padilla, mientras que Labiesca y Miner serían sólo los que llevarían a la piedra los dibujos trazados por el primero.

Se conservan una serie de informes periciales posteriores al libramiento de las obras de piedra blanca y piedra parda a Conrad Rudolph y a Francisco Padilla respectivamente. Se trata de las opiniones de los novatores Tomas Vicente Tosca y Félix Falcó de Belaochaga, fechadas el dos de mayo de 1703, y de las de Juan Bautista Corachán y Rafael Martí, datadas el siete de mayo del mismo año<sup>62</sup>.

Los tres primeros eran matemáticos del conocido grupo de los novatores y el último de ellos un maestro de obras presumiblemente vinculado a este grupo de entendidos en arquitectura. Se trata de informes plasmados documentalmente después de la redacción de las capitulaciones de la obra pero sin duda la consulta debió ser previa a la decisión del cabildo catedralicio por el proyecto definitivo. La presencia en el momento del concurso para la fachada catedralicia de Tosca, Corachán y Falcó de Belaochaga no debió ser ajena a la elección de un proyecto

<sup>62</sup> PINGARRÓN, Fernando, *Arquitectura religiosa...*, pp. 26-27.



de elaborados efectos perspectivos que se traspasaban por primera vez al arte del corte de piedra en ámbito hispánico<sup>63</sup>.

Por otra parte conviene considerar el verdadero alcance del informe redactado por Tosca, Corachán, Falcó de Belaochaga y Martí. En primer lugar debe tenerse en cuenta que para la realización de proyectos de cierta importancia era procedimiento común el convocar un concurso de modelos o trazas al que se presentaran artífices de reconocido prestigio. Una vez elegida la traza lo habitual era subastar a la baja la realización práctica del proyecto de modo que muchas veces proyectista y ejecutor no coincidían<sup>64</sup>.

El informe de los novatores y de Martí parece situarse en un momento en que la traza ya ha sido elegida y la sugerencia de los cuatro peritos se orienta a evaluar qué persona sería la más adecuada para la puesta en práctica de un proyecto previamente seleccionado. Sólo así cobra sentido la referencia a otros escultores como Nicolás de Bussi o Leonardo Julio Capuz, ambos artífices de reconocido prestigio en el momento de la emisión de los informes periciales pero que, según la documentación conocida hasta el momento, no participaron en el concurso de proyectos de la fachada. Por lo tanto parece que, al menos en este caso, el informe del grupo novátor no recoge las preferencias de los firmantes por un proyecto sobre otros, sino la conveniencia de Rudolph y Padilla como ejecutores de la fachada, independientemente de que la paternidad del modelo elegido fuera suya o no<sup>65</sup> (Fig. 6).

La novedad de la fachada catedralicia de Valencia ha sido puesta en relieve no sólo en el ámbito valenciano sino hispánico en general<sup>66</sup>. La opción que desarrollarían Rudolph y Padilla a partir de 1703 para cerrar el muro de los pies de la Ca-

---

<sup>63</sup> BÉRCEZ, Joaquín y ZARAGOZÁ, Arturo, «Iglesia Catedral de Santa María (Valencia)», en VV. AA., *Monumentos de la Comunidad Valenciana. T. X. Valencia Arquitectura Religiosa*, Valencia, 1995, pp. 16-55, especialmente las pp. 44-48.

<sup>64</sup> Véase BONET CORREA, Antonio, «Los retablos de la iglesia de las Calatravas de Madrid. José de Churriguera y Juan de Villanueva, padre», *Archivo Español de Arte*, 137, 1962, pp. 21-49. En este artículo se pone en relieve una tendencia generalizada en ámbito hispánico y perfectamente trasladable a la ciudad de Valencia. En el caso del retablo de las Calatravas se generó un conflicto al oponerse el tracista a que su proyecto fuera sacado a subasta, sin embargo en ámbito valenciano la subasta constituye un método habitual del trabajo, quedando normalmente el ganador de la puja obligado a pagar al tracista por el modelo realizado.

<sup>65</sup> HERNÁNDEZ, Telésforo-Marcial, *Els novatores i els mestres...*, pp. 421-465. El dictamen de Tosca se encuentra transcrito en las pp. 463-465.

<sup>66</sup> Destacamos, entre otras, las aportaciones de Oñate, Juan A., «Portada principal de la Catedral (Puerta de los Hierros o del Miguelete)», *Archivo de Arte Valenciano*, 1977, pp. 3-8, Tauroni Bernabeu, Esther, y Ramírez Martínez, Emilia, «La puerta de los Hierros de la Catedral de Valencia como ejemplo de las reformas trentinas», en *Actas del I Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Valencia, 1992, pp. 279-285, en donde se profundiza en el estudio de sus contenidos iconográficos, Vilaplana, David, «Vinculaciones europeas de un excepcional monumento barroco: la Portada de los Hierros de la Catedral de Valencia», *Goya*, 231, 1992, pp. 138-147, que se centra en las relaciones concretas de la obra con otras construcciones del Barroco en Europa.



*Fig. 6. Fachada de la Catedral de Valencia. Conrad Rudolph y Francisco Padilla.*

tedral de Valencia se vincula a experiencias ajenas a lo hispánico y que tienen su origen en propuestas borrominescas casi medio siglo anteriores. Por el momento resulta imposible adscribir de forma segura el proyecto para la fachada a un arquitecto y sólo puede documentarse el contrato para la ejecución del proyecto con Rudolph y Padilla. Los proyectos que se presentaron en 1701 por parte de Pérez Castiel, Rudolph y Padilla se conocen sólo de forma fragmentaria y tanto el del escultor de origen austriaco como el de Francisco Padilla presentan coincidencias con la obra que finalmente se realizaría, especialmente en lo relacionado a la curvatura de la planta. Lo confuso de las noticias documentales así como el parecido del modelo de Francisco Padilla con la fachada finalmente construida ponen en duda la tradicional atribución de la traza original a Conrad Rudolph.

Otra obra que, por motivos diferentes, sitúa a Francisco Padilla a la vanguardia de la arquitectura valenciana en torno a 1700 es el proyecto y construcción de la iglesia parroquial de Alboraya. En 1700 se decide la renovación de la iglesia de Alboraya y para la elaboración de la traza y capítulos de la misma se recurre al afamado maestro de obras de Valencia Francisco Padilla. Tras una pública subasta



*Fig. 7. Parroquial de Alboraya. Francisco Padilla.*

realizada en el mismo año se adjudica la construcción al mismo arquitecto<sup>67</sup>, quien se encargará de ésta hasta su muerte en 1704. (Fig. 7).

La obra llevada a cabo por parte de Padilla es un templo con planta de cruz latina y sacristías flanqueando la cabecera. En el aspecto decorativo el templo de Alboraya se encuentra muy mermado. En la nave sólo se conserva la ordenación de apilastrados soportando un entablamento con ángeles tenantes pero a los pies de la iglesia dos de las capillas cupuladas han conservado íntegramente los estucos que debieron decorar inicialmente la totalidad del templo. Se trata de estucos blancos de gran calidad, muy similares a los conservados en Meliana, que concentran el empeño decorativo en las pechinas y en las aristas de los lunetos, dotando a las cúpulas de un aspecto casi gallonado. Los motivos ornamentales parecen indicar una datación tardía, pues las hojas rizadas características de la centuria precedente han sido sustituidas por festones y guirnaldas florales que co-

<sup>67</sup> Archivo del Reino de Valencia (A.R.V.), Protocolos notariales, signatura 983, not. José Fuentes, 27 junio 1700, s/f.

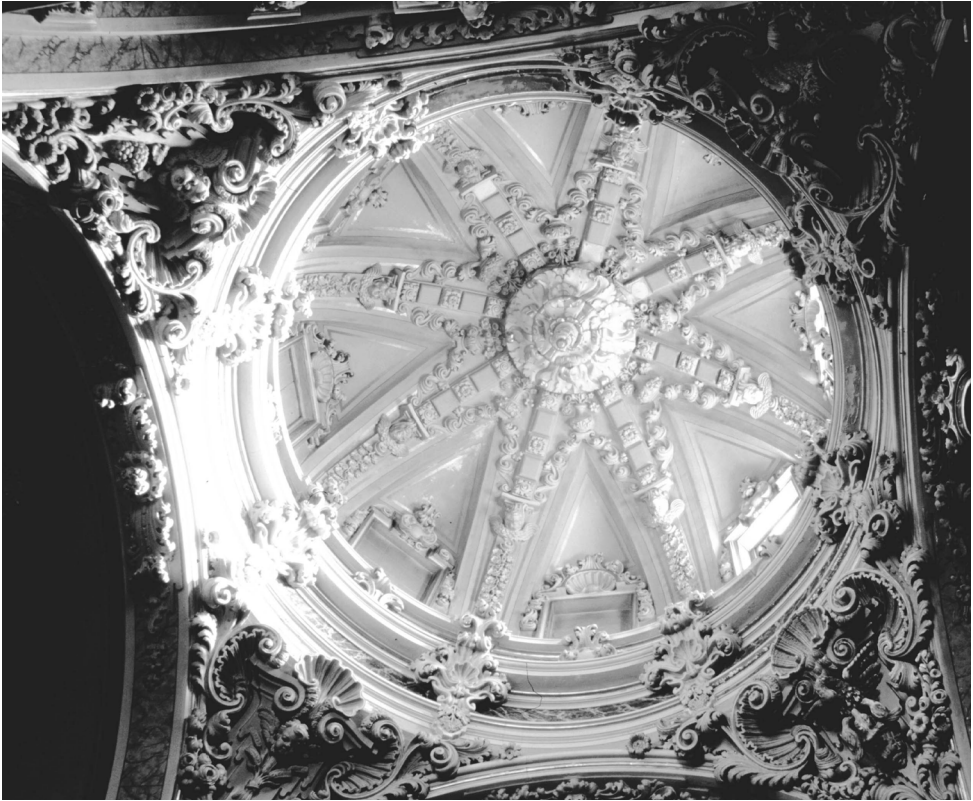


Fig. 8. Parroquial de Alboraya. Francisco Padilla.

nectan con revestimientos como el de las parroquiales de San Pedro y San Juan del Mercado en Valencia, de matriz y artífices italianos y muy novedosos en la Valencia del cambio de siglo<sup>68</sup> (Fig. 8).

Una de las particularidades de la iglesia es la resolución de las capillas laterales, cuatro por lado, que flanquean la nave. El templo está planteado como un compromiso entre una planta de una y tres naves de modo que la sucesión de capillas comunicadas entre sí y con profusa iluminación constituyen un ámbito espacial y lumínico diferenciados de la nave principal. Estas se comunican mediante amplios arcos a modo de las características capillas claustrales, pero se cubren mediante cúpulas de media naranja sin linterna y sin tambor y con lunetos albergando ventanas, lo que proporciona una considerable fuente lumínica a estos espacios subsidiarios.

<sup>68</sup> GONZÁLEZ TORNEL, Pablo, *Antonio Aliprandi...*, pp. 127-145.



*Fig. 9. Parroquial de Alboraya. Francisco Padilla.*

Por otro lado el considerable espesor de los pilares que separan las capillas de la nave, salvado en los arcos de embocadura de aquellas mediante bóvedas baídas, crea una separación física entre ambos ámbitos muy superior a lo habitual entre el espacio principal del templo y las capillas. De este modo la sucesión de cúpulas de las capillas se configura como verdaderas naves laterales con mucha mayor cohesión espacial y lumínica entre ellas que con la nave central. (Fig. 9).

Se trata probablemente de uno de las primeras propuestas de renovación del esquema parroquial característico que se anticipa en más de veinte años a sus más directas sucesoras, todas ellas vinculadas al grupo de los novatores.

Los postulados arquitectónicos con respecto a los templos por parte de los novatores, y en concreto de Tosca, aparecen definidos en su *Compendio Mathematico*<sup>69</sup>:

«Qualquier templo, tenga, o no, cruzero ha de tener a lo menos quatro quadros, o quatro anchos de longitud; y si tuviere cruzero se le darán al cuerpo de la Iglesia dos quadros, y medio; uno al cimborio, y cupula, y medio al Presbiterio; pero yo soy de sentir se le dé al Presbiterio todo un quadro, lo que juzgo ser nessesario si e él ha de aver coro, y en este caso tendra de largo todo el templo quatro quadros, y medio; y aun juzgo sera mucho mejor se le dén cinco quadros; tres hasta el cruzero, uno para el cimborio, y otro al Presbiterio. El cruzero, y capillas, han de tener de profundidad la mitad de lo ancho de la nave; y si constare el Templo de dife-rentes naves, cada una de los lados ha de tener de ancho la mitad de la principal, que es la de enmedio; y assimesmo las Capillas: puedese incluir en estas medidas la espesura de los postes, o paredes.

Los claros de los arcos que forman las Capillas pueden tener de alto dos ancho de los suyos, ò algo menos; pero jamas ha de ser menor la razon de lo alto a los ancho que la sexquialtera: esto es, no ha de ser lo alto menos que un ancho, y medio: conque la imposta que sirve de capitel a los postes, ò chambas, puede colocarse a elevación de un quadro; y con el medio punto, ò semicírculo del arco, quedará todo el vacio con alto, y ancho en relación sexquialtera, ò puede darse al poste, y imposta razon sesquialtera con la amplitud del arco, y el medio punto de este perficionará la razon dupla; y esto es lo mejor; pero podrá quedar, si pareciere, la proporcion del claro dentro de estos limites»<sup>70</sup>.

Por la descripción de Tosca queda definido un templo con planta de cruz latina, con crucero no sobresaliente en planta, cúpula en el transepto, nave de poca longitud y profundo presbiterio. Esto básicamente coincide con las directrices jesuíticas de finales del siglo xvi que habían tenido su plasmación en la iglesia de la Compañía de Valencia<sup>71</sup>, pero la planta descrita por Tosca será enriquecida en las obras construidas en el círculo de los novatores por un ámbito perimetral de circulación con capillas cupuladas comunicadas entre sí. Se trata de una propuesta de unificación entre el esquema tradicional uninave y la inclusión de un ámbito de circulación perimetral en un compromiso entre las disposiciones de una y tres naves.

<sup>69</sup> Véase LEÓN TELLO, Francisco José, «Introducción a la teoría de la arquitectura del padre Tosca (1651-1725)», *Revista de Ideas Estéticas*, 1977, pp. 287-298, y León Tello, Francisco José, «La teoría de la arquitectura de Tomás Vicente Tosca: monteas y órdenes arquitectónicos», *Revista de Ideas Estéticas*, 1978, pp. 289-323.

<sup>70</sup> TOSCA, Tomás Vicente, op. cit., Tratado XIV, Libro I. Capítulo IX.

<sup>71</sup> PINGARRÓN, Fernando, «A propósito de la arquitectura de la primitiva iglesia de la Compañía de Jesús de Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, 1986, pp. 27-34; Pingarrón, Fernando, «Dos plantas setecentistas de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús de Valencia», *Ars Longa*, 1992, pp. 125-140; Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes, «La iglesia de la Compañía de la ciudad de Valencia. El contrato para la finalización de las obras de su cabecera en 1621», *Archivo de Arte Valenciano*, 1993, pp. 56-68.

Con posterioridad a la parroquial de Alboraya el primer ejemplo lo constituye la iglesia de Santa María de Oliva, trazada por Gil Torralba en 1705 aunque el proceso constructivo no sería emprendido de forma continuada hasta 1722<sup>72</sup>, seguida de la iglesia oratoriana de Santo Tomás, construida entre 1725 y 1736 y vinculada desde antiguo a la figura del padre Tomás Vicente Tosca<sup>73</sup>, y por la iglesia de San Sebastián, también en Valencia, de José Cardona y Pertusa, entre 1725 y 1739<sup>74</sup>.

Todas ellas se vinculan de una u otra forma al círculo novátor valenciano. La iglesia de Santo Tomás, aunque sin pruebas de una vinculación directa con Tosca, responde a las ideas arquitectónicas que el oratoriano enseñaba en su celda del mismo convento. José Cardona y Pertusa, autor del templo de San Sebastián, era, así mismo, discípulo directo de Tosca. Y por lo que respecta al templo de Santa María de Oliva, fue sancionado positivamente por un informe de Tomás Vicente Tosca y Juan Bautista Corachán, y Pertusa dio tardíamente trazas para un nuevo proyecto del mismo. La parroquial de Alboraya constituye pues el primer ejemplo de este nuevo tipo de planta que los novatores sancionarán como «romano» en el informe realizado para la iglesia de Oliva.

Por un lado se ha visto la efectiva vinculación de Francisco Padilla a los presupuestos arquitectónicos novatores a través de la aplicación de una tipología eclesiástica novedosa en 1700, pero otros elementos entresacados de las capitulaciones para la parroquial de Alboraya permiten acercarle a los presupuestos científicos que planteara Tosca en su *Compendio Matemático*.

En primer lugar hay un punto que sorprende al leer las capitulaciones de la obra, el manejo de un fluido y culto lenguaje arquitectónico que se deleita en el uso de adjetivaciones como *escarzano* o *capialzado*, términos no excesivamente frecuentes en los contratos de la época y que denotan un alto nivel por parte del arquitecto redactor. La referencia a vocablos procedentes del mundo de la cantería es constante y así los arcos de las ventanas de la nave se han de hacer «*a nivell per dins y escarsans per fora*». El arco que soporta el coro se ha de hacer «*endolset*», es decir, adulcido en palabras de Vandelvira<sup>75</sup>, una auténtica bóveda rebajada volteada sin apoyos en uno de sus lados al modo de las escaleras valencianas de vueltas del quinientos. Tanto en el caso de la bóveda adulcida del coro como a la hora de referirse a las pechinas que rematan los ángulos del pres-

---

<sup>72</sup> COTS MORATO, Francisco, op. cit..

<sup>73</sup> VILLALMANZO, José, op. cit., pp. 69-81.

<sup>74</sup> Véase al respecto de estos templos lo dicho por Bérchez, Joaquín, *Arquitectura barroca valenciana*, Valencia, Bancaja, 1993, pp. 88-103.

<sup>75</sup> Véase el título LXXII del tratado de Alonso de Vandelvira en la edición de Barbé-Coquelin de Lisle, Genevieve, *Tratado de arquitectura de Alonso de Vandelvira*, Albacete, 1977. En las páginas 99-104 del tomo I se habla de la *escalera adulcida en cercha* y de la *escalera a regla adulcida*.

biterio se exige por parte de la fábrica de la iglesia que sean de «*bona montea*», si bien se trata en todo momento de obra de albañilería. La misma precisión se observa en lo referente a la fábrica de la portada de la iglesia, obra de piedra de Ribarroja, en la que se exigen un «*arch capialsat*» y sobre el remate un «*arch trespuntat*», refiriéndose en este punto al remate curvilíneo compuesto por la intersección de tres arcos.

La recuperación por parte de Padilla de una precisa terminología del arte de edificar que vincula la disciplina arquitectónica a categorías no artesanales sino científico-matemáticas tal y como la definiría Tosca unos años más adelante no es el único vínculo de la parroquial de Alboraya con presupuestos cultos. Cuando las capitulaciones se refieren a la portada plantean una diferencia entre la embocadura del arco en el interior y el exterior del templo, refiriéndose a los «*viajos de la part de dins*». Estos «*viajos*», esviajes en la tratadística, introducen un nuevo tema estrictamente relacionado con la visión cientifista y desprejuiciada de la arquitectura en el medio novátor. Los esviajes en arcos y bóvedas son elementos de tradición gótica que habían sido utilizados de modo abundante en el siglo xv valenciano con una connotación mosaica en una voluntad de emular la arquitectura del templo de Salomón<sup>76</sup>. Ya en el siglo xvii Juan Caramuel de Lobkowitz afirma en su tratado de arquitectura al referirse al templo de Salomón que:

«Las ventanas eran obliquas, conviene a saber mas anchas de un lado, que del otro»<sup>77</sup>.

No es éste el único elemento de la iglesia que evoca recuerdos góticos. El crucero ha sustituido la cúpula esférica por un cimborrio octogonal, «*ochavado*» en las capitulaciones. La fuente más directa de este cimborrio parece constituirlo el de la Catedral, hecho no ajeno a la práctica arquitectónica valenciana que ya había emulado el campanario catedralicio en la obra barroca de la torre de Santa Catalina de los canteros Valero y Juan Bautista Viñes, acabada sólo unos años antes<sup>78</sup>. El cimborrio de Alboraya está formado por un elevado cuerpo de planta octogonal con ventanas dobles que se cubre con una bóveda muy rebajada en la que las aristas se marcan casi como nervaduras. (Fig. 10).

La revalorización del gótico no es un fenómeno extraño en la Valencia de finales del siglo xvii, aunque sus manifestaciones en obras de arquitectura sean puntuales. Tomás Vicente Tosca recoge los procesos necesarios para el trazado de es-

<sup>76</sup> ZARAGOZÁ, Arturo, *Arquitectura gótica valenciana*, Valencia, 2000, pp. 141-152.

<sup>77</sup> CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Juan, *Architectura Civil recta y oblicua considerada y dibuxada en el Templo de Ierusalen*, Vigevano, 1678, Libro I, Tratado proemial en que se dibuxa, y explica el templo de Ierusalen, Artículo IV, Seccion V.

<sup>78</sup> PINGARRÓN, Fernando, *Arquitectura religiosa...*, pp. 177-183.





*Fig. 10. Parroquial de Alboraya. Francisco Padilla.*

estructuras góticas y pone en valor la importancia del cimborrio catedralicio valenciano, recogiendo una tendencia ya presente en construcciones valencianas como la nombrada torre de Santa catalina o la reforma del presbiterio gótico de la catedral. En referencia al gótico, y en concreto al cimborrio de Valencia, Tosca afirma:

«Aunque aora yà no se estilan semejantes fabricas, por pertenecer mas propriamente al orden Gothico, que à los otros cinco que estan en uso; pero por ser tan ingeniosas, y hallarse executadas en algunos edificios antiguos, como actualmente se vè en la Metropolitana Iglesia de Valencia, juzgo conveniente explicar el artificio por el que se fabrican. Servirà, pues, de exemplo la que se halla en el Cymborrio de dicho templo sobre planta ochavada y se sustenta sobre quatro arcos de punto levantado, ò apuntados: sobre los ocho lados de la plantasuben a plomo ocho paredes de competente altura, y forman un paralelepipedo ochavado, que coronado con un cornijon de los que se usaban en aquel tiempo, constituye el primer cuerpo de la fabrica con ocho ventanas, una en cada lado. Sobre este primer cuerpo se levanta la boveda, que tomando el segundo, cierra untamente el edificio»

para poco después añadir:

«...Con esto, y el suficiente peso que se le ha dado a la clave, se sustenta dicha fabrica sin mas estrivos, no sin grande admiracion de los que atentamente la con-

sideran. Qual aya de ser la proporcion de los tercios con el de la clave. pende de la experiencia, y del juicio del sabio, y prudente Maestro»<sup>79</sup>.

Por otro lado conviene considerar que el propio Francisco Padilla se encontraba activo, junto a Juan Pérez Castiel, en las obras que pocos años antes a la realización de la fábrica de Alboraya se estaban llevando a cabo en el cimborrio de la catedral<sup>80</sup>, por lo que conocía muy de cerca esta estructura.

La vinculación de la recuperación del gótico a una tendencia mosaica o salomónica en la arquitectura no es tampoco una novedad. Ya en el siglo xv se vinculan ciertas formas estructurales a la arquitectura del templo de Salomón, pero es en la segunda mitad del siglo xvii cuando un teórico de la arquitectura, Juan Caramuel de Lobkowitz, identificará las formas góticas y sobre todo sus proporciones con las de la arquitectura previtruviana, es decir, salomónica<sup>81</sup>.

«Y verdaderamente la proporcion de uno a cinco, que se ve en las columnas del templo de Jerusalén, no solamente es fuerte, sino hermosa: y aun he visto en iglesias antiguas otras proporciones que no hazen mala vista»<sup>82</sup>.

Sobre el monasterio de Morimundo en el Ducado de Milán afirma:

«Es de obra Gothica, tiene tres naves, y las primeras colunas, que distinguen la nave principal de las colaterales, apenas tienen quatro gruesos, y con todo esso, huvieron de haver parecido bien, antes de hazerse, y ahora, acompañadas de las que estan encima, hazen buena vista; y prueban, que sin faltar a la gala, pueden ser las colunas mucho mas gruesas, de lo que los griegos architectos permiten»<sup>83</sup>.

Francisco Padilla pudo conocer esta valoración desprejuiciada de la arquitectura no clásica y aplicarla luego en sus obras, pues la obra de Caramuel presenta una clara vía de entrada en Valencia, la presencia del ingeniero José Chafreón en la ciudad en 1688. Chafreón había sido discípulo directo de Caramuel y había escrito el prólogo de su tratado *Arquitectura Civil Recta y Oblicua...*, en el que la identificación de salomonismo y gótico se exponía claramente<sup>84</sup>.

<sup>79</sup> TOSCA, Tomás Vicente, op. cit., Libro IV, Proposición XIII.

<sup>80</sup> PINGARRÓN, Fernando, *Arquitectura religiosa...*, p. 196.

<sup>81</sup> RAMÍREZ, Juan Antonio, Taylor, René, Corboz, André, van Pelt, Robert Jan, y Martínez Ripoll, Antonio, *Dios arquitecto*, Madrid, 1991, p. 114.

<sup>82</sup> CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Juan, op. cit, Libro I, *Tratado proemial en que se dibuxa, y explica el templo de Ierusalem*, Artículo IV, Sección V.

<sup>83</sup> CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Juan, op. cit., Libro I, *Tratado proemial en que se dibuxa, y explica el templo de Ierusalem*, Artículo IV, Sección V.

<sup>84</sup> CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Juan, op. cit.. La recuperación de la arquitectura mosaica había sido una constante durante todo el siglo xvii desde que Prado y Villalpando publicaran su reconstrucción del templo de Salomón. Véase al respecto Ramírez, Juan Antonio, Taylor, René, Corboz, André, van Pelt, Robert Jan, y Martínez Ripoll, Antonio, op. cit.

El texto de Caramuel, que más tarde sería ampliamente utilizado por Tosca para la redacción de su tratado, pudo ser conocido tempranamente en Valencia gracias a Chafreón, quien había mantenido relación con el grupo de los novatores debido a su participación en los proyectos portuarios de El Grao<sup>85</sup>.

Cuando Padilla se enfrenta al cubrimiento del crucero de Alboraya subraya esta tendencia mosaica inherente a la reformulación de un cimborrio gótico mediante la ubicación de columnas salomónicas o entorchadas separando las bíforas del tambor, elemento también contemplado en el Tratado de Tosca:

«El orden llamado Mosaico, solo tiene de especial las colunas, que son las que suben en forma de llamas, y van haciendo ondas rebolviéndose à manera de espira, por lo que el padre Miliet las llama flexuosas. No conociero este genero de columnas los griegos, y Romanos antiguos: sus inventores fueron sin duda los Judios, y por ello se llaman Mosicas, ò Salomonicas, tomando el nombre del Ligislado Moy-ses, y del Sabio Rey Salomon»<sup>86</sup>.

y Caramuel,

«La ignoraron los griego; y la empeçaron a saber y admirar los romanos, quando Tito vitorioso y triumphante, entre otro despojos de Ierusalem traxo a Roma algunas columnas de llama, que aun en el Vaticano se conservan. Sus inventores, no se puede negar, fueron Indios... ..alli los Indios, porque guardaban la ley de Moy-ses, se llamaron mosaicos: y todas sus cosas corrieron con el mismo nombre»<sup>87</sup>.

De este modo se combinan dos elementos vinculados a la recuperación de la antigüedad previa a Grecia y Roma, por un lado una forma estructural de origen medieval y por otro un orden de columnas que pretendía recuperar el usado por Salomón en el templo de Jerusalén.

Como se ha expuesto en las páginas precedentes Francisco Padilla posee un volumen de obra con entidad suficiente para ser considerado una figura principal dentro de la arquitectura barroca valenciana. Se trata de un *obrer de vila* formado dentro del sistema gremial y algunos componentes de su obra como el dominio de las técnicas de albañilería y ciertos repertorios decorativos en los estucos que ornamentan sus construcciones así lo demuestran. Sin embargo, su acercamiento desde el conocimiento empírico de la profesión del arquitecto que parte del gremio hacia otra concepción de la arquitectura, más teórica y especulativa, como la de los novatores, y en concreto la de Tomás Vicente Tosca, dotan a su producción ar-

---

<sup>85</sup> ALBIÑANA, Salvador, y HERNÁNDEZ, Telésforo Marcial, «Técnica e Ilustración en Valencia: los proyectos portuarios», *Saitabí*, XXXIV, 1984, pp. 125-151.

<sup>86</sup> TOSCA, Tomas Vicente, op. cit., Tratado XIV, Libro I. Capítulo VIII. Proposición XXXVIII.

<sup>87</sup> CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Juan, op. cit., Libro II, Tratado V, Parte I, Artículo XIII.

quitectónica de ciertos contenidos diferentes a los habituales entre los maestros de obras de Valencia.

Elementos como la aparición del orden salomónico en la ordenación del interior de Santa María de Castellón, el empleo de una planta completamente novedosa en Alboraya con la creación de un espacio perimetral lumínico y de circulación alrededor de la nave, la reformulación del lenguaje gótico en época barroca o la participación en la construcción de la fachada de la Catedral de Valencia, de profunda sugestión borrominesca, son factores más que suficientes para considerar a Francisco Padilla como uno de los arquitectos de mayor relevancia del panorama barroco hispánico. Su figura, hasta ahora poco estudiada, enriquece la perspectiva sobre la arquitectura valenciana entre los siglos xvii y xviii, en la que, junto a una tradición autóctona con fuertes raíces gremiales que se caracteriza por la repetitividad de las estructuras, encontramos corrientes de carácter diferente, como el italianismo de algunas obras o, en el caso de Francisco Padilla, una búsqueda de nuevas vías a través de la geometrización de la arquitectura y el conocimiento de la tratadística.

Por otro lado, el acercamiento a los contenidos eminentemente cultos y que superan la concepción gremial de alguna de las obras de Padilla permite adivinar ciertas tendencias que se estaban gestando en la arquitectura valenciana de los años a caballo entre los siglos xvii y xviii. La cristalización del concepto de la arquitectura como saber científico no encontrará en Valencia un apoyo literario hasta que Tosca lo publique como parte de su *Compendio Mathematico* y la incluya, por tanto, dentro de las ciencias matemáticas. Sin embargo, como se ha visto, algunos de los arquitectos de la generación del oratoriano como Francisco Padilla demuestran ya las aspiraciones de superar la concepción artesanal del quehacer arquitectónico y dotarlo de un contenido intelectual que no logrará realmente hasta la aparición de las Academias.